

Životní osudy Jana Langhans

Jan Nepomuk Langhans se narodil 9. července 1851 v osadě Klášter u Vilémova v dnešním okrese Havlíčkův Brod. Otec František Langhans byl ředitelem velkostatku Rudolfa hraběte Chotka. Domovskou příslušnost měl v Nových Dvorech u Kutné Hory, kde rodina žila a kde měl domovský list také syn Jan. (Záměna mezi rodištěm podle rodného listu a domovskou obcí vztahující se k otci vedla ve starší literatuře k chybnému uvádění místa narození). Jméno otce Františka syn později uváděl u obchodní registrace fotografického podniku, která zněla J. F. Langhans. Byl to zvláštní projev úcty, mimořádná pocta, která doslova zvěčnila otcovo jméno. Na nejstarší dochované fotografii rodiny, kde vedle otce jsou další dva bratři a dvě sestry, otec Jana jemně drží kolem ramen. Možná je důvěrné gesto náhodné, ale spíše je určitým vyznamenáním pro nejstaršího syna, jakoby říkalo, tys můj pokračovatel, tys můj nejoblíbenější. Na fotografiích působí František Langhans s plnovousem a brýlemi až intelektuálním dojmem, jako učenec či spisovatel, nikoli jako tvrdý obchodně zdatný správce venkovského velkostatku.

Dětství a mládí prožil Jan v Nových Dvorech v početné rodině, která byla na tehdejší poměry dobře situovaná. Kolem Nových Dvorů se zámkem patřícím Chotkům se rozkládala staletími kultivovaná rovinatá krajina. Nebylo odtud daleko ani do starodávné Kutné Hory, ani na empirickou Kačinu. V místě byla obecní škola, další byla v Kutné Hoře. Není bez zajímavosti si připomenout, že Nové Dvory byly o pět desetiletí později také místem dětství Josefa Sudka a že okolní „panoramaticky působící“ krajina ho nepochybně velmi ovlivnila. Nejstarší dochovaný fotografický portrét mladého Jana, pořízený u kutnohorského fotografa Heinricha Ditricha kolem 1862, ukazuje mladého výrostka, jenž si nonšalentně a jakoby s jemným pohrdáním vůči fotografovi a celému světu opírá hlavu o ateliérový podstavec a druhou sebevědomě drží vbok. Jakápak klukovská tajemství asi obsahuje naditá náprsní kapsa? Tvář je odrazem života duše a na starých ateliérových portrétech můžeme číst mnohem úspěšněji, než na pozdějších otiscích podob, hotovených pro legitimace všeho druhu. V těch vizitkových dobách fotografie navštěvovali lidé fotografa kvůli „zvěčnění“, aby jejich podoba setrvala v čase pro budoucí potomky. Fotografickým albům se v rodinách projevovala zvláštní úcta, prohlížela se o svátečních příležitostech, vždyť šlo o dějiny vlastního rodu. Rodová úcta, smysl pro rodinnou čest, čest rodového jména, byla mnohem hlouběji zakořeněná, než cítíme u podnikání dnes. Na dalším dochovaném portrétu, zhotoveném v Praze u Jana Tomáše kolem roku 1867, můžeme „přečíst“ mladého Jana jako sebevědomého chlapce, z něhož vyzařuje bystrost a inteligence. Drobný úsměv vzbudí vizitka z ateliéru J. Zámečník & J. Tomáš z jakéhosi maškarního plesu, na který se mladý student oblékl jako Skot. Pokud přijmeme za fakt historiky o skotské šetrnosti, můžeme portrét rozvinout do úvahy, že spořivost byla skutečně jednou z hlavních zásad Langhansova pozdějšího podnikání, ale na druhé straně se snoubila s velkorysostí. (U Langhansů také prý bývaly ze všech fotostudií v Praze největší platy, přestože to byla prestiž tam pracovat). Z období ukončení studií

pochází fotografie Jana Langhansa z prestižního ateliéru Eckert & Müller`n. Mladý muž s mladickou bradkou má jemný ušlechtilý výraz, náznak úsměvu a jemně výstřední vázanku. Na několika dochovaných snímcích různých fotografií působí mladý Jan Langhans každopádně výjimečně, každý jeho portrét zaujme, neboť se liší od soudobých všedních portrétních kliše, kdy portrétování působí mnohdy šedě, bezvýrazně, bez ducha.

Své vzdělání Jan Langhans ukončil ve dvaadvaceti letech na vysoké škole technické v Praze, kde studoval potravinářskou chemii. I podle domovského listu v Archivu hl. m. Prahy a rodinné tradice byl „absolvovaný chemik“, případně se označoval jako „technický lučebník“. V dějinách fotografie bylo mnoho vystudovaných chemiků, připomeňme v české fotografii třeba Antonína Markla či výše zmiňovaného Jana Tomáše. A není jistě náhoda, že chemik se začíná zajímat také o taje fotografického procesu. A je opravdu náhoda, že dva ze tří dochovaných pražských studentských portrétů jsou právě z ateliéru Jana Tomáše? Možná právě Tomáš, o deset let starší než Langhans, mladému kolegovi poskytl první cenné fotografické rady, které se student pokoušel uvést do praxe v létě doma o prázdninách. Jan Langhans se totiž prokazatelně zabýval fotografií ještě před tím, než se stal profesionálem. Bizarním dokladem Langhansova raného zájmu o fotografii je vizitka s portrétem mladší sestry, na níž je vzadu krasopisně (jakoby vytištěně) s krásnou sebeironií napsáno: „Jan Langhans dvorní fotograf- Nové Dvory- dvorní ulice. Vozy mohou až k salonu předjeti“. (To netušil, že bude později užívat titul dvorní fotograf perského šacha..). Ze stejné studentské doby je dvouportrét Langhansových sester - Hermíny a Marie. Touha být fotografem zrála tedy v mladém muži nepochybně již za studií a vizitky ostatně mladické fotografické pokusy přímo dokládají. Text na reversu vizitky můžeme chápat i jako rozpor mezi snem (dvorní fotograf) a realitou života na velkostatku. Každopádně bezprostředně po absolvování školy se Jan Langhans fotografem nestal a „nastoupil do praxe“, v níž by uplatnil své vzdělání. Podle rodinné tradice byl po tři roky „adjunktem cukrovaru ve Žlebech“, archivní doklady pro toto tvrzení se mi však nepodařilo nalézt. Žleby byly místem, kde v roce 1850 došlo ke sňatku Langhansových rodičů, měl tam tedy patrně příbuzné.

