

Copyright Pavel Scheufler:

Teze k dějinám fotografie v letech 1839 – 1918

Úvodem

Text poskytuje základní orientaci v dějinách fotografie do roku 1918 a předpokládá následné další studium z literatury. Nesleduje přísnou chronologii ani jednotlivé autory, látka je probírána po logických tematických okruzích, zvláště je uváděn vývoj v českých zemích, resp. středoevropském prostoru. Jednotlivé osobnosti světové i domácí fotografické tvorby jsou charakterizovány pouze ve zkratce, neboť důraz je kladen na pochopení souvislostí a vztahů. Pojmy z fotografické techniky, jejíž úroveň do značné míry v tomto období determinovala tvůrčí výboje fotografů, jsou osvětleny jen v nezbytném minimu, důležitém pro pochopení postupu vzniku fotografického díla a jeho společenského působení.

Obsah

1. Fotografie v období nejstarších fotografických technik

1.0. Úvodem

1.1. Prehistorie fotografie

1.2. Vynález fotografie

1.3. První fotografie v systému pozitiv-negativ

1.4. Postavení fotografie

1.5. Fotografie v českých zemích 1839-1859

2. Ateliérová fotografie 19. století

2.0. Úvodem

2.1. Portrét

2.2. Počátky umělecké fotografie, anglický piktorialismus

2.3. Fotografie aktu

2.4. Nejvýznamnější portrétisté 19. století v českých zemích

3. Fotografie obrazu krajin a památek

3.0. Úvodem

3.1. Fotografie krajiny

- 3.2. Fotografie z exotických zemí
- 3.3. Fotografové krajin a památek v Království českém
- 3.4. Stereofotografie

- 4. Fotografie jako dokument
 - 4.0. Úvodem
 - 4.1. Fotografie událostí
 - 4.2. Snímky městského života
 - 4.3. Fotografický dokument rozmachu průmyslu
 - 4.4. Etnografický dokument a dokument života na venkově
 - 4.5. Fotografické studie pohybu
 - 4.6. Fotografie ve vědě v českých zemích
 - 4.7. Fotografický dokument v českých zemích

- 5. Piktorialismus a sociální pohledy - fotografie v protikladu - na přelomu věků a století
 - 5.0. Terminologie a východiska
 - 5.1. Sociální pohledy
 - 5.2. Ušlechtilé fotografické tisky a piktorialisté krajináři
 - 5.3. Portrét v období secesního piktorialismu
 - 5.4. Piktorialisté v českých zemích
 - 5.5. První barevné fotografie

1. Fotografie v období nejstarších fotografických technik

1.0. Úvodem

S vynálezem fotografie vznikl nový druh obrazu, v němž podstatnou roli při jeho vzniku hraje technika a mechanizace, přejímající manuální práci při tvorbě záznamu skutečnosti. Nová technologie nebyla už založena na rukodělném, nýbrž fotochemickém procesu. Po staletí lidé zachycovali obraz světa pomocí rukou, s vynálezem fotografie tak činil zprostředkovaně přístroj, což byla zcela nová kvalita v procesu zobrazování. Nejstarší fotografické techniky byly průlomem do tradičního zobrazování a jako takové byly chápány. Z hlediska časové osy se zde budeme pohybovat od prehistorie fotografie a rok zveřejnění první v praxi používané fotografické techniky (1839) po přibližně rok 1851.

1.1. Prehistorie fotografie

K vynalezení fotografie bylo třeba prakticky spojit poznatky z oblasti výtvarného umění, optiky a chemie, aby s použitím vytvořeného fotografického

přístroje se využilo vlastností látek citlivých na světlo. V oblasti výtvarného umění bylo třeba spojit znalosti principů reprodukčních technik počínaje dřevorytem a konče litografií, jakož i znalosti principů malířské perspektivy a různých forem vytváření výtvarných iluzí.

Principem fotografického přístroje byla camera obscura (“temná komora“), původně temná místnost s jedním malým otvorem, kterým procházející svazek paprsků kreslil na protilehlou stěnu převrácený obraz předmětů nacházejících se před otvorem. Jevu si povšiml patrně jako první čínský filozof Mo-Ti (470-390 př.n.l.) a Aristoteles (384 - 322 př.n.l.). Kolem 1020 jej popsal Abu Ali Al-Hasan, kolem 1250 pak Roger Bacon. Avšak teprve v době vrcholné renesance, kdy byly hledány a formulovány zákony malířské perspektivy, byl princip camery obscury cílevědomě využit nejprve ve formě úprav skutečných místností a brzy i ve formě přenosných přístrojů, které používali malíři a později cestovatelé, aby si usnadnili skicování krajinných pohledů a stavebních památek. Vztahy mezi perspektivou a funkcí oka s upozorněním na využití principu camery obscury popsal Leonardo da Vinci ve spisu Codex Atlanticus. 1545 uveřejnil Gemma Frisius první známé vyobrazení camery obscury.

Z hlediska přeměny camery obscury na fotografický přístroj jsou významná zejména dvě její zdokonalení: vsazení čočky do zvětšeného vstupního otvoru (1550 Girolamem Cardanem) ke zvýšení světlosti obrazu a zavedení clonky ke zlepšení ostrosti kresby jednoduché spojně čočky (1568 Daniel Barbaro). Giovanni Della Porta ve spisu Magia naturalis (1568) detailně popsal jev a funkci camery obscury. Od konce 16. století se použití camery obscury doporučovalo v řadě děl jako důležité pomůcky pro malíře, proto i její konstrukce se dočkala různých modifikací podle způsobu určení. Johan Zahn 1685 popsal vliv čoček o různých ohniskových vzdálenostech na velikost promítnutého obrazu a využití matnice. V době těsně před vynálezem fotografie byla camera obscura běžně používaná a pracovali s ní i vynálezci nejstarších fotografických procesů.

Historie zkoumání látek citlivých na světlo, zejména pak solí stříbra, úzce souvisí se vznikem chemie jako vědního oboru. Na prahu vynálezu fotografie byly pokusy, které prováděly Thomas Wedgwood a Humphry Davy roce 1802, kdy impregnovali papír nebo bílou kůži dusičnanem nebo chloridem stříbrným. Na zcitlivěnou plochu pak kladli listy rostlin nebo jiné plošné předměty a vystavovali je účinkům světla. Vzniklé obrazy měly však problém s ustálením.

1.2. Vynález fotografie

Na počátku dějin fotografie vystupují výrazně tři osobnosti: Joseph Nicéphore Niepce, francouzský vynálezce, jemuž se jako prvnímu podařilo trvale fixovat fotograficky vytvořený obraz, dále Louis-Jacques-Mandé Daguerre, který vytvořil po spolupráci s Niepcem první v praxi používanou fotografickou techniku, a třetím je William Henry Fox Talbot, tvůrce první užívané techniky systému negativ pozitiv.

Joseph Nicéphore Niepce se jako bývalý důstojník po svém penzionování věnoval výzkumu v různých oblastech, mj. chtěl zdokonalit litografii. Pravděpodobně již roku 1816 získal první praktické výsledky s heliografií, nejstarší fotografickou technikou, založenou na citlivosti asfaltu. Konkrétně doložitelný heliografický snímek vznikl roku 1822. Z roku 1826 (či 1827?) pochází Pohled z okna na dvůr, nejstarší dochovaný fotografický snímek na světě zhotovený pomocí upravené camery obscury. Roku 1826 také navázal první písemné kontakty s Daguerrem, které vedly k uzavření smlouvy o spolupráci (1829). V naplňování smlouvy pokračoval po roce 1833 Niépceův syn Isidor. Niepceovým hlavním přínosem bylo prokázání možnosti vzniku fotografického snímku a úprava camery obscury k této činnosti. Technika heliografie vzhledem ke své nízké citlivosti (doba expozice asi 8 hodin) nevedla k praktickému využívání.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre byl majitel dioramy v Paříži a tvůrce nejstarší v praxi používané fotografické techniky, která byla nazvána na jeho počest daguerrotypie. Po stručné informaci na vědecké půdě v lednu 1839 byl vynález uveřejněn s technickými podrobnostmi na slavnostním zasedání 19. srpna 1839.

Základním poznávacím znakem daguerrotypie je přecházení z pozitivu na negativ a naopak při naklánění desky. Obraz daguerrotypie leží jakoby nadýchnutý na samém povrchu měděné stříbrem platýrované desky, není uložen v žádném pojidle, je velmi ostrý a jemně prokreslený a má četné podrobnosti v polotónech. Způsobem tvorby obrazu se proces daguerrotypie liší od všech ostatních běžně užívaných způsobů fotografie. Adjustace daguerrotypií napodobovala uložení malířských portrétních miniatur, s nimiž měli mnohdy daguerrotypie společného autora, neboť mnozí malíři přesedlali z nejistého umění na výnosnější řemeslo. Daguerrotypie z nejstaršího období jsou spíše v rámech, mladší většinou pouzdech. Ěrou používání daguerrotypie jsou 40. a 50. léta 19. století. Každá daguerrotypie byla unikátním obrazem, v principu neumožňovala pořizování kopií.

První daguerrotypisté se vzhledem k nezbytným dlouhým expozicím věnovali zátiším nebo krajinářským motivům, portréty začali fotografovat až po výrobě objektivu, jehož výpočet inicioval J. M. Petzval v roce 1840. Již 7. října 1839 se o portrét svého přítele Johna Johnsona pokusil Alexander Simon Wolcott, který si pak v březnu 1840 otevřel v New Yorku daguerrotypický ateliér, první na světě. O pár měsíců později si otevřel v New Yorku ateliér Samuel Finley Breese Morse spolu s Johnem Williamem Draperem. Zkrácení expozice (3-5 minut) dosahoval vylepšením konstrukce přístroje a užitím pohyblivých zrcadel při nasvícení scény. První fotostudio v Evropě si zřejmě otevřel Alexej Fedorovič Grekov v červnu 1840 v Moskvě pod názvem Umělecký kabinet. Od jara 1841 vznikaly daguerrotypické ateliéry ve všech významnějších světových metropolích. V Paříži k nejvýznamnějším náleželo daguerrotypické studio bratrů Augusta a Louise Bissonových, v Londýně Richarda Bearda (otevřené 23. 3. 1841) a Antoina Françoise Jeana Claudeta. V Hamburku si otevřel v tomto roce první ateliér Hermann Biow, v Mnichově Johann Baptist Isenring.

1.3. První fotografie v systému pozitiv-negativ

William Henry Fox Talbot byl geniální anglický vynálezce a rentiér, který jako první uvedl možnost rozmnožování snímků dvoustupňovým procesem negativ - pozitiv. Proces, který byl zlepšením staršího Talbotova vynálezu Photogenic Drawing z roku 1835, nazval kalotypie. Kalotypie se využívaly od 1840 (k patentu přihlášeny 8. 2. 1841) do přibližně 1855. Roku 1835 Talbot vytvořil expozicí několik minut obraz okna svého sídla, který je prvním negativem na světě. Na základě Talbotových pokusů zavedl John Herschel pojem „negativ - pozitiv“. Kalotypické negativy, po obrazové stránce kvalitnější než Photogenic Drawing (fotogenické kresby), jsou zprůhledněné negativy na papíře. Kalotypie umožňovaly tvořit libovolné množství kopií a byly lacinější než souběžně používané daguerrotypie. Byly prvním procesem, který umožnil širší společenské uplatnění fotografie (například ve formě vlepení do knih jako přímých ilustrací). Jestliže daguerrotypie představovala jakousi slepou větev fotografie, kalotypie přímo naznačily její další vývoj. Vedle portrétů se kalotypie uplatnily mnohem více než daguerrotypie v dokumentaci architektury a v místopisné fotografii zejména cizích zemí.

Významným kalotypistou byl sám tvůrce procesu. V prvním období fotografie mnohé snímky vznikaly za spolupráce malíře a fotografa-technika. Skotský malíř David Octavius Hill měl v roce 1843 namalovat skupinový portrét 474 účastníků synodu. Spojil se s Robertem Adamsonem, který dobře ovládal kalotypický proces a společně vytvořili nejen portréty církevních hodnostářů, ale i řady dalších osob. Pracovali v exteriéru, přičemž celková hladina osvětlení se zvyšovala pomocí zrcadel. S uměleckým nadáním i psychologickým citem volili pro každého portrétovaného takovou pózu, v níž vypadal živě a v níž zároveň mohl vydržet bez rozhýbání dlouhý čas expozice.

1.4. Postavení fotografie

Vynález fotografie je jedním z článků řetězu přeměn ve všech sférách života 19. století, jejichž jádrem byla průmyslová revoluce. Rozvoj přírodních věd, zejména fyziky, a nástup techniky do výrobních procesů výrazně stimuloval vynalézavost jako široce rozšířený společenský jev. Vedle revoluce v dopravě, agrární revoluce, demografické revoluce, atd., došlo také k revoluci v oblasti vizuálního zobrazování. S fotografií vzniká nový druh obrazu, v němž podstatnou roli při jeho vzniku hraje technika a mechanizace, přejímající manuální práci při tvorbě záznamu skutečnosti.

Od samého zrodu byl nový vynález srovnáván s malířstvím, od něhož se však fotografie liší v mnoha ohledech. Především akt zobrazování probíhá bez přímé účasti jeho tvůrce jako fyzikálně-chemický proces. Právě tento fakt znamená historicky zcela novou kvalitu v dějinách zobrazení a předurčuje zároveň další vlastnosti nového zobrazovacího média, zejména přímou závislost na zobrazené skutečnosti. Z tohoto faktu vyplývají vymezené vztahy k světlu, prostoru a času a konkrétnost a přesnost zobrazení, omezená jen fyzikálně-chemickými vlastnostmi použitých fotomateriálů a zařízení. Fotograf do celého procesu zobra-

zení skutečnosti může zasahovat jen nepřímo. Stylizace trojrozměrné skutečnosti do dvourozměrné plochy fotografického obrazu probíhá jakoby bez subjektivní autorovy vůle a kontroly čistě optickou cestou. Zdá se, že místo na autorovi záleží vše na objektu zobrazení. Každopádně na rozdíl od tradičních způsobů zobrazování jsou ve fotografii vztahy mezi technikou, vědou, řemeslem a uměním promíchány v jiných poměrech a jinak. Ve fotografii mechaničnost dominuje nad tvořivostí a manipulovatelností.

Základním znakem fotografie je zrcadlovost. Právě tato její vlastnost tolik fascinovala současníky při zrodu vynálezu, neboť poprvé v historii zobrazování zde byla zaručena „pravdivost“ zobrazení snímané skutečnosti. Fotografie zaručuje individuálnost a identifikovatelnost, podobu člověka postupně nevytváří, ale jakoby automaticky „snímá“. Podává reprodukci člověka, otisk jeho podoby. Proto také při zrodu vynálezu se výsledku portrétování v češtině říkalo „otisk“. Zrcadlovost fotografie byla využívána jako záruka dokumentárnosti, objektivnosti a exaktnosti. Této vlastnosti se přirozeně chopila věda a využila ji. Zrcadlo také nezná možnost výběru, je konkrétní a nemilosrdné k objektu před sebou. Fotografovi se díky objektivu zobrazuje svět se všemi podrobnostmi, na fotografovi je jen uspořádání zorného pole. Na rozdíl od malíře, začínajícího svůj tah z prázdné plochy, fotograf naopak vybírá z již daného obrazu. Samozřejmě, že zrcadlovou skutečnost může nejen změnit ohniskem objektivu, úhlem záběru, pozitivní kopií či zvětšeninou, ale fotografovy možnosti ovlivnění výsledného obrazu jsou omezené a v některých případech pak i neadekvátní povaze média. Fotograf je na rozdíl od malíře v zásadě svázán se svým objektem, vázán na skutečnost. Proto se také pokládala otázka, zda fotografii lze poměřovat tradičními uměleckými kritérii, nemůže-li ve své podstatě skutečnost jako ostatní umělecké obory uměleckým způsobem přetvořit. Jako první ji formuloval v roce 1936 Walter Benjamin, významný teoretik kultury, ve svém díle *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti- v češtině ve výboru *Dílo a jeho zdroj*).

Vedle zrcadlovosti fascinovala současníky při zrodu vynálezu složka časová, prokazatelně doložený fakt, že to co snímek zachycuje, v určitém časovém úseku tak opravdu bylo. Všechny fotografie jsou staré, protože zpodobují jediný a jedinečný okamžik, který už uplynul. U fotografií je vždy spojeno vědomí, že fotografie zachycuje někdejší situaci, která v takovém uspořádání musela někdy existovat. Roland Barthes v knize *La chambre claire* (1980) zdůrazňuje, že zázračnost fotografie nespočívá ani tolik v tom, že kopíruje realitu, jako především v tom, že vyznačuje minulou realitu. „Síla autentičnosti převyšuje sílu reprodukce“, říká Barthes. Vedle definovatelného fyzikálního rozměru „času expozice“ je tak v každém snímku obsažen i čas, který uplynul od vzniku snímku a je podsunut do vědomí vnímatele snímku, tedy čas stárnutí fyzické podoby snímku, čas zobrazených skutečností na snímku a evidentně nenávratně uplynulých, ztracených. Proto je tak těsný vztah mezi fotografií a vzpomínkou. Fotografie vždy konzervuje minulost pro budoucnost, ztrácí svůj smysl, jakmile přestává být připomínkou. Jestliže čas a skutečnosti konzervované na snímku přestávají být dešifrovatelné,

ztrácí fotografie svou schopnost být upomínkou a stává se jakousi památkou bez paměti, je němá, ztrácí svou vypovídací řeč.

Vztah fotografie a času je vskutku jedinečný. Určitá časová jednotka podmiňuje ve vztahu k ostatním definovatelným veličinám účastňujícím se fyzikálně-chemické tvorby fotografie přímo vznik snímku. Pro fotografie 19. století bylo typické, že tento expoziční čas byl deterninován stupněm rozvoje fotografické techniky. Trvalo několik desetiletí, než byl fotograf schopen reprodukovat skutečné zlomky sekund a tím demonstrovat další výsostnou možnost fotografie: zastavit pohyb.

Vedle veličiny času je další podstatnou viditelnou složkou fotografie veličina světla. Že fotografie vzniká prostřednictvím světla je stejně samozřejmé, jako že prostřednictvím světla vnímáme svět kolem sebe. Světlo na fotografiích 19. století většinou ovšem nevystupuje jako samostatný tvořivý fenomén, neboť fotograf v závislosti na své technice světlo sledoval především z aspektu jeho množství, nikoli jako výtvarný prvek. Zásadní pokrok přinesly až citlivější materiály, pohotovější komory a především široké uplatnění elektřiny jako světelného zdroje, který dovolil jinak vnímat atmosféru dne a noci. V 19. století bylo úlohou fotografie zobrazovat co kamera vidí a nikoli jak vidí.

Při studiu historie fotografie 19. století je nutno si uvědomit její zásadní odlišnosti od fotografie moderní, kdy fotografie začala sledovat jiné cíle, našla jiné možnosti svého uplatnění a měla jiné technické prostředky, které fotografa osvobodily od bezprostřední závislosti na technice. Fotografie 19. století v mnohem větší míře než moderní fotografie pracovala s iluzí prostoru. Používání ateliérových malovaných rekvizit a pozadí mnohdy vyústovalo v práce, které nerespektovaly prostorové vztahy a souvislosti a kde tyto dimenze byly v neobvyklém poměru. U snímků v plenéru se tak někdy dalo využíváním fotomontáží. Ve fotografiích z ateliérů 19. století byl prostor vždy konstruován. Konstruován byl ovšem také děj na snímcích, uměle byl navozován i zobrazený pohyb. Aktéři na vyžádaný okamžik ustrnuli ve svých dějových úkonech. Iluze, divadelnost, inscenovanost, konstrukce, jsou jedněmi z určujících znaků fotografie 19. století. Vedle těchto vnitřních znaků jsou významné i vnější znaky, které rovněž vycházejí ze stavu použitých technických prostředků. Tonální škála na pozitivěch má omezený rozsah polotónů, na snímcích postrádáme mraky, tekoucí voda má podobu opálové masy, pohyb není zachycen ostře. Základní tonální škála fotografie 19. století je hnědobílá, nikoli černobílá, jako u většiny fotografií 20. století. Fotografie 19. století nebyly tvořeny pro uplatnění přímo pro tisk, základní jejich distribuce vycházela z originálů, nalepovaných na karton.

1.5. Fotografie v českých zemích 1839-1859

S technikou zhotovení daguerrotypie se zřejmě jako první z obyvatel Království českého podrobněji seznámil profesor pražské university, fyzik Ferdinand Hessler na své cestě po západní Evropě na sklonku léta 1839. Hessler také jako první u nás uveřejnil technický popis Daguerrova procesu. Podle dosavadního

stavu poznání vystupují v českých zemích na počátku daguerrotypického procesu zřetelně čtyři centra: Praha, Brno, Litomyšl a Plzeň. V Praze daguerrotypoval na podzim 1839 Ferdinand Hessler společně s přírodovědcem Ludwigem Redtenbacherem a tehdejším úředníkem stavební kanceláře a později významným fotografem Wilhelmem Hornem, který o společných pokusech později napsal. Nejvýraznější postavou mezi brněnskými daguerrotypisty se stal profesor fyziky na tamním filosofickém učilišti, premonstrát Bedřich Franz, který v roce 1841 vytvořil skupinu nejstarších dochovaných fotografických portrétů u nás. Pravděpodobně současně s Franzem se naučil daguerrotypovat i brněnský augustián Filip Gabriel, profesor matematiky na filozofickém učilišti a evangelický kněz Anton Plutzar. V červnu 1841 vytvořil kdosi z brněnských daguerrotypistů (nejpravděpodobněji Franz) snímek Slavnosti Božího těla na Zelném trhu v Brně, který náleží k nejstarším snímkům události na světě! Brno se tak stalo prvním střediskem zhotovování daguerrotypií u nás.

Do Litomyšle uvedl daguerrotypii profesor fyziky na vídeňské universitě Andreas von Ettingshausen, který osobně poznal Daguerra a k jehož přátelům náležel Florus Ignác Stašek, rektor tamní piaristické koleje. Začátkem června 1840 dokonce Staškovi přivezl daguerrotypický přístroj a seznámil jej s jeho obsluhou. 2. června 1840 společně daguerrotypovali a pořídili snímek pošty v Litomyšli, který je patrně shodný s dodnes dochovanou daguerrotypií, nejstarší zhotovenou v Čechách.