V dubnu 1876, ve svých pětadvaceti letech, si Jan Langhans založil fotografický ateliér v Jindřichově Hradci. Podle jubilejního ceníku Vladimíra Albrechta 25 roků ve službách černého umění, kde jsou připomenuty dějiny významných fotografických podniků, došlo k založení ateliéru „v mimokampanní době“. Snad je tím i naznačeno, že provoz fotoateliéru probíhal po určitý čas vedle zaměstnání. Podle dochovaných vyobrazení je zřejmé, že šlo o mimořádně skromný zahradní ateliér. Jednoduchost ateliéru až zaráží, ale podobných byly na venkově desítky. Fotoateliér možná Langhans převzal od dřívějších jindřichohradeckých fotografií Jana Steffala či Františky Baumrukové a krátce po převzetí jej na památku vyfotografoval i s půvabným pracovním nepořádkem okolo. Po dvou letech Jan Langhans ateliér přestavěl, přičemž přestavba vedla k účelnosti. Nový ateliér byl rovněž skromnou dřevěnou boudou s částečně prosklenou boční stěnou uprostřed, přičemž vlevo byla temná komora, vpravo místo pro operátora. Chod závodu je

doložitelný nejstarší knihou účtů. Na otázku, proč byl Langhansův fotoateliér zřízen právě v Jindřichově Hradci, je jednoduchá odpověď. Zdá se totiž, že momentálně v tomto nikterak malém městě nebyl v polovině sedmdesátých let 19. století žádný stálý fotograf. Před tím existující fotografické podniky zanikly a známý jindřichohradecký fotograf Bohdan Václav Liška si založil vlastní fotoateliér až roku 1883 (po několika letech zkušeností s vedením filiálky znojemské firmy Bohdana Šantrůčka). V Jindřichově Hradci Jan Langhans každopádně nabral nezbytné počáteční zkušenosti z vedení fotografického podniku a sen po úspěchu jej jako mnoho jiných vedl přímo do Prahy, centra všeho významného zemského dění.

24. března 1880 získal Jan Langhans v Praze živnostenský list pro obor fotografie. V oprávnění je uvedeno, že dle ministerského výnosu z 27. 4. 1864 je živnost fotografická živností svobodnou, ale „její poměr k tiskovému zákonu zrušen nebyl“. Úřední mluvou tak bylo decentně naznačeno, že rozmnožování a šíření podléhá tiskovému zákonu, tedy ohlášení. Ve stejný den, kdy Jan Langhans oficiálně získal živnostenský list, si podal žádost o povolení fotografické živnosti v Praze ve Vodičkově ulici čp. 707 (č.37). Žádost byla během tří neděl kladně vyřízena a Langhans mohl začít fotografovat v Praze, nepochybně již s úmyslem, že se nebude zabývat pouze portrétní fotografií (k tomu by totiž nepotřeboval živnostenský list). Zdá se, že zpočátku spolupracoval s Antonínem Beranem, který měl zkušenosti s fotografií v Praze již v sedmdesátých letech. Beran uváděl svůj ateliér v letech 1884 - 1893 na adrese Vodičkova čp. 710, tedy v Langhansově sousedství. Na některých raných snímcích je totiž uvedeno Langhans - Beran, což dokládá formu spolupráce, ale v Archivu hl. m. Prahy v živnostenském rejstříku záznam o společném podniku není. Oba fotografické podniky jsou jako živnosti uváděny zvlášť.

Písmeno „F“, uváděné v obchodním názvu firmy, mohlo být nejen projevem úcty k otci, ale také vtipným obchodním trikem. „F J“ byly iniciály císaře Františka Josefa I., iniciály, které se všude objevovaly a které každý znal. „J. F. Langhans“ v tomto kontextu působilo dobře, jemně útočilo na podvědomí...

V Praze bylo roku 1880 jen asi 40 fotografických ateliérů (adresář na rok 1884 jich uvádí 39). Pokles počtu fotoateliérů oproti roku 1863, kdy jich bylo 61, ukazuje na krizi portrétní fotografie, která pro lid ztratila již bezprostřední přitažlivost a kouzlo něčeho nového. Jaké byly Langhansovy počátky v Praze, nevíme, ale soudíme, že byly velmi úspěšné. Také místo ve Vodičkově ulici bylo velmi dobře voleno, neboť se nacházelo v sousedství Václavského náměstí, kde tehdy začínal čilý obchodní a společenský ruch, který se přesouval z tradičního Starého Města. Podle vzpomínek byl Jan Langhans „energický, cílevědomý, podnikavý“, k podřízeným „vládně přísný“. Již roku 1882 byl Jan Langhans uváděn jako jeden z mála českých fotografů mezi členy prestižní Fotografické společnosti ve Vídni. Na podzim téhož roku se Jan Langhans rozhodl dům, kde měl ateliér, na hypotéku zakoupit, přičemž splácení domu skončilo po šestadvaceti letech. Tehdy něco takového bylo běžné.

Roku 1886 se pětatřicetiletý Langhans oženil s devatenáctiletou Pavlou (Paulinou) Holubovou ze Svobody nad Úpou. Ze dvou dcer, Pauliny a Marie, do dějin fotografie vstoupila Marie, jejíž manžel pokračoval dál v rodinné fotografické tradici. Rodinný snímek s manželkou a dvěma dcerami, provedený v oblíbené „langhansovské úpravě“ do ztracena (s vymaskovaným okolím) působí neobvykle dynamicky a bezprostředně.

Vedle epizody s filiálkou v Jindřichově Hradci, kde Langhans definitivně skončil s fotografováním k 1. květnu 1890, získala značný význam v Langhansově životě a tvorbě pobočka v Mariánských Lázních. Někdejší vila Jupiter dostala jméno „Langhans“ a manželé v ní obvykle trávili celé léto. I v archivu je uvedeno „pobočný závod po dobu letní“. Majitel spojil příjemné s užitečným a v prosperující pobočce v době lázeňské sezóny fotografoval a zároveň využíval příjemností lázeňského života. Stejný způsob spojení lázeňství a fotografování uplatnil před tím František Fridrich, ale v Teplicích. V Karlových Varech zase tak činil v Langhansově době jiný pražský fotograf Moritz Adler, vcelku úspěšně Langhansovi konkurující na pražských národních výstavách. Na lavičkách a na stolcích kaváren a restaurací Langhans prý nikdy neopoměl zanechat svou vizitku s adresou ateliéru, který se v Mariánských Lázních stal vskutku známým pojmem. Právě zde Langhans osobně fotografoval řadu významných hostů, mezi nimi perského šacha a anglického krále Eduarda VII. Ten Langhans obdařil vyznamenáním, jehož si rodina dodnes považuje. I perský šach souhlasil s užíváním titulu „fotograf perského šacha“ a dokonce udělil Langhansovi „perský řád slunce a lva V. třídy“. Také ostatní tituly, vypisované na reversech snímků, dokládají fotografování dalších vysoce postavených osobností z různých zemí světa. Pohledy na budovu ateliéru v Mariánských Lázních v rozmezí asi deseti let ukazují, jak se změnilo okolí, ale především budova, jejíž část obrácená do ulice tvořila vlastně jeden jediný výklad využívaný v reklamě. Důraz na reklamu byl velmi důležitou součástí Langhansovy obchodní strategie, uplatňovaný mnohem velkoryseji, než u jiných fotografických firem. Langhans v tomto směru studoval americké zkušenosti a do reklamy investoval velké částky. Až se jednou budou psát dějiny reklamy v českých zemích, firma J. F. Langhans by tam rozhodně neměla chybět.