Daguerrotypické pokusy Josefa Františka Smetany v Plzni byly -zdá se- poměrně izolovanou záležitostí. Nezachovaly se také žádné Smetanovy daguerrotypie. Jediným dokladem Smetanova úsilí jsou však daguerrotypické pomůcky, používané při zhotovení snímků a daguerrotypická komora. (dnes v expozici NTM v Praze) Je možné, že daguerrotypie společně se Smetanou někdy prováděl i K. S. Amerling, rodák z Klatov, který prokazatelně vlastnil daguerrotypický přístroj již roku 1841.

Franz a Stašek byly nejvýznamnějšími osobnostmi etapy převažujícího vědeckého zájmu o daguerrotypii. Zaměření prvních fotografů-daguerrotypistů na vědeckou práci, na hledání možností uplatnění daguerrotypie ve vědě, je zajímavým specifickým počátkem fotografie českých zemích. Převažující vědecký zájem vyplýval ovšem i z extrémních expozičních dob původních Daguerrových daguerrotypií, nehodících se v zásadě pro portrétování. Až zvýšení citlivosti daguerrotypických desek chemickou cestou a využívání objektivu podle Petzvalova výpočtu poskytly předpoklady k využití daguerrotypie pro portrétní práci. Petzvalovým portrétním objektivem, uvedeným do prodeje počátkem roku 1841, se původní minutové expozice zkrátily na sekundové.

Pravděpodobně prvním, kdo se v českých zemích zabýval zhotovováním daguerrotypických portrétů na zakázku byl Salomon Sturm, syn známého pražského optika, o jehož práci psaly Květy 29. dubna 1841. Za první stálý daguerrotypický ateliér v českých zemích se označuje podnik Wilhelma Horna, otevřený počátkem října 1841 na Koňském trhu v Praze. Horn celkem čtyřikrát změnil v Praze polohu svého ateliéru, nicméně na nálepkách svých daguerrotypií zdůrazňoval svou pri-

oritu. V následujícím desetiletí významně zasáhl po organizační a obchodní stránce do fotografického dění a můžeme jej označit za nejdůležitější osobnost počátků fotografie v českých zemích. Počátkem března 1842 otevřel v Budečské zahradě v Praze s pomocí K. S. Amerlinga svou Světloobrazárnu Jozef Božetěch Klemens, slovenský malíř, přírodovědec a vynálezce, jehož daguerrotypická činnost měla však velmi krátké trvání.

Pro daguerrotypické ateliéry čtyřicátých let bylo v celé střední Evropě příznačné, že jejich majitelé většinou nesetrvávali na jednom místě, ale se svým daguerrotypickým vybavením putovali. Vedle významnějších správních center se cestující daguerrotypisté usazovali zejména v hostincích a hotelích lázeňských měst, kde se dal předpokládat největší zájem o daguerrotypické portréty. Takovými lázněmi byly v Čechách Karlovy Vary a Teplice, které se díky častému pobytu cestujících daguerrotypistů staly ve čtyřicátých letech 19. století vůbec nejdůležitějšími středisky fotografie v českých zemích. Obě tato města, vedle Prahy, tak patří ke kolébce živnostenské fotografie u nás.

Kromě Prahy nebyly v českých zemích až do roku 1848 v žádném jiném městě prokázány trvale existující daguerrotypické ateliéry. I v Praze zůstával dlouho jediným ateliér W. Horna, k němuž se asi roku 1848 přidružil ateliér akademického malíře Jana Malocha. Od stejného roku se začal zabývat daguerrotypií patrně i akademický malíř Bedřich Anděl a o rok později také Antonín Žák. Údajně již od roku 1844 příležitostně vytvářel zakázkové daguerrotypické portréty Eduard Vilém Dvořák, jehož specialitou bylo užívání malovaného pozadí Hradčan. Prvním „amatérským daguerrotypistou“, jehož snímek je konkrétně doložen, je Václav Trajc (Wenzel Treitz), medik, který 12.6. 1848 daguerrotypoval v Praze proslulou Svatováclavskou mši na Koňském trhu.

Po Praze vznikly další fotoateliéry v roce 1848 v Liberci a Olomouci, kde v červnu 1848 poprvé uveřejnil inzerát na svůj daguerrotypický ateliér v olomouckých novinách „Die neue Zeit“ Anton Halauska. V Liberci pak inzeroval v Reichenberger Wochen-Bericht 29. července 1848 Wenzel Ferdinand Jantsch zhotovování kalotypií. Byl u nás prvním, kdo inzeroval výhradně ji a nikoli tehdy módní daguerrotypii. Doba expozice trvala u Jantschových portrétů podle inzerátu 25 - 40 sekund.

2. Ateliérová fotografie 19. století

2.0. Úvodem

Většina fotografií 19. století se vytvářela v ateliérech a týkala se řemeslně pojetého portrétu. Práce vytvářené mimo ateliér byly mnohem komplikovanější. Zásadním zlomem v nazírání lidí na fotografii byla fotografická vizitka, která je jednak technické označení formátu fotografie a jednak je to fenomén, který učinil z fotografie obrazové médium se širokým společenským využitím.

2.1. Portrét

Většina portrétů byla od 1854 vytvářena na formát fotografické vizitky (pozitiv velikosti asi 94 x 58 mm byl nalepen na kartonu formátu asi 102 x 63 mm). Název (carte-de-visite) a princip si nechal patentovat roku 1854 pařížský fotograf André-Adolphe-Eugene Disdéri veden myšlenkou zlevnění fotografického portrétu. Princip menší ceny vizitky tkvěl v možnosti exponovat na jednu fotografickou desku více záběrů.

Vizitky byly základem neobyčejné konjunktury fotografie zejména mezi lety 1859-1865. Teprve vizitka naplnila do té doby nedostatečně rozvinuté možnosti fotografie: rychlost a levnost zhotovení, neomezený počet kopií, snadnost prohlížení. Díky vizitce se o šedesátých letech 19. století hovoří jako o "zlatém věku fotografie", kdy nadšení a opojení z možností tohoto vynálezu, který teprve tehdy pronikl do širších vrstev, vedlo k nebývalému rozkvětu a popularitě fotografie. Díky vizitkám vznikaly rodové portrétní galérie zcela nového typu, jež by v takovém rozsahu nebyly myslitelné bez fotografie - vzniklo rodinné album. Fotografie jako závěsný obraz, vycházející z předchozí malířské tradice, ztrácela svůj význam.

V období rozkvětu vizitek došlo k výrazné diferenciaci ve vybavení fotoateliérů. V každém velkém městě byl ateliér, který se považoval za prestižní pro městskou smetánku, i ateliéry, kam chodily střední vrstvy. Atraktivnost ateliéru se obvykle řídila jeho vybavením a tedy poskytnutím bohatších možností k vytvoření portrétu v různých prostředích, případně kostýmech. Ke konci století se objevila jako nejlacinější možnost portrétování ve stáncích takzvaných rychlofotografů, kteří pracovali na poutích a jarmarcích s přenosnými ateliéry.

V souvislosti s možností šířit fotografie ve větších nákladech vznikly projekty na zpodobnění významných osobností doby. Prvním, kdo se soustředil na program „Alba současných“ (Album der Zeitgenossen), souboru portrétů nejvýznamnějších osobností politiky, vědy a umění, patřil Franz Hanfstaengl v Mnichově, který náležel k nejprestižnějším bavorským fotografům. Jeho portréty získaly velký úspěch na Světové výstavě v Paříži roku 1855. Portrétování jsou zachycováni ve vznešených gestech, mnohdy i s určitým doplňkem, který charakterizoval jejich působení. Příslušníky bavorské královské rodiny, ale i mnohé evropské panovníky, fotografoval další mnichovský dvorní fotograf Josef Albert. Vedle panovníků fotografoval i šlechtice, slavné hudební skladatele a výtvarné umělce.

V dějinách fotografie byly vždy nejcennější portréty, kde se fotografové snažili o vyjádření lidské individuality. K nejslavnějším portrétním fotografům 19. století náležel Gaspard Félix Tournachon, řečený Nadar. I když svůj ateliér zařídil tak, aby lákal zákazníky svou vnější atraktivitou, neuchyloval se k retuši ani k jiným zásahům uměle příkrášlujících vzhled modelu a většinou ani nepoužíval vnějších doplňkových rekvizit. Jen model sám měl hovořit, oduševnělost a duchovní krása měla být podstatou jeho portrétů. K Nadarovým zákazníkům náležely mnohé významné osobnosti, jejichž portréty chtěl Nadar zahrnout do reprezentativní galerie nejvýznačnějších osobností doby, kterou nazval Pantheon Nadar. Protože mnohé portrétované dobře znal, včetně jejich charakteristických gest a mimiky,

mohl vytvořit jejich skvělé studie. Nadarovým uměleckým konkurentem byl Étienne Carjat, karikaturista a spisovatel, který ovšem tvořil v nepoměrně skromnějších podmínkách. Uměleckým protipólem obou fotografů byl Anton Samuel Adam-Salomon, který se mnohdy v zobrazení modelů a použitou drapérií inspiroval nizozemskými mistry 17. století.

Nejvýznamnější vídeňští fotografové byli Emil Rabending, Joseph Löwy a Ludwig a Victor Angererové. K nejvybavenějším a největším ateliérům v Evropě náležel krakovský ateliér Waleryho Rzewuského, který byl tak rozměrný, že se v něm mohl fotografovat i celý kočár se čtyřspřežím. Petrohradským nejstarším a nejproslulejším ateliérem bylo studio Sergeje Lvoviče Levického. Galerii významných osobností své vlasti se snažil vytvořit Andrej Ivanovič Deněr, v jehož projektu byly snímky spisovatelů, cestovatelů, lékařů, vědců a umělců. V Nižním Novgorodě žil Andrej Osipovič Karelin, který si postavil ateliér značné délky, v němž pomocí objektivů o dlouhé ohniskové vzdálenosti fotografoval sedící osoby z velkého odstupu tak, aby nedocházelo k perspektivnímu zkreslení postavy.

Mimo evropské země došlo k největšímu rozvoji portrétní fotografie v USA. Mezi nejváženější fotografie se tam pracoval Mathew B. Brady, který měl původně ateliér v New Yorku a filiálku ve Washingtonu. Díky jeho portrétu Abrahama Lincolna z roku 1860 byl poprvé v dějinách veřejně vyzdvižen význam fotografie v politice. Dalším významným americkým portrétním fotografem byl Alexandr Gardner, který proslul žurnalistickým pojetím svých portrétů. Slavným newyorským fotografem byl také Napoleon Sarony a William Kurtz s ateliérem na Broadwayi. Portrétní fotografie jednotného vizitkového stylu se ujala po celém světě, přičemž všude nalezneme podobně koncipované portréty se stejnými znaky.

Zcela nový náhled na úlohu fotografického portrétu přinesl konec 19. století, kdy se na jedné straně objevila díla idealizující technickými výrazovými prostředky podobu člověka (viz piktorialismus, studijní článek 5.1.) a na druhé straně díla, usilující naopak o realisticky pojatý portrét bez příkras, retuší a zásahů. K významným představitelům tohoto druhého směru náležela Frances Benjamin Johnstonová, jedna z nejpozoruhodnějších osobností americké fotografie v celé její historii. Díky svým fotografickým schopnostem i nekonvenčnímu způsobu života a společenské prestiži, kterou si vydobila, mohla Johnstonová portrétovat mnohé významné osobnosti tehdejších USA.

2.2. Počátky umělecké fotografie, anglický piktorialismus

Většina fotografií v 19. století nebyla vytvářena s uměleckými ambicemi. Fotografování se považovalo za řemeslnou činnost, fotograf mohl být vážený živnostník, nikoli však uznávaný umělec jako malíř nebo sochař. Síla fotografie se spatřovala především v její dokumentární věrnosti, ke konci století se oceňovala i její schopnost zachytit letmý okamžik. Ve vztahu k umění se význam fotografie viděl ve zprostředkování uměleckých hodnot, zejména formou reprodukcí uměleckých děl. Proto existovalo takové množství vizitek, kabinetek a stereofotografií

se snímky soch a obrazů. Fotografie tak měla svůj podíl na vzrůstu obecné úrovně vzdělanosti. Od počátku dějin fotografie byli však autoři, kteří se snažili dokázat svými díly, že fotografie je schopna vyššího, uměleckého účinku. Klíčovou oblast takových snah představoval portrét, kde fotografované osoby na „umělecky podaných snímcích“ již nepředstavovaly samy sebe, ale jejich výraz a celá kompozice směřovaly k vyjádření určitého vysněného cíle, obvykle inspirovaného literaturou. Objevovaly se také pokusy o fotografické vyjádření „věčných lidských témat“ jako Právo, Láska, Loučení, mnohdy inspirovaných konkrétními obrazy. Prvních hodnotných výsledků v tomto směru se dosáhlo v padesátých letech 19. století v Anglii.

Za „otce umělecké fotografie“ se považuje Angličan švédského původu Oscar Gustav Rejlander, který se původně zabýval malbou portrétů a kopírováním obrazů starých mistrů. Fotografovat začal proto, aby získal pomocné předlohy pro svá malířská díla. Snaha o využívání fotografií jako náhrady živých modelů kladla ovšem značné požadavky na zachycení zajímavé mimiky. Rejlander zřejmě dokázal portrétované natolik zaujmout i rozesmát, že získával u svých modelů velmi živý výraz tváře. Potvrzovala se tu známá skutečnost z portrétních ateliérů, že fotograf musel být především dobrým režisérem situací a nálad. Pochvalná uznání za „překvapivé podání výrazu“ a o „myšlenkách vetkaných do tváří“ vedly Rejlandera k vytváření fotografických obrazů, které by se staly důstojnými partnery žánrových a alegorických malířských výjevů. Začal aranžovat scény s více modely a jednotlivé dílčí obrazy spojoval podle předem vypracovaného scénáře formou montáže v jeden celek. Značný vzhlas získal dílem „Dvě cesty života“, na němž ctihodný muž ukazoval dvěma mladým mužům ony dvě známé možnosti, cestu dobra a zla, cestu neřestí a svodů a cestu pozitivních hodnot. Kompozici z třiceti výchozích záběrů Rejlander vytvořil s pomocí herců a hereček kočovných divadelních společností, kteří měli zkušenosti s předváděním živých obrazů. Výsledné, pracně získané dílo, mělo rozměr 40 x 77, 5 cm. Dílo ocenila také královna Viktorie, která je roku 1857 zakoupila jako dar svému choti. Bylo to zároveň výraz významného společenského ocenění fotografie jako takové.

Vedle složitého spojování jednotlivých částí snímku postupným kopírováním na jeden výsledný pozitiv, uplatnil Rejlander i techniku dvojexpozice na jeden negativ. Patrně jako první s tvůrčím výsledkem uplatňoval také techniku současného kopírování dvou negativů, přiložených na sebe (sendvičová montáž). Montáže sice Rejlandera proslavily, nicméně žít se musel rutinní portrétní fotografií. Jeho schopnosti zachycovat mimiku bylo využito při ilustracích slavné knihy Charlese Darwina (vydané roku 1872) „The Expression of the Emotions in Man and Animals“ (Výraz pocitů u člověka a zvířat). K Rejlanderovým dalším proslulým dílům náleží Hlava Jana Křtitele, Judita a Holofernes, Sen a Těžké časy. Když se pro velkou pracnost montáží vrátil zpět k realistické fotografii, zájem o jeho tvorbu poklesl, přestože vytvořil pozoruhodné snímky z každodenního života jako Mlékařka, Prodáváč zápalek, Kamelot.

Rejlanderovo dílo mocně inspirovalo dalšího Angličana - Henryho Peacha Robinsona, který od záliby v malování se dostal k fotografii. Roku 1857 si otevřel portrétní ateliér v Leamingtonu, kde se snažil víceméně pro své osobní zadosti-

učinění využít fotografii i pro umělecké cíle. V roce 1858 zveřejnil známou montáž z pěti negativů „Na smrtelné posteli“, kterou se rázem proslavil. Jeho tvorba rovněž upoutala pozornost britské královské rodiny. Přes úspěchy a společenskou prestiž nemohl být Robinson stejně jako Rejlander živ pouze z uměleckých fotografií, i on se musel živit běžným zakázkovým portrétem. Ke známosti jeho díla přispěla ovšem jeho rozsáhlá publicistická a přednášková aktivita. Vedle článků napsal celkem jedenáct knih věnovaných fotografii. Nejznámější se stala „Pictorial Effect in Photography“ (Obrazový účinek ve fotografii) z roku 1869, která se stala jakýmsi teoretickým shrnutím pro výklad pojmu „umělecká fotografie“. Později, v posledním desetiletí 19. století, byl název knihy použit za základ pojmu „piktorialismus“, který obecně ve fotografii znamená sledování malířských vzorů. Pro období inspirované tvorbou Rejlandera a Robinsona můžeme užít pojmu „piktorialismus anglický“.

Za hlavní úkoly umělecké fotografické tvorby Robinson považoval „potlačení všeho běžného a ošklivého“, nutnost stylizace vedoucí ke zvýšení malebnosti a kompoziční vyrovnanost konečného obrazu. Technickým prostředkem k těmto cílům měla být především montáž z několika negativů. Ve svých dílech zpracovával Robinson také žánry z každodenního života, selankovité výjevy z přírody i kompozice ve stylu středověkých mistrů. Své zásady nadšeně obhajoval a až na konci svého života roku 1896 doznal, že také provedením přímého záběru na jeden negativ lze získat vynikající snímky a že technika montáže by měla být vyhrazena jen zcela mimořádným případům. Sám své nové stanovisko doložil vlastními snímky z jednoho negativu, které zároveň splňovaly podmínky akademické kompozice.

Ve srovnání s Rejlanderem byl Robinson podstatně technicky zdatnější, což se projevilo nejen ve způsobu provádění montáží, ale také v životnosti autorských kopií. Kromě metody postupného kopírování několika negativů pomocí masek na jeden pozitiv používal Robinson i jednoduššího zalepování vystřihaných dílů z kontaktních kopií do obrazu podle předběžného náčrtku. Spleené a vyretušované dílo ofotografoval a teprve tento negativ sloužil jako podklad pro výsledné kopie. U techniky montáže Robinson zejména oceňoval možnost ostrého provedení popředí i pozadí. Robinson se zařadil mezi nejúspěšnější fotografy své doby, neboť získal nejvíce medailí a cen z výstav.

Robinsonovo dílo inspirovalo i mnohé další autory zejména v Anglii, kteří dokazovali, že se řídí především zkušenostmi získanými z obrazů významných malířů. K dalším „anglickým piktorialistům“ náležel William Lake Price, původně malíř akvarelů, který komponoval žánrové výjevy a portréty (Don Quijote) s romantickými doplňky. K piktorialistickým zásadám má také blízko dílo Julie Margaret Cameronové, které se evidentně v mnoha záběrech inspirovala konkrétními malířskými díly či literárními náměty. V duchu dobového romantického citění komponovala alegorie a někdy i poněkud sentimentální kompozice na „věčné náměty“ jako Víra, Věrnost, Dobrosrdečnost, Naděje. Podobný charakter měly také ilustrace k Tennysonovým básním z roku 1875. Shodný citový přístup k tvorbě uplatňovala také Clementina Hawardenová. Jejím nejčastějším modelem byla dcera, která se objevovala v mnoha gestech a různých oblečeních. Fascinaci

různým typem oblečení u jednoho dívčího modelu projevoval také tvůrce Alenky v říši divů Lewis Carroll, vlastním jménem Charles Lutwidge Dodgson, oxfordský profesor matematiky. Také u jeho snímků dětí i portrétů ze světa dospělých se uplatňovalo tvůrčí hledání po naplnění snu o kráse a dokonalosti.

Díla komponovaná v ateliérech fotografů podle malířských, literárních a divadelních vzorů můžeme charakterizovat jako „fotografické scény“. Tyto komponované výjevy vznikaly nejen jako součást aspirací fotografů na uměleckou tvorbu, ale i při rozvíjení zábavné a didaktické složky portrétní produkce. Vznikaly tak nejen alegorie a živé obrazy, ale i parodie a kompozice divadelních scén nebo rozličných výjevů ze skutečného nebo fantaskního světa. Jedním z typů fotografických scén byly „živé obrazy“, které byly v 19. století velmi oblíbené a které se komponovaly při nejrůznějších příležitostech zejména na divadlech, slavnostech, výstavách a plesech. Živý obraz byl výpravnou kompozicí glorifikující nějakou ideu nebo připomínající určitý historický děj. Pohyboval se v rozmezí mnoha oblastí umělecké tvorby (divadla, scénografie, malířství, sochařství, literatury), byl komponován umělci a snažil se stát v plnoprávném postavení s tradičními uměleckými kategoriemi.

Mimo území Anglie se vytváření obrazů s pomocí několika negativů příliš neujalo. Dokonce Fotografická společnost ve Francii zakázala svým členům vystavovat obrazy, vytvořené tímto způsobem. Uměleckého účinku bylo dosahováno především inspirací z malířství a převzetím některých obecně uznávaných a slavných témat. Francouz Julien Vallou de Villeneuve, který chtěl být původně malířem, zobrazoval ženy v pózách podle vzorů slavných pláten. V Itálii se zabýval tvorbou živých obrazů vedle zakázkové práce zejména Giorgio Sommer. V ateliéru komponoval jednoduše pojaté výjevy všedního dne života Neapole (např. scénu „Okradení muže kapesním zlodějem během čištění bot na ulici“). Jednoduchými výrazovými prostředky pomocí významové zkratky byly komponovány také scénky k různým příslovím pražského fotografa Františka Fridricha. V Rusku se komponování žánrových výjevů v ateliérech věnovali nejznámější fotografové - Vasilij Andrejevič Karrik a Andrej Osipovič Karelin. Andersenovými verši se v jednoduchých scénkách inspiroval dánský fotograf Harald Johan Caspar Paetz.

Ve svém souhrnu je produkce fotografických scén cenným dokumentem soudobého životního stylu a kulturního obrazu doby jako důležité součásti populární kultury 19. století. Je dokumentem zajímavým mj. i pro poznávání ambicí fotografie a pro její rozvoj jako sdělovacího média. Je zřejmé, že fotografie v 19. století „pokulhávala“ za rozvojem tradičních výtvarných disciplín a je logické, že fotografové napodobovali dobový sloh a módu a že k některým speciálním možnostem dospěli teprve pod vlivem malířství. Fotografie na uměleckou tvorbu v 19. století působila v skrytu, veřejně stále udávalo tón malířství. Byla to však právě fotografie, která počátkem dvacátého století vyprovokovala zrod a rozvoj moderního umění.