Pracovitý, cílevědomý a podnikavý Langhans si ve fotografickém podnikání vedl vskutku mimořádně úspěšně a jeho podnik získal pověst nejprestižnějšího portrétního ateliéru Prahy. V proslulosti Langhans mírně vytěsnil Jindřicha Eckerta, který ve srovnání s ním byl vnímán jako konzervativnější a do jisté míry oficiálnější. Langhans byl znám prověřováním technických novinek a jejich zaváděním do praxe, pokud se osvědčily. Neustálou modernizací si fotostudio udržovalo stále technický náskok a Langhans mohl o svých fotostudiích prohlásit, že jsou v pravém smyslu vždy moderní, technicky na výši doby. S moderností se však snoubil jistý starosvětský konzervatismus v zacházení se zákazníkem, ve snaze maximálně vyhovět jeho vkusu. Proto byl interiér poměrně okázalý a zároveň „domácky“ zařízen, aby se zákazník mohl cítit uvolněně a zároveň vznešeně; fotografování byla výjimečná událost. Možná právě toto spojení starosvětského

konzervatismu spolu s reklamou bylo tím klíčem, proč byl ateliér J. F. Langhans tak oblíbeným.

S Jindřichem Eckertem, považovaným za nejvýznamnější osobnost české fotografie 19. století, byl Langhans srovnáván i při svém prvním známém velkém výstavním vystoupení a to na Jubilejní výstavě v Praze 1891. Na plánu výstaviště nalezneme pod číslem 49 označení „Langhans J. F. fotografická ambulance“. Langhans byl jedním ze tří fotografů, kteří měli na výstavišti stánek (nepočítaje v to pavilon Klubu fotografů amatérů). Langhansův pavilon byl umístěn poblíž strojovny v dolní části výstaviště. Vedle domku, kde se fotografovalo a kde byla malá ukázka prací, byla kolekce Langhansových snímků součástí velké fotografické expozice, která veřejnost upozorňovala na pokroky nového oboru. Pro dobové chápání fotografie je příznačné, že fotografie byla zařazena mezi „živnosti polygrafické“. Tato výstava byla vlastně prvním skupinovým vystoupením fotografů u nás. V referátech o výstavě se na prvním místě hodnotila „kolekce Eckertova“, na druhém práce J. Langhans. Zvláště se chválily Langhansovy „skvěle provedené“ platinotypie, „kterýž proces jal se závod ten u nás první do praxe uváděti“ (Sto let práce). Soudě podle recenzí a ohlasu z výstavy vstoupil Langhans do povědomí veřejnosti jako druhá nejvýznamnější osobnost soudobé české fotografie. Nárůst jeho významu v očích veřejnosti můžeme dobře srovnat s Rudolfem Brunerem-Dvořákem, který na sebe výrazně upozornil rovněž díky Jubilejní výstavě. Podobně jako mnozí další pořizoval také Langhans snímky z výstavního ruchu, které však nikde nepublikoval.

Roku 1893 Langhans podstatně rozšířil a zútlulnil provozy ve Vodičkově ulici, o čemž se s uznáním rozepisoval denní i příležitostný tisk. Ani pivovarnický časopis Kvas nezapomněl na někdejšího absolventa potravinářské chemie a v článku Skvělý závod fotografický podrobně popsal prostory renovovaného závodu. Šest snímků z ateliéru přinesl i Pražský illustrovaný kurýr. Půvabný snímek z renovace ateliéru je nejen pozoruhodným dokumentem, ale zároveň živým obrazem, v němž pracovníci firmy pod taktovkou šéfa provozují pracovní koncert s názvem „Nový fotoateliér“. Každý z lidí má svůj smysl, má své místo, každý předvádí určitý pracovní úkon.

Čtyři roky po Jubilejní výstavě se Langhans účastnil Národopisné výstavy československé, konané na stejném místě. Opět byl jedním ze tří autorů, kteří měli na výstavišti svůj samostatný pavilon. Langhansovy fotografie pavilonů a ruchu této výstavy nejsou známy. Jeho práce byly vystaveny také na Světové výstavě v Paříži roku 1900, kde získaly ocenění, což samozřejmě bylo patřičně využito v reklamní ploše denního tisku.

Zdá se, že devadesátá léta a přelom století byla dobou největšího rozkvětu a největší společenské prestiže závodu. Přelom století byl ve znamení další expanze, zakládání dalších filiálek. Nejprve roku 1898 v Plzni a v Českých Budějovicích, o čtyři roky později v Hradci Králové.

Po smrti Jindřicha Eckerta roku 1905 ho Langhans do roku 1912 vystřídal ve funkci protektora Českého fotografického spolku v Praze, zájmového sdružení fotografů profesionálů. I tato funkce ukazuje na dobově chápaný význam Jana

Langhans mezi českými fotografy. J. F. Langhans stanul na vrcholu společenském i odborném. Jako portrétista byl všeobecně uznáván, v časopisech se poměrně hojně reprodukovaly portréty z Langhansova ateliéru a sám Langhans vydal několikrát sérii portrétů herců a hereček i dalších známých osobností, které jsou přesvědčivým dokladem o Langhansově portrétním mistrovství. Zdá se, že úsilí o uplatnění v místopisné fotografii příliš nepřekročilo rok 1900. V prvním desetiletí 20. století byla produkce pražského ateliéru již taková, že se mu přezdívalo -jistě ne bez závidy - „továrna na fotografie“. Díky podnikavosti Jana Langhansa se v pražském ateliéru podle rukopisných vzpomínek V. Meisnera II. , natáčely „jedny z prvních českých filmů“. V té době měl již Langhans výkladní skříně s fotografiemi ze svého studia na řadě míst Prahy, používal i chodící reklamy, reklamu měl na automobilech, využívala se v biografech před začátkem představení. Po překročení padesátého roku věku mohl zavedený fotograf přemýšlet o svém nástupci. Potenciálním kandidátem byl Viktor Meisner, manžel druhorozené dcery Marie Heleny, přezdívané Irma. Zeť se mezi 1. lednem 1908 až 1. lednem 1911 oficiálně u firmy J. F. Langhans vyčil a po svém zaučení získal v podniku klíčové manažerské postavení. Zdálo se, že výchozí situace byla ideální. Přišel mladý následník firmy, otevřený všem novým estetickým proudům, roku 1908 byla konečně splacena hypotéka na dům ve Vodičkově ulici a mohlo se po ekonomické stránce dýchat volněji. Situace však byla složitější, neboť kolem roku 1908 se začala nepříznivě měnit situace v portrétní fotografii a postavení fotografů se prudce horšilo. Přestože byla řada let hospodářská konjunktura, lidé do fotografických ateliérů nechodili tolik jako dřív. Zlatá éra fotoateliérů skončila kolem poloviny prvního desetiletí 20. století. Běžní zákazníci ateliérové fotografie potřebovali spíše k úředním a nikoli k upomínkovým a reprezentativním účelům. Také stále více lidí fotografovalo a pořizovalo si vlastní snímky. Profesionální fotografové přicházely zejména o kdysi velmi výnosné dětské portréty. Další změnou, která nepříznivě ovlivnila příjmy fotografů, byla náhrada velkých kabinetek na kartonu za stále oblíbenější menší (a mnohem levnější a tudíž pro fotografy méně výnosnější) snímky ve formátu pohlednice. Klasická fotoalba, do nichž se fotografie zastrkávaly, byla na ústupu a lidé si pořizovali levnější alba protáhlého tvaru, kam se snímky nalepovaly. A pochopitelně - lépe se nalepovaly ty tenčí. Reakce některých fotografů přijít s náročnými fotografickými portréty provedenými technikami ušlechtilých fotografických tisků byla nepochybně logickým krokem, jak vyjít z krize ateliérové fotografie. Další z cest bylo vydávání portrétů známých osobností na módní pohlednice. Logickou reakcí bylo také přijetí zákona o zřemeslnění fotografie v oblasti portrétní, k němuž došlo v roce 1911. V praxi to znamenalo, že každý, kdo se chtěl věnovat fotografování portrétů, musel být vyučen nebo vychodit fotografickou školu a v každém případě mít určitou praxi. Oblast mimoportrétní fotografie byla stále živností „volnou“. Ekonomické důvody a stav portrétní fotografie vedly majitele firmy k rozhodnutí prodat filiálku v Mariánských Lázních (a již předtím v Českých Budějovicích).

Firma Langhans byla nepochybně velmi otevřená všem novým technickým, ale i estetickým proudům. Lze říci, že byla takřka jediná z živnostenských portrét-

ních ateliérů, která se dokázala novým trendům přizpůsobit. Již v devadesátých letech Jan Langhans nabízel prakticky všechny myslitelné fotografické služby: vedle běžných portrétů v ateliéru zvětšeniny v životní velikosti, olejomalby podle fotografie, kolorované fotografie, skleněné diapozitivy, fotografování mimo ateliér ve zvláštním k tomu účelu upraveném voze, krajinářskou a momentní fotografii. Ateliér proslul, jak jsme již podotkli, v technice platinotypie a později bromolejotisku. Jako novinku zavedl fotografování dokumentů (způsobem papírový negativ - pozitiv), čili něco jako dnešní xeroxové služby. Jan Langhans zavedl i vyvolávací a zvětšovací služby pro fotoamatéry a do roku 1907 se pokoušel uplatnit také jako prodejce fotografických potřeb. To vše byla zásluha prozíravosti a obchodního ducha Jana Langhansa, jemuž úspěšně kolem roku 1910 začal sekundovat následník firmy Viktor Meisner, za jehož jménem se píše číslovka II. Za první světové války, kdy Viktor Meisner II. musel narukovat, prý fakticky vedla firmu dcera Marie.

1. dubna 1919 se Jan Langhans úředně vzdal fotografického podnikání a závod vedl Viktor Meisner II. z manažerského hlediska a Marie Langhansová-Meisnerová z hlediska obchodního. Souhrou okolností se naskytla dobrá příležitost v roce 1920 rozšířit firmu ještě o filiálku v Náchodě. Jan Langhans poté žil ve vile v Černošicích a chod firmy sledoval víceméně zpozzdálí, neboť měl plnou důvěru v jeho vedení. Archiv fotografických desek firmy čítal v roce 1922 přes půl milionu desek a o deset let později již 1,5 milionu. Mezi novými deskami byly také portrétní studie mnoha významných osobností, o jejichž portrét Viktor Meisner usiloval, aby zvýšil prestiž ateliéru. V. Meisner II. se tak zařadil k předním portrétistům dvacátých a třicátých let. Zkvalitnily se i další fotografické služby, včetně rychlosti vyřizování zakázek. Služba o zhotovování dokumentů v roce 1922 inzerovala provedení „v několika vteřinách“.

Jan Langhans zemřel v Černošicích 22. března 1928. Na základě závěti byl při Společenstvu fotografů Obchodní a živnostenské komory v Praze zřízen Podpůrný fond Jana Langhansa.

Fotografický závod, který nadále nesl jméno po svém zakladateli, patřil vedle sítě ateliérů Carl Pietznera k největším fotografickým podnikům v českých zemích. Za dobu jeho největší prestiže možno označit léta 1890 - 1910. Stejně jako u jiných velkých fotografů vystupuje Langhans jako fotograf více tváří; ač byl známý jako portrétista, vytvořil v osmdesátých a devadesátých letech pozoruhodné místopisné a momentní snímky. Inspirativní byl i podnikatelský duch jeho podniku, kterou jeho následovník shrnul ve své knize do jakéhosi „Langhansova fotografického devatera“: serióznost, pilnost, pracovitost, pořádkumilovnost, přesnost, dochvilnost, spořivost, šetrnost, hospodárnost... Dnešním podnikatelům může být útěchou, že právě díky těmto pozitivním hodnotám se Ateliér J. F. Langhans trvale zapsal do dějin české fotografie.

Další z generace Meisnerů, Viktor Meisner III., vystudoval fotografii v zahraňiči (mimo jiné na Graphische Lehr- und Versuchanstalt ve Vídni) a vedení firmy se ujal oficiálně v roce 1946, když již před válkou stále prosperující závod fakticky vedl. Viktora Meisnera III. postihl zákon o socializaci služeb, provozovnu posléze

převzalo družstvo Fotografa Praha a archiv zhruba 1,5 milionu fotografických desek byl odvezen na skládku v Kyjích. V březnu 1991 byl v rámci restitucí dům ve Vodičkově 37 rodině vrácen, plánuje se jeho rekonstrukce a předpokládá se, že v částečné míře se podaří v domě navázat na starou fotografickou tradici možná formou fotografické kavárny, či portrétního ateliéru evokujícího starý způsob práce, možná malou vzpomínkovou expozicí... Snad tak ožije genius loci místa a i mladá generace bude zase vědět, kdo to byl Jan Langhans, druhdy největší český fotografický podnik u nás.

Jan Langhans fotograf

Nejstarší dochované fotografie, které Jan Langhans vytvořil, jsou dvě vizitky z období dospívání vytvořené zřejmě za vysokoškolských studií, tedy kolem roku 1870. Pro další fotografické směřování autora je typické, že tyto první portréty využívají úpravy „do ztracena“, která vymaskuje okolí snímku, aby pozornost se soustředila na portrétovaného. Zásah do snímku zdůrazňuje výtvarný záměr a zároveň podobná úprava připomíná grafiku. Tento způsob prý zavedl vídeňský fotograf Emil Rabending roku 1867 a kolem roku 1870 byla ve fotoateliérech ještě dosti výjimečná a až později se stala častější manýrou, s oblibou využívanou právě pražským studiem J. F. Langhans.