2.3. Fotografie aktu

Zobrazení neoděného lidského těla na fotografii bylo v 19. století pokládáno v zásadě za nepřipustné. Přestože klasicistní malířství věnovalo aktu poměrně značnou pozornost, u fotografie vadila konkrétnost zobrazení, přičemž vedle moralistních zábran fungovalo i povědomí v tom smyslu, že model před fotografem musel vsutku stát. Případné soudní spory nad zabavenými fotografiemi aktů končily většinou v neprospěch fotografa a byly do jisté míry odrazem společenského mínění o fotografii. Soudilo se totiž, že fotografie není umění, tudíž fotograf aktů nemůže být schopen umělecké stylizace, tedy ani snímek není umělecký a představuje tak obchod s nahotou a jako takový zaslouží trest.

Přesto fotografie aktu představovala v 19. století již velmi diferencovanou oblast a v jejím rámci existovaly i práce se zobrazením nahých mužů a žen, které nevyvolávaly nelibost, neboť o jejich umělecké hodnotě nikdo nepochyboval. První rozsáhlou oblastí fotografického aktu byly katalogy fotografií mužů, žen a dětí oděných jen do drapérií, které měly sloužit jako pomůcka pro malíře. Ve střední Evropě byly k dispozici zejména kabinetky vídeňského fotografa dr. Hermanna Heida se souborem miniaturních snímků, pod nimiž byla objednávací čísla. Snímky se označovaly jako „pomůcka pro malíře a přátele umění“. Někteří malíři si podobné studie vytvářeli sami nebo ve spolupráci s fotografem.

Druhou oblastí, kde umělecká kritika připouštěla zobrazení nahého těla na fotografii, byly alegorické kompozice, které si podle námětů můžeme rozdělit na mytologické, historické, romantické a literárně-filozofické. Díla vznikala na základě předchozí tradice a pokládalo se za přirozené, jestliže Spravedlnost, Vlast atp. byla zobrazena v podobě neoděné postavy. Právě tento typ děl byl součástí aspirací fotografů na umělecké uznání. Můžeme připomenout slavný snímek „Dvě cesty života“ Oscara Gustava Rejlandera z roku 1857, na němž byl poprvé na fotografii veřejně představen akt.

Třetí oblastí, kde se zobrazení aktu pokládalo za přirozené, byly snímky studijního etnografického charakteru, vzniklé na cestách za domorodci zejména Afriky a Ameriky.

Umělecký fotografický akt byl v 19. století jen výjimkou. Obvykle šlo o druh privátní tvorby, bez úsilí o akcent veřejnosti. Umělecké akty nalezneme v tvorbě Hermanna Kroneho, Franze Hanfstaengla, Nadara, Rogera Fentona, Mathewa Bradyho, tedy vesměs významných portrétistů. Většinou se snažili o idealizaci obrazu postavy, zobrazené zpravidla velmi decentně a podle klasických malířských vzorů.

Na prvním místě mezi fotografy, pro které akt představoval hlavní oblast tvůrčích zájmů, uvedme Jeana-Louise-Marie-Eugéne Durieu, generálního inspektora „pro vyučování a kult“, muže požívajícího značné úcty. K jeho přátelům náležel malíř Eugén Delacroix, který fotografovi mnohokrát při práci s akty asistoval. Studie žen i mužů zpravidla odpovídají vzorům z malířství. Podle některých snímků namaloval Delacroix svá plátna (například Odalisku). Gustav Courbet využil údajně některých snímků Julienu Vallou de Villeneuve, který jako první ve Francii fotogra-

foval akty technikou kalotypie. Fotografoval mnohdy v postojích a v reáliích odpovídajících situacím všedního života. Naopak Pierre-Charles Simart vycházel jako pedagog Akademie krásných umění převážně z akademických malířských pozic podobně jako Jacques Moulin, jehož náměty rovněž připomínaly tehdejší malíře. Guglielmo Marconi, označovaný ve francouzském almanachu přímo jako fotograf umělecké akademie, fotografoval nahé muže, ženy a děti jako předlohy pro výchovu malířů. Paul Berthier vystudoval malbu a jeho fotografické akty se vyznačovaly neobyčejnou kultivovaností. Zvláštní vztah mezi malbou a fotografií najdeme v díle Richarda Polaka z Rotterdamu. Inspirován díly starých holandských malířů fotografoval v interiéru zařízeném ve stylu 17. století takovým způsobem, že vyvolával mistrnou iluzi děl starých mistrů. "Malíř a akademický učitel" Heinrich Eickmann se snažil snímat akty tak, aby studenti mohli na snímcích zkoumat proporce lidského těla. Ve využívání snímků nahých postav jako studijního podkladu pro malbu došel nejdále Thomas Eakins, profesor Pensylvánské akademie umění. Jeden z nejvýznamnějších amerických malířů 19. století začal se studii studentek v řeckých řízách v klidových pózách a pokračoval se záběry nahých studentů při koupání, jež se blížily žánrovým výjevům a skončil u systematického studia pohybu člověka, přičemž jako náměty volil nahé atlety při sportovní činnosti. Studie realizoval tak, že snímal několik fází pohybu na jednu desku. V této své práci Eakins navázal na průkopnické dílo Eadwearda Jamese Muybridge, který při svých fotografických studiích pohybu zachycoval člověka při různých gymnastických cvičeních i jiných činnostech. Na zobrazování neoděného mužského těla se specializoval Wilhelm von Gloeden, který po studiu dějin umění ve Výmaru žil po roce 1880 na Sicílii. Tam, očarován antickým dědictvím, komponoval výjevy na antická témata, přičemž za modely mu sloužili synové tamějších pastevců. Jeho akty mají skvělé kompoziční uspořádání a prozrazují tak kultivovanost tvůrce i jeho vynikající technickou zručnost. Podobná díla jako von Gloeden, jenže častěji v interiéru, tvořil v Neapoli Wilhelm Plüschow.

V posledním desetiletí 19. století došlo k všeobecnému zájmu o fotografický akt, který fotografovaly již stovky autorů. Zvýšení zájmu o akt souviselo nejen s liberálnější atmosférou, ale také s rozvojem amatérské fotografie, podmíněné pokrokem fotografické techniky. S množstvím snímků aktu přibývalo jisté strojenosti a naivity, přibývalo i kompozic symbolického a alegorického ražení. Na druhé straně vznikala díla stylizovaná pomocí technik ušlechtilých fotografických tisků nebo zjemňující optikou. Právě těmito prostředky fotografie aktu prokázala, že je schopna kráčet v uměleckých stopách.

Zcela mimořádnou postavou mezi autory aktů, zcela se vymykající z běžného rámce tvorby před první světovou válkou, byl Ernest James Bellocq. Byl majitelem portrétního ateliéru v New Orleansu a chodil do vykřičené čtvrti Storyville, kde fotografoval tamní prostitutky. O této dokumentaci nikdo nevěděl a neměla tudíž ani vliv na soudobou fotografii, na negativy s mnoha až přeludně působícími akty se přišlo náhodou v roce 1966.

Mezi nejvýznamnější tvůrce piktorialistických aktů náleží Robert Demachy, Clarence Hudson White, Edward J. Steichen, Heinrich Kühn, Franz Fiedler a Čech

František Drtikol. Američan Clarence Hudson White na svých aktech nevyužíval ušlechtilých fotografických tisků, ale fotografoval nahé tělo v čistě fotografické stylizaci. K potlačení naturalismu používal měkce působících objektivů nebo předzádek. Účinek měkce působících objektivů ještě umocňoval řešením záběrů v protisvětle. Francouz Robert Demachy vycházel z představy, že snímek nemá být kopií skutečnosti, ale volným vyjádřením představ fotografa, přičemž snímek měl být budován detail po detailu, aby se některé oblasti potlačily a jiné naopak zvýraznily. Franz Fiedler, který se usadil v Drážďanech, se pokládal za mistra olejotisku. Jeho formálně dokonalé akty se vyznačovaly fascinujícím technickým mistrovstvím. Mostem mezi americkým pojetím měkké kresby a evropskou oblibou ušlechtilých tisků byl rodák z Lucemburska Edward Jean Steichen. Ve fotografii aktu piktorialistického období využíval své malířské zkušenosti a nevyhýbal se ani technikám ušlechtilých tisků. Záměrně bural klasické kompoziční kánony, přibližoval se modelu. Nejosobitější akty v českých zemích přinesl v piktorialistickém období František Drtikol, u něhož nalezneme jak jemné a křehké studie plné secesní melancholie, tak dramatické vášnivé akty ve velmi odvážných pózách. V jeho aktech nalézáme krásu i pocit zmaru, lásku i smrt, protiklad fyzického i duchovního.

Akt hrál v tvorbě piktorialistů nesmírně důležitou úlohu. Byli to právě piktorialisté, kteří přesvědčili puritánskou veřejnost, že fotografický akt může být uměleckým dílem. A po uznání uměleckého aktu se tak vlastně vytvořil argument pro přijetí celé fotografie mezi "vysoká umění". Fotografický akt proto sehrál v dějinách nesmírně důležitou úlohu, především on přesvědčil, že fotografie může mít hodnotné umělecké výsledky.

2.4. Nejvýznamnější portrétisté 19. století v českých zemích

Na přelomu padesátých a šedesátých let 19. století se začala také ve fotografii českých zemí uplatňovat nová generace fotografů bez předchozí malířské praxe a vzdělání, i když významnější pozici si ve fotografii nadále uchovávali absolventi malířské akademie (V roce 1870 například v Praze tvořili umělecky školení fotografové stále ještě třetinu všech fotografů). Nejpozoruhodnější fotografické portréty v etapě největšího rozkvětu fotografických vizitek vytvářeli v Praze dva bývalí malíři - Jan Adolf Brandejs a Hynek Fiedler, za nejzdatnější a nejproslulejší byl ovšem v Praze pokládán ateliér Moritze Ludwiga Wintra jehož obchodní úspěchy vedly k zakládání filiálek (Karlovy Vary, Vídeň). V šedesátých letech také vznikla tradice fotografických ateliérů jako uměleckých nebo společenských center. V Praze se umělci začali scházet u J. A. Brandejse, později u Jana Mulače a Jana Tomáše. Počátkem šedesátých let založili v Praze fotografický ateliér i dvě nejvýznamnější osobnosti dějin české fotografie 19. století - František Fridrich a Jindřich Eckert.

Také mimo Prahu patřily mnohé úspěšné fotoateliéry mnohdy fotografům školených na malířských akademiích (v Brně již od 1852 Antonín Mayssl a od 1864 Karel Václav Klíč, v Plzni od 1859 Otto Bielfeldt a od 1867 Josef Böttinger, v Českých Budějovicích od 1863 Čeněk Hrbek a od 1868 Adolf Pech, v Chrudimi

od 1864 Eugen Bourdon, v Táboře od 1864 Alexandr Seik). Někteří z těchto fotografujících malířů se úspěšně věnovali také malbě či kresbě (vedle Mayssla a Russa také Jan Umlauf v Kyšperku a František Maischaider v Železném Brodě). Jiní se svých uměleckých zkušeností snažili využít zcela osobitým způsobem (Qastové v Písku a Sušici). Vedle fotografů kultivovaných uměleckých prostředím zaujmou nekonvenčním řešením i četní další fotografové, jejichž firmy - zakládané v šedesátých a sedmdesátých letech - někdy přetrvaly po několik desetiletí a vedle portrétní práce výrazně ovlivnily i způsob dokumentace svého regionu (Josef Hoffmann v Liberci, Sigmund Wasservogel v Olomouci, Julius Menzel v Pardubicích...). Nejvýraznějším představitelem fotografa úspěšného podnikatele se stal Jan Langhans s filiálkami v několika českých městech. Zdaleka nejúspěšnějším fotografickým podnikatelem byl ovšem teplický Carl Pietzner, v jehož síti fotoateliérů pracovalo kolem roku 1900 na 300 lidí. 3. Fotografie obrazu krajin a památek

3. Fotografie obrazu krajin a památek

3.0. Úvodem

Rozvoj místopisné fotografie těsně souvisel s oblibou fotografické vizitky. Malý obraz na kartonu nezískal totiž jen roli rodinného nebo osobního dokumentu, funkci upomínkovou, nýbrž měl i funkci vzdělávací a zábavnou. Na vizitkách se kupovaly reprodukce uměleckých děl, místopisné fotografie z celého světa, snímky osobností i komponované žánrové scény. Alba s vizitkami se stala nepostradatelnou součástí kulturního rozhledu, stejně jako svazky knih v knihovně. Proto také se nejstarší fotografické sbírky zakládaly při knihovnách.