Portrétů z prvního profesionálního období v Jindřichově Hradci se zachovalo jen několik, proto jen stěží můžeme zobecnit metodu a popsat inventář ateliéru, který ostatně zřejmě Langhans jen převzal od svého předchůdce. Neurčité pozadí, závěs s nápadnou šňůrou, jednoduché židle, stůl s ubrusem, hovoří o skromném zařízení. Honosněji působí skládané parkety. Fotografie z jindřichohradeckého období a z prvních let pražských se při zběžném pohledu nikterak neodlišují od prací jiných soudobých fotografů, byť stojí za zvýraznění mimořádně příznivý ohlas, kterého se Langhansovi v Jindřichově Hradci dostalo a který zaznamenával týdeník Ohlas od Nežárky („nad všechny fotografy, kteří zde doposud vystoupili, znamenitě vyniká“ - 16.9.1876, jeho fotografie jsou „vesměs velmi zdařilé a čistě provedené, tak že se nejlepším velkoměstským vyrovnají“ - 5.8. 1876). Zajímavá je také zmínka o prezentaci Langhansova snímku, kolorovaném olejovými barvami Hanušem Schwaigerem, rodákem z Jindřichova Hradce a fotografovým vrstevníkem (23. 9. 1876). Již na počátku své profesionální dráhy Langhans upoutal velkoformátovými snímky; obdiv vzbudila zejména v knihkupectví vystavená „fotografická podobizna obchodníka pana Schwaigra v životní velikosti“.

Podobně jako u jiných fotografů té doby se objevují i u raných Langhansových snímků občas drobné prohřešky proti logice uspořádání věcí a kompozice směřují do oblasti „kouzla nechtěného“. Příkladem je kabinetka signovaná Langhans & Beran, kde lesníci pózuji na obřím pařezu na umělém travnatém pažitu. Úsměvně působí také vizitka, na níž muž (Langhansův bratr?) vsedě na sudu pokouší fajfku a popíjí pivo. Je také možné, že se jedná o portrét sládky, kde sud a pivo tvoří „atributy“ jeho profese. Podobné „akční“ portréty, tak časté například

u Jindřicha Eckerta, nejvěhlasnějšího portrétisty tehdejší Prahy, jsou však v Langhansově ateliéru vzácné. Mezi kuriozity, čerpající inspiraci spíše v zahraničí, patří portrét mladého muže pojatý jako porcelánová figurka, uchovávaný ve sbírce Moravské galerie v Brně.

Podobně jako Eckert a další portrétisté používá Langhans v osmdesátých letech 19. století malovaná pozadí a různé rekvizity. Vedle balustrád, oblíbených již na počátku vizitkové éry, jsou to zejména romantické náznaky přírody (plot z březových větví, malované okno do letní zahrady, les). Přírodnímu charakteru snímků mnohdy odpovídají i drobné rekvizity v ruce portrétovaných - květiny, listy kapradiny, vějíře. V případě „interiérového pozadí“, připomínajícího mnohdy domácí prostředí, drží modely v ruce například knihu. Cílem bylo působit nenuceně, přirozeně a zároveň vyvolat iluzi o autenticitě prostředí. Většina snímků z osmdesátých let je v sytém hnědém tónu, nalepena obvykle na černém kartonu se zlatou ořízkou a zlatým tiskem. Často na snímcích vidíme stopy po pozitivní retuši. Úprava „do ztracena“ či vykrytí snímku oválnou maskou s ostrým přechodem bylo tehdy - v osmdesátých letech - poměrně vzácné, vzácný byl i civilní jednoduše pojatý portrét bez jakýchkoli vnějších dekorativních prostředků.

V polovině devadesátých let se Langhansův ateliér postupně odvracel od používání rekvizit a směřoval k jakési akademické jednoduchosti. Portrét působil jednodušeji, civilněji, případné pozadí bylo jen jemně decentně naznačeno a rozhodně na snímcích nedominovalo. Velmi oblíbenou se stala úprava s používáním masky. Tato metoda s vymaskováním okolí a mnohdy i části portrétované osoby působí velmi efektně, „umělecky“ a lze říci, že byla pro Langhansův ateliér typická, i když ji používalo samozřejmě více fotografů. Zdá se však, že Langhansův ateliér ji dovedl k formální dokonalosti a působivosti. Přibližně od poloviny devadesátých let se měnila i barva pozitivů směrem k chladným tónům, převládala světlefialová, šedá, šedomodrá a světlemodrá. Karton k nalepení snímku byl nejčastěji bílý, resp. okrový, tisk byl proveden v zelené nebo fialové barvě.

V letech 1905 - 1907 došlo u pražských snímků ateliéru J. F. Langhans k další proměně. Přestalo se s vykryváním a využívalo se celé plochy snímku. Snahou bylo tvořit čistý „psychologický“ portrét. Proto se mnohem častěji než v předchozích desetiletích na celé ploše snímku objevovaly pouze hlavy, někdy i mírně expresivně nasvícené, často s velmi malou hloubkou ostrosti. Pozitivy byly zpravidla v šedém tónu na šedém kartonu s modrým tiskem, tedy nikterak okázalé, jakoby zdůrazňovaly soustředění na portrétovaného. V téže době se však objevují i reprezentativní úpravy v podobě protáhlých formátů nalepených do vtlačených rámečků na speciální papír, které byly odrazem piktorialistických trendů. Protáhlý formát, který se objevoval také u pozitivů nalepovaných na karton, střídal kolem roku 1910 oválný nebo kulatý pozitiv (často platinotypie) nalepený na ušlechtilý papír. V této době začal J. Langhans také vydávat série portrétů známých osobností ve formě fotopohlednic. Těsně před rokem 1914 a v průběhu války se vedle pohlednicových snímků a reprezentativních formátů začaly používat vizitky a kabinety v šedém, šedočerném a černém tónu na hnědém kartonu s hnědočerným tiskem.

Vnější znaky fotografické produkce ateliéru víceméně odpovídají soudobým módním vlnám, nicméně u Langhansů hrál nepochybně velkou roli účel zakázky. Pražský ateliér byl schopen vytvořit vedle banální živnostenské podobanky i skvělý portrét v piktorialistickém duchu, který stylem odpovídal vídeňským fotoateliérům, například H. C. Koselovi. Kolem roku 1910 tu nalezneme práce, v nichž se jemné neostrosti dosahovalo optickou cestou a na nichž byl portrétovaný mnohdy zachycen jen jakoby lehce a v mírném protisvětle. Emotivní dojem mohl být ještě zdůrazněn adjustací v oválu či kruhu (). V Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze se nachází Langhansův mimořádný portrét rodiny Jindřicha Chalupeckého, pocházející asi z roku 1914, jehož obrazový účín je umocněn ještě monumentálním rozměrem fotografie (48,5 x 36,5 cm). V knize Jaroslava Petráka Žeň světla a stínu, s podtitulem Problém umělecké fotografie v theorii a praxi s uměleckými přílohami, vydané roku 1910, je jako snímek číslo dvě reprodukován Langhansův portrét školního inspektora Podhajského. Ateliér J. Langhans je uváděn mezi osobnostmi, které se považují za přední evropské piktorialisty - N. Perscheid, H. C. Kosel, R. Dührkopp. Langhansův snímek Jaroslav Petrák, první teoretik fotografie u nás, charakterizuje: „Portret se vzorným osvětlením, k charakteru úplně a vystižně přizpůsobeným. Modulace stínů a světel docílena velice měkce vyvolaným negativem a mírnou neostrotí, tak že všechny charakteristické známky obličejů jsou zachovány, aniž by nějak markantněji vynikaly“.

Nepochybně jen několik ateliérů ve střední Evropě se dokázalo tak operativně a s takovým účínem přizpůsobovat požadavkům zákazníka - od podobanky na legitimace po reprezentativní portrét do salónu do rodové portrétní galerie. A obé mohlo být ve špičkovém provedení, odpovídajícím soudobým evropským fotografickým trendům. Jan Langhans jako jeden z mála profesionálních fotografů u nás pružně reagoval na nové trendy puristického piktorialismu. Je ovšem možné, že otevřenost těmto aktuálním trendům byla především zásluha mladého Viktora Meisnera, o němž se ví, že se i soukromě věnoval ušlechtilým fotografickým tiskům (gumotisku, olejtisku). Každopádně ateliér F. J. Langhans dobře ilustruje cestu ateliérového živnostenského portrétního od dekorativismu, přes akademismus, po secesní a puristický piktorialismus.

Jan Langhans byl velmi otevřený všem technickým novinkám a to byla nepochybně jedna z příčin jeho úspěchu. Stále modernizovaným vybavením se programově snažil navozovat příjemnou atmosféru při fotografování a tak zbavovat hosty případné tísně z fotografova počínání. Jak je patrné z obrazových příloh nabízel dům ve Vodičkově ulici zákazníkům nejen příjemné prostředí čekáren a „boudoiru“, ale také celkem tři fotoateliéry běžné velikosti a dále místnost vybavenou pro fotografování až sta osob, což nemohl nabídnout žádný jiný fotograf v Praze. V nově postaveném traktu, nacházejícím se za hlavní budovou, byly další pomocné prostory, včetně pracoven pro vyvolávání, retušování, kopírování „a uměleckou výpravu“, „sály expediční“ a „sály k zhotovování polychromovaných obrazů“. Již v roce 1898 byly všechny místnosti „telefonicky spojeny a ústředním topením stejně temperovány“. V rukopise Vzpomínky na zakladatele firmy - pana radu Jana Langhans, který sepsal na jaře 1945 Viktor Meisner II., se uvádí, že jeho

tchán jako jeden z prvních v Praze začal portrétovat při umělém osvětlení. „Bleskové“ magnesiové světlo se však příliš neosvědčilo, protože vedlo ke ztrnulému výrazu portrétovaných osob. Proto J. Langhans zavedl do svého ateliéru velmi brzy po jejím zrodu obloukovou lampu, později tzv. Jupiterku“. Vedle albuminových a celloidinových papírů, které patřily k běžným pozitivním materiálům, proslul Langhans svými platinotypy, které mají nádherné syté tóny bez absolutní černé a vynikající kresbu ve stínech. Platinotypie používal po čtvrt století od počátku devadesátých let po první světovou válku, žádný jiný fotoateliér u nás nepoužíval tuto vpravdě ušlechtilou fotografickou techniku tak dlouho a v takovém rozsahu.

Na rozdíl od mnoha jiných fotografů Langhans kladl větší důraz na pozitivní fázi fotografického procesu. Proto pražský ateliér zaměstnával poměrně vysoký počet retušérů. Podle vzpomínky Jana Posselta, který u Langhans pracoval kolem roku 1907 jako retušér, bylo tam tehdy zaměstnáno „asi 7 negativních a 8 pozitivních retušérů, 2 operátoři, 4 kopisté, 2 přijímací dámy, 1 účetní, 1 knihař a 1 sluha“. V dějinách fotografie jsou Posseltovy vzpomínky poměrně mimořádným dokladem. O své práci u Langhans Posselt píše velmi poutavě: „Představte si řadu 8-10 negat(ivních) pultů a dále 6-8 pos(itivních pultů), v zatuchlé, lakem a matoleinem čpící místnosti, (kde) sedělo při pilné práci 16 - 20 otroků pod vrchním dozorem mocného pana Hruschky... Od 8 ráno do 12 a od 13 do 19 ticho jako v kostele, jen když Hruschka odešel do atelieru, tak se rozpoutal hovor, a bylo-li jisto, že se brzo nevrátí, zazněl i společný zpěv. Deset hodin denně i v sobotu za plat krásný na tehdejší dobu. ... Až na tu úmornou práci 10ti hodinovou byl jsem za těch časů při platu 18,- týdně živ docela dobře a chodil dokonce v lakýrkách a v cylindru, ovšem jen v neděli, né do závodu... Zimní doba byla u Langhans zajímavá tím, že kopisté nemohli pro nedostatek světla nic dělat, leda pigmenty nebo platinu a retušeři dělali při plynové punčošce u tzv. kukaň. To byla jakási dřevěná dutá pyramida, která měla ve čtyřech stěnách otvory s matnicí pro negativ a uprostřed plynový hořák...“.

Vzpomínka zlidštuje i šéfa firmy v mírně anekdotickém podání: „(V zimě) Kolem páté hodiny, to se již nefotografovalo, odcházel cerberus Hruschka domů a měli jsme tudíž dvě hodiny zcela volno i zpívali jsme jako v hospodě, národní písně, nebo sbory z kroužku pěveckého z Č. F. S. a bylo nám dobře. Stalo se však někdy, že sám starý Langhans neboli „Hnedlinko“ jak jsme mu říkali podle toho, že v řeči často užíval toto slovo, nás překvapil, pro hluk a pro tmu jsme neviděli, že přišel, a bylo zle: „Ale pánové - copak je tu hnedlinko nějaká putyka, že tady tak řvete? Kdopak to tu zavádí, takouvedlenonc modu hnedlinko? Zejtra se vám pan Hruschka podívá na práci, jestli je taky tak fortelná, jako to vaše zpívání“.

Stejně jako u jiných velkých fotografických firem se vnučuje otázka, co fotografoval sám Langhans a co jeho „operátoři“. Podle zákona patřila práva za zhotovení snímku majiteli živnosti, takže v tomto ohledu po právní stránce bylo jasno. Některé filiálky se pochopitelně vyvíjely zcela samostatně, naopak v Mariánských Lázních Langhans velmi často portrétoval sám. Je doložené vzpomínkami, že jako majitel závodu sám fotografoval v Praze významné nebo

prestižní osobnosti. Většinu běžných zakázek přirozeně dělal „operátor“ a armády retušerů. Každopádně Langhans jako majitel udával styl, v jakém měly portrétní zakázky realizovat jednotliví operátoři a věnoval se kontrole kvality.