Uplatnění fotografické vizitky nastartovalo "obrázkový věk", v němž většina zprostředkovaných obrazových informací k lidem proudí s pomocí fotografií. Z technického hlediska byl pro tuto proměnu klíčovým mezníkem vynález mokrého kolódiového procesu roku 1851, od jehož rozšíření se fotografie zpracovávají z negativu na průhledné podložce (tehdy skle) na pozitiv, jenž tehdy býval většinou na papíře. Vynález mokrého kolódiového procesu měl ovšem svou problematickou část, neboť expozice a následné vyvolání desky se muselo provádět na vlhký negativ (odtud název). Pro fotografování mimo ateliér to znamenalo tahat sebou do terénu přenosnou temnou komoru. I tímto technickým aspektem můžeme vysvětlit, že fotografování mimo ateliér se věnovalo v éře mokrého kolódiového procesu poměrně málo fotografů.

Dalším problémem, odrazujícím fotografy od svízelné exteriérové práce, bylo obtížnější uplatnění vzniklých snímků, pokud neexistovala přímá objednávka obdobná přijetí zákazníka pro portrétování. Přímá možnost tisknout snímky v obrazových časopisech do osmdesátých let 19. století neexistovala a fotografie se vesměs překreslovaly formou xylografí. Pokud fotograf chtěl realizovat prodej svých snímků městských a přírodních pamětihodností, musel mít dobře organizovanou síť prodeje. Fotografie vizitkového formátu se kupovaly k založení do fo-

tografických alb, velké formáty sloužily jako závěsné obrazy k výzdobě interiérů, podobně jako grafické veduty. Výběr témat a stanovišť fotografa ještě v padesátých letech 19. století často kopíroval stanoviště a pojetí kreslířů a malířů.

3.1. Fotografie krajiny

Krajinářský motiv se vedle zátiší těšil největší pozornosti průkopníků fotografie, neboť k jeho zachycení nevadila dlouhá expozice prvních daguerrotypií. Již dva měsíce po zveřejnění vynálezu odcestoval malíř historických výjevů Horace Vernet do Egypta, aby si pořídil na daguerrotypické desky studijní materiál pro namalování obrazu bitvy u Nazibu. Vernetovi se daguerrotypování v Egyptě natolik zalíbilo, že tam pořídil na 1 200 záběrů! Desetinu z těchto snímků použil pařížský optik Lerebours ke zhotovení mědirytin podle daguerrotypií pro dvousvazkové dílo „Excursions Daguerriennes“ (Daguerrotypické výlety). Vernetova příkladu následovalo několik dalších daguerrotypistů a zejména kalotypistů, kteří všichni cestovali do magické oblasti Středomoří, kde se nacházely stopy po počátcích evropské kultury (např. Maxime Du Camp, August Salzmann, James Robertson). Byly to lidé nejrůznějších profesí a zájmů, které k fotografování většinou přivedla cestovatelská záliba. Jejich snímky byly někdy vydávány v tematických souborech s důrazem na podchycení pamětihodností. V prvních dvou desetiletích vývoje fotografie nemůžeme totiž ještě o cílevědomé krajinářské fotografii hovořit. Ve většině případů se fotografovalo s ohledem na stavební památky a krajina byla přirozenou součástí snímku.

První záběry horské přírody v Alpách pořídili francouzští daguerrotypisté August a Louis Bissonové. Ti také jako první (roku 1861) vystoupili s fotoaparátem a armádou nosičů na vrchol Mont Blancu. Dalším významným fotografem Alp a krajinářských snímků vůbec byl Francouz Adolphe Braun, který roku 1859 vydal dvousvazkové dílo s náměty z Alsaska. Braun fotografoval také v Krkonoších.

Za prvního velkého krajinářského fotografa můžeme považovat Williama Henryho Foxe Talbota. Talbotovy krajinářské záběry dokládaly citlivé vidění, nápaditost, smysl pro proměny světla na jednom motivu, mnohdy skutečnosti, které fotografové nalézali až na přelomu století.

V roce 1851 se vypravil do Ruska Roger Fenton, jeden z nejvýznamnějších anglických fotografů vůbec, který vedle městských vedut zachycoval na kalotypie také krajinu. Gustav Le Gray patrně jako první využíval u krajinářských motivů dvou negativů, přičemž jeden z nich exponoval s ohledem na zemi, druhý pouze s ohledem na oblohu.

Vývoj fotografie v USA se v prvních desetiletích vynálezu lišil od praxe v Evropě a zemí, kam byly evropské zvyklosti z titulu koloniální moci vyváženy. Američtí fotografové především objevovali svou vlastní zemi. Prvními významnými krajináři v USA byli Timothy H. O'Sullivan a William Henry Jackson. O'Sullivan začínal jako portrétní fotograf a dokumentarista ve válce Severu proti Jihu. Po válce se účastnil geologických výprav zaměřených na průzkum Západu USA. V rámci své činnosti zachycoval nejen geologické útvary, ale i rozlehlé horské scenérie,

jejichž záběry upravil do tří knižních svazků. Později fotografoval také na výpravách v jižní Americe. Jacksonovo krajinářské dílo má zcela výjimečnou hodnotu a o jeho znalosti se americká krajinářská fotografie později vždy opírala. Jackson začínal jako dokumentarista výstavby železnice v Omaze. Svou velkou příležitost získal účastí na geologické výpravě, v jejímž rámci fotografoval v Yellowstone oblasti. Jeho záběry z Hory sv. Kříže ve Skalistých horách inspirovaly Longfellowa ke složení básně. Zvláštní postavení mezi americkými krajináři zaujal Henry Hamilton Bennet proslulý zejména záběry pískovcových skalních útvarů. Pořizoval také panoramatické záběry o délce až 150 cm, získané kopírováním ze tří negativů. Nejznámějším krajinářským fotografem v Kanadě byl William McFarlane Notman, který měl rozsáhlou síť ateliérů a firmu s názvem Notman Photographic Company.

Zcela nový náhled na krajinářskou fotografii přineslo hnutí takzvané naturalistické fotografie, programově v názvu označující „věrohodnost zobrazení podle přírody“. Hlasatelem naturalistické fotografie byl Peter Henry Emerson, který jako lékař bedlivě studoval fyziologii vidění a snažil se některé poznatky vnést také do fotografie. Za nejzávažnější považoval poučení, že člověk samovolně zaostřuje na ty části skutečnosti, které považuje za nejpodstatnější. Na Emersonových snímcích je tak díky užití objektivů o dlouhé ohniskové vzdálenosti výtečně vyjádřena hloubka prostoru a díky technice platinotypie není na nich totální čern, která podle Emersona není ani v přírodě. Emersonovy motivy vycházely především z krajin „na širokých vodních plochách v Norfolku“, jak zní část názvu jeho první vydané mapy platinotypií z roku 1886. Mnohé analogie s dílem Emersona vzbuzuje i Frank Meadows Sutcliffe a částečně i George Davison, jehož snímek „Cibulové pole“ z roku 1890 se považuje za první impresionisticky řešenou fotografii.

Emerson byl také významným teoretikem fotografické tvorby a jeho publikace měly nesporně větší vliv, než jeho fotografické dílo. K jeho nejznámějším spisům patří Naturalistická fotografie pro studenty umění (Naturalistic Photography for Students of the Art), vydaný v Londýně roku 1889. Dílo fotografickou veřejnost rozdělilo na nadšené vyznavače a zaryté odpůrce; na atmosféru kritiky Emerson reagoval soukromě vydaným spisem Smrt naturalistické fotografie (The Death of Naturalistic Photography).

Krajinářská fotografie byla klíčovým tématem pro fotoamatéry, jejichž hnutí se rodilo na přelomu 80. a 90. let 19. století, na prahu vznikají secese. Podobně jako impresionisté v malbě i piktorialisté ve fotografii vnesli do společnosti nový pocit z obrazů. Nezvýrazňovala se popisnost, dokumentárnost, věrnost, ale naopak nálada, pocit. Většina secesních piktorialistů pracovala technikou ušlechtilých fotografických tisků. Za „krále krajinářů“ se považoval Belgičan Léonard Misonne, oceňovaným krajinářem byl také Alfred Horsley Hinton, známý i knižní tvorbou. Také v tvorbě nejvíce oceňovaných piktorialistů, bratří Theodora a Oskara Hofmeisterových z Hamburku, se objevovaly mnohdy náladové krajiny. Zvláštní - a v Evropě málo známé - výsledky, zaznamenala piktorialistická fotografie v Rusku, programově se inspirující malbou krajiny. Právě nejvýznačnější ruský piktorialista,

Jurij Petrovič Jeromin, původně studoval v Moskvě malbu krajiny. Fotografie Nikolaje Platonoviče Andrejeva mnohdy připomenou obrazy Corota. Ve střední Evropě dominovala činnost „vídeňského trojlístku“, tři piktorialistů, Hanse Watzka, Hugo Henneberga a Heinricha Kühna, kteří společně vystoupili poprvé ve Vídni roku 1896. Díla rakouských a německých piktorialistů nepochybně inspirovala i české nejvýznamnější piktorialisty Františka Drtikola a Vladimíra Jindřicha Bufku, v jejichž počáteční tvorbě krajina hrála poměrně významnou roli. Podobně jako později u avantgardy se v epoše piktorialismu úzce setkala a protkala díla fotografů a malířů. Fotografie se začala považovat za umělecké dílo a začala se tak oceňovat i finančně.

3.2. Fotografie z exotických zemí

Nová fotografická technika (mokrý kolodiový proces) poskytla krajinářské fotografii lepší možnosti než daguerrotypie, neboť snímky v kopiích bylo možné prezentovat více lidem. Největší ohlas mívaly fotografie, které přibližovaly tajemný půvab vzdálených zemí. Unikátní pohledy na Himaláje pořídil na třech výpravách v letech 1863-66 Samuel Bourne. The British Journal of Photography zveřejnil část jeho zápisků a deníků, které mnoho vypovídají nejen o autorově odvaze a houževnatosti, ale také o tehdejšímu fotografování. Vedle nejvyššího pohoří světa pořídil Bourne na 3000 záběrů v Barmě, na Srí Lance, v Indii a dnešním Pákistánu. Fotografií bylo využito jak pro tiskové předlohy, tak pro vlepování originálních snímků do knih a také pro samostatné soubory z originálních fotografií, jimž se často říkalo „obrazové mapy“.

Nejvýznamnějším fotografem-vydavatelem místopisných a krajinářských snímků epochy mokrého kolodiového procesu je Francis Frith. Své první výpravy za poznáním dalekých zemí podnikl v letech 1856-1859 a to do Egypta, Palestiny, Libanonu a Turecka. Pracoval s přístroji tří formátů: se stereokomorou se dvěma objektivy, se standartní komorou na formát 8 x 10 palců (přibližně 20x25 cm) a s komorou na desky rozměru 16 x 20 palců (přibližně 40 x 50 cm). Takto fotograficky vyzbrojen, s řadou nosičů a nákladních zvířat, se pohyboval po územích, která Evropany fascinovala svou dávnou historií jako kolébka křesťanství a evropské civilizace. Nikdo před Frithem v této tradiční „fotografické oblasti“ nefotografoval tak důkladně a velkoryse. Po návratu z cest Frith založil v Anglii velký vydavatelský závod, v němž prodával originální fotografické kopie, stereofotografie, knihy ilustrované fotografiemi a později pohlednice. Pro dvousvazkové dílo „Egypt a Palestina“, vydané v počtu asi 2000 exemplářů, se muselo v jeho podniku zhotovit celkem na 150 000 originálních kopií. V roce 1862 Frith vydal bibli v nákladu pouhých 170 exemplářů, ilustrovanou originálními snímky s pohledy na Svatou zemi.

Po zemích britského impéria cestovalo z mateřské země i jiných evropských zemí mnoho fotografů a řada z nich založila v místě nového pobytu tradici fotografického podniku. Vydělávali si portréty a fotografování krajin se stalo spíše jejich zálibou. Tak tomu bylo například u novozélandského fotografa Jamese

Braggea nebo australského Bernharda Otto Holtermanna, proslulého tím, že své krajiny fotografoval na mimořádně velký formát negativu.

Patrně prvním Čechem, který na svých cestách významnějším způsobem fotografoval, byl brněnský rodák, lodní lékař, Jindřich Vávra (Heinrich Wawra). Podle cestovního diáře fotografoval snad již na cestě Středomořím roku 1856, zcela jistě pak při putování jižním Atlantikem v letech 1857-58. Roku 1864 se zúčastnil plavby na vlajkové lodi do Mexika. V letech 1868-1871 obeplul svět. Za své cestovatelské zásluhy byl povýšen do šlechtického stavu. Bohužel jeho fotografická pozůstalost zatím není k nalezení.

K prvním českým cestovatelům s fotoaparátem patřil Josef Wünsch. Tento objevitel pramenů Tigridu a Eufratu začal fotografovat na svých cestách až poměrně pozdě, roku 1890 na výzkumné výpravě do Černé Hory. Šlo zároveň o jeho poslední výzkumnou cestu, na níž podstatně poopravil mapu této země.

Z cestovatelů éry Rakousko-Uherska je vedle Emila Holuba, který však nefotografoval, nejznámější Enrique Stanko Vráz. Ten roku 1894 uchvátil Prahu a další města svými přednáškami s diapozitivy s vlastními (i přejatými) snímky. Velmi významné je fotografické dílo Alberto Vojtěcha Friče, byť ve své době nemělo takovou publicitu jako dílo Vrázovo. Mimořádně cenné jsou také snímky Eduarda Štorcha, který roku 1898 začal pořizovat své první snímky v Tripolisu a okolí spolu s přítelem Bedřichem Machulkou. Oba byli významní čeští cestovatelé, od roku 1907 profesionální lovci zvěře a vůdci loveckých výprav. Například v zimě 1911-12 vedl Štorch rakouskou vědeckou výpravu architekta Kmunkeho, která měla prozkoumat a zmapovat oblast severní Ugandy. Cesta trvala sedm měsíců a Štorch na ní pořídil desítky stereofotografií. Zajímavým odkazem jsou také snímky, které někteří cestovatelé z českých zemí v daleké cizině nakupovali a které tvoří v některých případech pozoruhodný celek (Erwina Dubského, Joe Hlouchy). Osobité osudy mají čeští rodáci, kteří se usadili v dalekých zemích a prosluli jako tamní významní fotografové. Za nejvýznamnějšího z nich možno označit Raimunda Stillfrieda von Rathenitz, narozeného v Chomutově, který v letech 1871 - 1883 s úspěchem působil v Japonsku.

3.3. Fotografové krajin a památek v Království českém

Přes obtíže s odbytem snímků se již v prvním desetiletí trvání techniky mokrého kolodiového procesu někteří fotografové specializovali na fotografování pamětihodností. K průkopníkům v tomto směru náležel ve středoevropském prostoru vídeňský fotograf Andreas Groll, který v letech 1855-1856 vytvořil nejstarší dochované soubory snímků Prahy a dalších měst. Od konce padesátých let 19. století se na fotografování pamětihodností zaměřoval i teplický fotograf Amand Helm a v severních a severovýchodních Čechách Wenzel Ferdinand Jantsch.

Nejúspěšnějším českým fotografem místopisných pohledů byl František Fridrich, označující se jako „fotograf krajin“. Kolem 1870 se stal jedním z nejvýznamnějších vydavatelů místopisných pohledů v celé monarchii. Vedle měst slyoucích památkami jako Praha a Kutná Hora se pozornost fotografů soustředovala především na lázně a jejich okolí, přičemž největší pozornosti se těšily Kar-

lovy Vary a Teplice. Fotografie zaujaly nejen architektonické památky minulosti, zejména gotického slohu, ale také místa mající symbolický význam související s historií. Často se také fotografovaly technické a stavební novinky, zejména mosty.

Po Fridrichovi nový prvek do fotografování české krajiny a jejích památek přinesl v 70. a 80. letech 19. století Jindřich Eckert. Ze záliby začal na svých cestách za zakázkovými fotografiemi mostů snímat velkoformátovým fotoaparát hrady a zámky a ve spolupráce s geologem Gustavem Laube začal fotografovat krajinu z hlediska postižení jejího typu. Eckert byl vášnivý turista; novým prvkem bylo tudíž fotografování na turistických putováních, na nichž vznikly v letech 1880 - 1884 cykly věnované Šumavě a v Krkonoším. S rozvojem turistiky statut pamětihodností postupně získávaly také turistické objekty jako rozhledny a výletní hostince. Na rozvoj turistiky a zprostředkovaně i upomínkového fotografování mělo vliv budování železniční sítě. Stavbu železnic dokumentovali mnozí regionální fotografové, kteří v této souvislosti zachycovali i krajinářské scenerie, které železnice se svými zářezy, náspy, mosty a tunely podstatně změnila.

3.4. Stereofotografie

Stereofotografie je dvojice snímků upravená tak, aby při prohlížení vznikl prostorový vjem. Jako velmi oblíbená technika měla zásadní význam pro proměnu fotografie v komunikační prostředek. Do vynálezu fotografie byla stereoskopie čímsi jako vědeckou hračkou. V roce 1849 další anglický badatel Sir David Brewster publikoval svůj návrh na čočkový stereoskop, Čočkový stereoskop vyrobený podle Brewsterova návrhu se stal senzací Světové výstavy v Londýně roku 1851 a následně vyvolal první velkou vlnu zájmu o stereofotografii. Malý formát stereoskopických dvojic umožnil již v 60. a 70. letech 19. století používání relativně lehčích přístrojů i používání objektivů kratších ohniskových vzdáleností, umožňujících při jejich relativně vyšší světelnosti lépe zachycovat momentky či děj. Fotograf se stereoskopickou komorou byl v tomto směru oproti běžným komerám na formát negativu 24x30 nebo 18 x 24 cm v určité výhodě, z níž dokázal námětově těžit.

Nejčastějším námětem na stereofotografiích byla města a pamětihodnosti. Ve vysokých nákladech se také produkovaly snímky přírodních motivů, reprodukce malířských, sochařských a grafických děl a naukové a zábavné snímky. Didaktická role se mnohdy mísila se zábavnou, aniž by mezi oběma leželo přísné dělítko. Na stereosnímčích se objevovaly i náročně aranžované scény s živými herci i figurkami. Figurky se uplatňovaly spíše u divadelních scén, zejména u baletu, skuteční živí herci u kompozic mravoličných a erotických. Komponovaly se výjevy někdy i velmi náročné na použité dekorace z pekla i ráje, z tématikou novozákonní i výjevů z domácího života. Nechyběly ani pohledy do řemeslnických dílen, na dětské hry, maškarní plesy i na nejintimnější okamžiky lidského života v různých prostředích.

Prohlížení stereofotografií se stalo oblíbenou domácí zábavou již od poloviny padesátých let. Přineslo do domácností obrazové vjemy takové šíře, jaké do té

doby neměly obdobu. Mocná vlna obliby stereofotografií zasáhla kulturní svět počátkem šedesátých let 19. století spolu s vizitkami. Stereofotografie však daleko výrazněji než vizitky upevňovaly v lidech povědomí o zrodu nové vizuální kultury, kultury, založené na šíření informací fotografickým obrazem. Bohatostí námětů se stereofotografiím nevyhnula žádná z lidských činností. Stereofotografie jsou tak nesmírně zajímavým pramenem poznání soudobého životního stylu, zejména ve směru postižení každodennosti, všedních chvil obyčejného života. Tomuto fotograficky autentickému prameni neubírá nikterak na ceně, že se často nejednalo o přímé zachycení oněch všedních chvil, ale o aranžovanou skutečnost, nicméně aranžovanou pro fotografa s cílem budit iluzi opravdovosti. Podbízivostí motivů se stereofotografie začlenila do oblasti populární kultury, pronikla vskutku do širokých vrstev. Byla prvním fotografickým prostředkem tvořeným pro masovou spotřebu.

Snad nejvýznamnějším světovým podnikem vytvářejícím stereofotografie byla firma Francise Fritha. V českých zemích byl nejvýznamnějším vydavatelem stereofotografií v 60. a 70. letech 19. století František Fridrich, v 90. letech František Krátký.

4. Fotografie jako dokument

4.0. Úvodem

V prvních desetiletích vývoje fotografie byly dokumentaristické možnosti fotografů silně poznamenány stavem fotografické techniky, přístrojů i materiálů. Jedním z nejmarkantnějších měřítek pokroku fotografie bylo zkracování expoziční doby, která byla podstatným faktorem pro rozšíření tematických oblastí fotografů. Determinace fotografickou technikou sebou proto nesla nezbytné prvky aranžovanosti vedoucí až k jisté divadelnosti. Základním principem dokumentaristické práce fotografů 19. století byla tudíž aranžovanost, inscenovanost, mnohdy i snaha po vytváření iluzí.

Většina tehdejších fotografií byla vytvářena „pro paměť“, ve smyslu prodloužení paměti. Smyslem tehdejší fotografické práce bylo uchovat obraz v čase. Čeština má pro toto počínání krásné slovo - „zvěčnění“, tj. uchovat pro věčnost. Většina „dokumentaristických snímků“ 19. století vznikala „na památku“ a ob- jednávkou konkrétního subjektu, jen vzácně vznikaly dokumenty inspirované záj- mem a iniciativou samotného fotografa. Před reprodukováním fotografií v tisku mohl výsledné snímky spatřit jen omezený okruh lidí. Prezentace fotografických originálů jako určitých obrazových „důkazů“ na výstavách měla svůj dobový význam, neboť velké výstavní akce přímo inspirovaly několik důležitých dokumen- taristických projektů. S možností šířit polotónové plnohodnotné fotografie v tisku se od devadesátých let přesunul význam fotografického dokumentu z role svě- dectví pro budoucnost na roli informační, na svědectví či dokonce apel pro sou- časníky. V tomto smyslu má tisk fotografií v obrazových časopisech klíčový

význam pro další směřování fotografie! A je charakteristické, že tato proměna role fotografie rychle vedla k vytvoření nové specializované fotografické profese, k fotografovi, který již ani neměl portrétní ateliér, který by mu poskytoval jistotu zázemí zakázek. Takovým fotografem byl „momentní, zpravodajský fotograf“.