Již od devadesátých let se Jan Langhans snažil, aby se rychle rozrůstal jeho archiv se snímky známých osobností. A těmi v tehdejší Praze již nebyli politici či spisovatelé jako ve vizitkové éře šedesátých let, ale především herci a herečky. Mezi fotografie a herci někdy docházelo k jakési zvláštní koeexistenci, neboť obě skupiny se potřebovaly. Proto také nejvýznamnější divadelní fotografové 19. století v Praze - Jan Mulač a Jan Tomáš - měli jakési společenské salóny, kde se umělci s oblibou scházeli. Po Mulačovi a Tomášovi se stal nejvýznamnějším fotografem herců po roce 1900 Jan Langhans. Neměl společenský salón, ale překvapoval, jak věrně a výstižně dokázal znázornit mimiku herce. Tehdy se s ohledem na světelné podmínky ještě většinou nefotografovali herci na scénách divadel, ale se svými kostýmy, líčidly a rekvizitami docházeli do ateliérů fotografů. Při pohledu na snímky populární Anny Sedláčkové v Shawově Pygmalion pochopíme, proč dávali herci přednost Langhansovi před jinými... Zachovala se i historka, která trefně charakterizuje vztahy herec a fotograf v této rané fázi divadelní fotografie a zároveň vysvětluje, proč Eduard Vojan neměl rád fotografie. A mohl za to prý Jan Langhans. Vojan si smluvil schůzku u Langhanse, aby si doplnil galerii svých jevištních postav. Dostavil se ve stanovenou dobu, obtěžkán parukami a líčidly, když ještě předtím mu v divadle sbalili kostýmy a rekvizity a dopravili je do ateliéru. Jenže Langhans se v umluvenou dobu nedostavil a Vojan se od té doby (asi 1907) v hereckém kostýmu již nikdy nenechal od profesionálních fotografů fotografovat; tak hluboce nesl své ponížení umělce. Prý si ale spletl datum. Každopádně pozdější snímky Vojana od Drtikola jsou v civilním šatě a při skupinovém záběru sněmu v Kostnici v Jiráskově Janu Husovi se ostentativně obrátil k fotografově kameře zády... (Legenda je legenda, a jeden z našich nejkrásnějších divadelních portrétů s Vojanem jako Hamletem je i z pozdější doby, ale ne od Langhanse...).

Jan Langhans fotografoval i jiné známé osobnosti a v Českém světě, což byl tehdejší nejvýznamnější obrazový časopis, jsou jeho portréty osobností velmi často. Portréty šířil Langhans v malých nákladech jako fotografie nalepené na kartonu (někdy i s podpisem portrétovaného), později i jako fotografické pohlednice. Jeho archiv osobností byl neobyčejně bohatý. Kdo například ví, že známá a často reprodukováná fotografie T. G. Masaryka z mladých let, kde pozdější prezident Osvooboditel působící jemně anarchisticky, je dílem Jana Langhanse?

Vedle portréty, který byl základem jeho pověsti, se v osmdesátých a devadesátých letech Langhans zabýval ve větší míře také místopisnou a krajinářskou fotografií. Ohlas od Nežárky 15. ledna 1887 napsal, že jindřichohradeckému gymnaziu daroval „16 mistrně provedených fotografických pohledů z hor krkonošských jakožto pomůcku k názornému vyučování zeměpisu“. Fotografování v Krkonoších mohlo mít jistou souvislost se sňatkem v roce 1886, neboť Langhansova choť pocházela ze Svobody nad Úpou. Soubor Langhansových fotografií Krkonoš byl nalezen v jilemnickém muzeu.

Jana Langhans zaujal také způsob práce, který se jako čerstvá novinka objevil v druhé polovině osmdesátých let, a který se nazýval „momentní, neboli mžiková fotografie“. Svědčí o tom záběry z Jubilejní výstavy 1891 a pak snímky, které bychom označili za dokumentaci rodinných výletů po západních Čechách koncem osmdesátých let a které zřejmě souvisí se založením filiálky v Mariánských Lázních, kam Langhans s chotí v podstatě jezdil na „letní byt“. Některé snímky z výletů Langhans později vydal v souboru kabinetek, na nichž někdy bývá vedle názvu lokality i termín, mající roli označení techniky záběru- „Moment-Aufnahmen“ (momentka). Podobné záběry, které původně asi nevznikaly s myšlenkou pro hromadné šíření, jsou zajímavým pohledem, neboť fotografa ukazují takřkajíc z „druhé strany“, ne z té oficiální, určené pro veřejnost. Záběry z Jubilejní výstavy, které jsou v naší knize, asi neměly privátní ráz, ale pokud jsem zjistil, Langhans je nikdy nepublikoval. Stejně jako „snímky z výletů“ jsou zajímavé tím, co bych nazval „smysl pro vidění poutavé fotografické scény“. Většina jich je vpravdě momentních bez jakékoliv stopy aranžmá a patří tedy k těm vzácným fotografiím 19. století, kdy fotograf nearanžovaně zachytil nějakou zajímavou dějovou skutečnost. Někteří fotografové vskutku dokáží vidět scénu tak, že je nejen zaujme, ale ve zlomku sekundy si uvědomí spojení mezi obrazovou a myšlenkovou zkratkou a exponují. Takový způsob vidění využíval Jan Kříženecký a nalezneme jej také u Rudolfa Brunera-Dvořáka, klasika „české momentní fotografie“.

Vedle výstavních momentek Langhans na Jubilejní výstavě pořídil oficiální velkoformátové snímky, které se dochovaly v albu v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Vlastní hnědě tónované snímky mají formát 39 x 47,5 cm a jsou nalepené na šedém kartonu formátu 59,5 x 68,5 cm! Reprezentativní charakter souboru, signovaném „Atelier J. F. Langhans Prague“, je možná do určité míry projevem snahy vyrovnat se umělecky s nejdůležitější osobností tehdejší fotografie Jindřichem Eckertem, který podobné velkoformátové tabule rovněž tvořil a které byly pak na rozdíl od snímků Langhansových využity ve výstavních publikacích. Jak jsme již podotkli, byly Langhansovy práce na Jubilejní výstavě řazeny hned za Eckertovými a soubor mohl být skutečně výrazem snahy se Eckertovi vyrovnat. Na rozdíl od Eckerta jsou Langhansovy záběry zvětšeniny, což v této době vytváření kontaktních kopií nebylo ještě zcela běžné a z technického hlediska působí u podobného souboru mimořádně. Snímky, mající reprezentačně - dokumentaristický charakter, zaujmou svou monumentalitou, která vynikne zejména při pohledu na originály. Jsou skutečným protipólem výstavních momentek.

Langhansovy snímky Prahy, pořizované od konce osmdesátých let 19. století do počátku století dvacátého, jsou pozoruhodnou reakcí na rostoucí zájem o fotografickou momentku. A zároveň v nich nalezneme studie atmosféry a světelných poměrů a až na třetím místě je zájem o vystižení monumentality památkového objektu v duchu soudobých fotografických snah. Některé můžeme označit jako náladové momentky a mezi profesionálními fotografy té doby působí vskutku výjimečně. Byly vydávány ve dvou vlnách s odstupem asi deseti lety, tedy 1892 a 1902. Starší záběry mají hnědý tón, mladší modrý. Starší záběry se vesměs uchovaly jen na signovaných kabinetkách, v albu, které se nachází v ro-

dinném archivu, se vesměs uchovaly jen záběry novější. Několik snímků v tomto albu byly pořízeno až v letech 1905 - 1907. V rodinné pozůstalosti se také uchovalo několik nesignovaných stereofotografií, exponovaných vesměs po přelomu století. Je pravděpodobné, že se u některých snímků Prahy původně jednalo o „soukromé záběry“ z procházek a výletů, ale způsob fotografování u mnoha dalších vede k názoru, že k nim od počátku Langhans přistupoval s touhou je obchodně šířit (Jde zejména o snímky známých památek a míst, fotografovaných tehdy „klasickým“ způsobem z nadhledu a odstupu).

Jan Langhans Prahu fotografoval krátce před tím, než zachycování památek „královského hlavního města“ ovládla pohlednice, kdy Prahu fotografovali na kabinety Karel Maloch, Carl Bellmann, František Krátký a mnozí další. Prahu objevili i cizinci, jejichž záběry v naší knize v několika případech konfrontujeme s Langhansovými. Byly to zejména drážďanské firmy Römmler & Jonas (se záběry z roku 1890) a Stengel & Co. (se záběry z roku 1897). Nicméně od podobných záměrů jiných fotografů se Langhansovy fotografie jako celek odlišují, mnohé Langhansovy záběry působí totiž v atmosféře devadesátých let málo „komerčně“. Některé snímky mají velmi zajímavou světelnou atmosféru, někdy mají monumentálnost pohlednice, jindy půvab momentky snímané fotoaparátem z ruky na ulici. Langhansovy fotografie Prahy jsou nepochybně obohacením fotografických pragensí jako jakýsi mezistupeň mezi amatérskou momentkou, reprezentativní pohlednicí a náladovým snímkem piktorialistů.

Vedle těchto pragensí, jejichž autorem byl jistě sám Jan Langhans, je v pražských muzeích vedle portrétů řada jím signovaných snímků zachycujících pražské architektury. Většinou vznikly po roce 1900 a jejich dalším společným znakem je, že působí dojmem vzniku na objednávku. Architekta, stavitele, majitele domu, majitele živnosti. Ve srovnání se snímky Jana Kříženeckého, který ve stejné době rovněž fotografoval pražské architektury a to přímo pro magistrát, působí fotografie z ateliéru Langhans dojmem větší reprezentativnosti, mnohdy jakoby „uhlazeně“ a díky vyrovnávání svislic někdy až nepřírozeně, jakoby stavba byla „vypreparována“ ze svého okolí. V knize, využívající fotografie z rodinného majetku, doplněné několika snímky ze soukromých sbírek, nejsou s jedinou výjimkou podobné práce zastoupeny, neboť je vysoce pravděpodobné, že je jako běžnou technickou fotografii neprováděl Langhans, ale některý jeho operatér.

Při hodnocení Langhansova přínosu pro českou fotografii je nutno stále vnímat jeho fotografickou firmu v celkovém kontextu a to právě jako firmu s širokým rejstříkem, v němž původní osobnost zakladatele a majitele se možná s přibývajícím lety a ekonomickými starostmi poněkud ztrácela, zůstával jen „duch firmy“. Dostatečně výmluvně jsme v obou kapitolách naznačili široký technický i tematický rejstřík fotografického závodu J. F. Langhans, který - po Carl Pietznerovi - byla nesporně největším fotografickým podnikem u nás. Jen obtížně lze vnímat Jana Langhansa izolovaně jako fotografa bez zřetele ke každodenním starostem o osud velké fotografické firmy. A když se o to přesto pokusíme a vyjmeme z jeho odkazu ta díla, u nichž s největší pravděpodobností tiskl spoušť on sám, velký šéf, zjistíme, že tu máme v každém případě pozoruhodné dílo, z něhož nejhodnotněji

stále působí portréty. U portrétů významných osobností lze totiž předpokládat, že při nich majitel firmy asistoval, že on to většinou byl, kdo stál “u spouště”. Proto za největší vklad Jana Langhansa do dějin fotografie v českých zemích se zřejmě i nadále budou považovat jeho portréty, které dokládají, že minimálně v prvním desetiletí 20. století byl tím vůbec nejvýznamnějším portrétistou v Praze, počtažmo v Království českém. Produkce ateliéru a pracovní vytížení jeho majitele bylo tehdy již takové, že na někdejší momentky z pražských ulic, kdy se procházel s fotoaparátem v ruce a fotografoval si jen tak pro radost, mohl Jan Langhans již jen nostalgicky vzpomínat. Tím více jsou však Langhansovy záběry Prahy z převážně devadesátých let 19. století cennější a zajímavější.

Výňatek o dalších osudech archivu osobností
z monografie Jana Langhansa, vydané nakladatelstvím Torst r. 2005.

V březnu 1991 byl v rámci restitucí dům ve Vodičkově 37 rodině vrácen, v roce 2002 se dokončila jeho obdivuhodná rekonstrukce a v domě se navázalo na starou fotografickou tradici, neboť zde sídlí Langhans Galerie Praha a Centrum Foto-Škoda. Ožil tak genius loci místa a dnes už zase mladá generace ví, kdo to byl Jan Langhans, druhdy největší český fotografický podnik.

Připomeňme si ještě osudy nalezené části archivu. O odkaz svého děda se trpělivě a systematicky stará Zuzana Meisnerová-Wismer. První soubor negativů nalezených v září 1998 byl v létě 2000 představen na výstavě v Rudolfinu. Na den 25. února 2004 bylo prezentováno otevření první tematické výstavy z Langhansovy Galerie osobností a to oddíl označený jako Hudebníci. Ivan Lutterer, který zhotovil pozitivy z původních negativů pro výstavu v Rudolfinu a který tragicky zahynul, našel vnímavého žáka a následovníka v osobě fotografa Roberta Portela. Vedle 60 perfektních kopií měla výstava ještě jednu rovinu, na první pohled méně nenápadnou: A tou byla elektronická databáze podstatné části celého archivu. V této databázi každý, i dáma chodící k Langhansovi před 70 lety, může nalézt snímek fotografované osobnosti z ateliéru Langhans a může k němu připojit i svůj osobní komentář. ... Osud ateliéru Langhans připomíná, že jednou z nejstrašnějších věcí, ke kterým v této zemi došlo, bylo systematické vykořeňování lidí z rodné hroudy, z míst, kde vyrostli a k nimž měli vztah, ničení “historické paměti”. Fotografie se svým autentickým svědectvím může dobře napomáhat obnově paměti, poznávání sebe sama, v nalézání kontinuity. Také o tom je sága o znovu nalezeném archivu Jana Langhansa.