4.1. Fotografie událostí

Vedle práce v ateliéru se někteří fotografové pokoušeli získat záběry v exteriéru bez ohledu na dlouhé expoziční doby a problémy spojené s případnou přípravou fotografického materiálu v terénu. Vedle cizích zemí lákaly jejich pozornost zejména různé významné události. Úspěšný snímek s atraktivním dějem mohl navíc připoutat pozornost k osobě fotografa a tak mu získat reklamu. Řada fotografů se proto věnovala fotografování místních událostí vedle své portrétní práce, skutečnými specialisty na „zpravodajskou fotografii“ byli v 19. století jen málokteří.

Jeden z nejstarších snímků události na světě vznikl v Království českém. Bedřich Franz fotografoval v roce 1841 slavnost Božího těla na Zelném trhu v Brně. Ze stejné doby jsou také obdobné daguerrotypie bratrů Josefa a Johanna Nattererových z Vídně. O rok později Hermann Biow a Carl Ferdinand Stelzner fotografovali velký požár Hamburku a jeho následky na cyklu daguerrotypií, který je patrně prvním souborem „reportážních“ snímků z určité události na světě. V roce 1850 Alois Löcherer v Mnichově se svým aparátem referoval o tvorbě a triumfálním vztyčení monumentální sochy Bavarie.

Po vynálezu mokrého kolodiového procesu se stávalo stále běžnější, že významnějším událostem byl přítomen fotograf. Problém byl ovšem v uplatnění snímků, protože tehdy ještě neexistoval způsob, jak tisknout polotóny fotografií a snímky se nejčastěji překreslovaly a prezentovaly ve formě xylografií. Zvláště podrobně se fotografovaly zejména Světové výstavy, kde se fotografové soustředili zejména na dokumentaci pavilónů, ve vzácnějších případech na reportáže z návštěv významných hostů. První výstavní akcí významnou pro fotografii se stala oficiálně první Světová výstava, konaná v Londýně roku 1851, kde byly zároveň poprvé představeny stereofotografie. Druhou se stala Světová výstava v Paříži roku 1855.

První válečnou událostí, která byla systematicky zkoumána a dokumentována fotografy byla Krymská válka v letech 1854-55. Nejznámějším fotografem v tomto konfliktu byl Roger Fenton, který s pojízdnou temnou komorou se snažil podat souhrné sdělení o vlastním prostředí a celkovém dění. Ve své době se velmi cenily jeho záběry děl připravených v palebném postavení i žánrové snímky vojáků odpočívajících po boji. Drsná tvář války je na jeho snímcích přítomna spíše mimochodem, nezachycoval konkrétní bojové scény nebo padlé po bitvě. Károly Pap Szathmáry byl ve svém válečném zpravodajství mnohem odvážnější než Fenton, ale protože byl sedmihradský Němec, nestal se ve své době tak známým jako Angličan Fenton, jemuž snímky z Krymské války zabezpečily

další slibnou kariéru.

Významným dokumentaristou událostí se ve Francii stal Claude-Marie Ferrier, který v roce 1856 pořídil odvážné záběry za povodně na Loire a jako fotograf doprovázel císaře Napoleona III. za jeho tažení do Itálie v roce 1859. V dánsko-pruské válce v roce 1864 fotografoval Christian Friedrich Brandt a Charles Junod, kteří většinu snímků pořídili na formát stereo. Je zajímavé, že v německo - francouzském konfliktu z let 1870-71 fotografovali většinou zcela neznámí a většinou neprofesionální fotografové (až na Carla F. Myliuse z Frankfurtu a Nadara).

Zcela mimořádnou pozornost věnovali fotografové občanské válce v USA. Snad je to tím, že v konfliktu se do určité míry konstituoval americký národ a že fotografie v americkém prostředí měla zesílený dokumentační význam. Klíčovou osobností americké dokumentaristické fotografie 19. století se stal Mathew Brady, který si uvědomil historický význam války „Sever proti jihu“ pro budoucí generace a další osud země. Protože chtěl zachycovat průběh války na více bojištích, vytvořil ze svých asistentů několik týmů, které cestovaly s pojezdými laboratořemi na různých frontách. Bradyho nejvýznamnějším spolupracovníkem byl původně Alexandr Gardner, který se roku 1863 osamostatnil. S velkou odvahou a smyslem pro dramatickост fotografoval Gardner krátce po skončení bitev. Nevyhýbal se ani detailním pohledům na mrtvé. Největší proslulost však Gardner získal snímky z pohřbu Abrahama Lincolna a seriálem z poprav atentáčníků. Patrně poprvé v dějinách fotografie bylo v jeho reportáži využito dramatického účinku střídání celkových záběrů a detailů v delším časovém úseku, neboť Gardner zachytil nejenom průběh poprav, ale i tváře atentáčníků ve vězení. Také pohřební průvod byl fotografován jak v celkových pohledech z nadhledu, tak v detailech (např. výzdoby lokomotivy). Gardnerova reportáž tak poprvé v dějinách fotografie přinesla vskutku komplexní a impozantní informaci o průběhu určité události.

Gardnerův přítel Timothy H. O'Sullivan byl také neobyčejně všestranným dokumentaristou. Jeho snímky s důrazem na kompozici mnohdy vynikají snahou po výtvarném účinku. O'Sullivan funkčním způsobem nekonvenčně využíval i pohybové neostrosti v těch případech, kde násobila dramatickост situace (snímek útoku). Po válce Gardner i O'Sullivan uplatňovali svoje dokumentaristické schopnosti na vládních výpravách zaměřených většinou na geologický průzkum západních území.

Od poloviny sedmdesátých let byla každá významnější událost zaznamenána na fotografický materiál, bez fotografa se již nemohl obejít žádný ceremoniál. V této době však stále ještě fotograf nebyl nezbytným společenským atributem událostí, byl jen trpěnou bytostí. Nezbytnou součástí společenských a politických událostí se fotograf stal v podstatě až po skončení 1. světové války, resp. již během ní. Proto také dlouho neexistovala žádná vyhraněná osobnost, která by se specializovala přímo na zpravodajství z událostí. Z tohoto pohledu byl Čech Rudolf Bruner-Dvořák dosti výjimečný, neboť již v roce 1890 programově hlásal, že je „momentní fotograf“, snímající jen zpravodajské momentky. Stalo se tak v době, kdy pokrok tiskových technik již umožnil tisknout přímo fotografie. Vůbec poprvé byla uveřejněna polotónová reprodukce fotografie 2. prosince 1873 v Daily

Graphic, vycházejícím v New Yorku. Zásadní přeměna ve využívání fotografií v periodickém tisku nastala ovšem až v průběhu devadesátých let. V roce 1892 postupně přecházel slavný „The Illustrated London News“ na přímou reprodukci obrazů z fotografií a jako první na světě začal využívat výhradně fotografických předloh „Daily Mail“ roku 1894.

Devadesátá léta vynesla proto několik významných dokumentaristů. Paul Martin, narozený ve Francii, si otevřel fotoateliér v Londýně roku 1892. Upoutal na sebe pozornost záběry z londýnských ulic, zejména jeho současníky fascinovalo, jak se lidé na jeho snímcích chovají bezprostředně a samozřejmě. Zvláště ceněn byl jeho seriál z pohřbu královny Viktorie v roce 1901, který byl předzvěstí skutečné fotoreportáže v moderním stylu. Ve stejné době jako Martin fotografoval na bojištích burské války Horace W. Nicholls, který se po návratu do Anglie soustředil na scény ze života vyšších vrstev. Účinnost svých snímků někdy Nicholls umocnil montáží z několika pozitivů. V Německu vynikl na poli dokumentární fotografie událostí na přelomu století Hans Breuer, který se zejména proslavil sérií snímků z císařských loděnic a císařské jachty a dále záběry z nalodování vojáků určených k potlačení boxerského povstání v Číně. Ceněné byly také jeho reportáže ze Světové výstavy v Paříži roku 1900.

V USA kolem roku 1900 upoutaly v tisku pozornost záběry povodní v Pennsylvánii Williama Hermana Rau a výjevy ze španělsko - americké války Percy Clauda Byrona. Vedle Jacoba Augusta Riise (viz 4.2.) se stal druhým nejvýznamnějším americkým dokumentárním fotografem devadesátých let 19. století Burton Holmes. Jako zámožný člověk se původně věnoval fotografování ze záliby, profesionální fotografii se rozhodl věnovat až po návštěvě Japonska v roce 1892, když měl ohromný úspěch se svými přednáškami doprovázenými vlastními diapozitivy, kolorovanými v Japonsku. Burton Holmes poté procestoval takřka celý svět a vždy se snažil s neomylným citem pro typické nacházet charakteristické výjevy ze života. Snažil se také být při významných událostech své doby; fotografoval tak například slavnost převzetí stavby Panamského průplavu Američany i rusko - japonskou válku roku 1905, kde se mu podařilo fotografovat na obou stranách konfliktu. Většina jeho snímků byla určena pouze k vlastní přednáškové činnosti, proto jeho dílo dotýkající se prakticky všech žánrů fotografie poněkud upadlo do zapomnutí.

Na stránkách časopisu New York World se začaly objevovat po přelomu století záběry Williama Warnecke, který neobyčejnou proslulost dosáhl snímkem vraždy newyorského starosty Williama J. Gaynora roku 1910. Unikátní záběr, který do té doby neměl obdoby, se Warneckemu podařil díky tomu, že fotografoval na palubě lodi odjíždějící do Evropy významné osobnosti a měl tolik duchapřítomnosti, že obraz útoku zachytil. Warneckův způsob práce se stal předzvěstí pohotových zásahů pozdějších fotoreportérů.

4.2. Snímky městského života

Od samých počátků vynálezu se fotografové vypravovali ze svých ateliérů do ulic a fotografovali města svého působení nebo sebou brali fotografické vy-

bavení na cesty po památkách. Zpočátku se snažili o jakési komplexní zachycení obrazu měst po vzoru grafických vedut, proto také kopírovali stanoviště a pohledy vedutistů. Fotografů, kteří by se speciálně zabývali životem ve městě, bylo v 19. století málo, neboť většina jich se soustředila na jistý a výnosný zakázkový portrét a do ulic se vydávala jen při příležitosti výjimečných chvil. Proto také nejstarší snímky z městského prostředí splývají vlastně se snímky událostí. Vůbec nejstarší soubor snímků z ulic města pořídili na daguerrotypie Josef a Johann Nattererové ve Vídni při příležitosti oslavy 100. výročí narození Josefa II. 13.3.1841.

Velkou možností pro fotografy měst znamenal rostoucí turistický ruch, který vedl k zájmu o vizitky a stereofotografie pamětihodností po roce 1854. Populární byly zejména známé lázně, nebo klasická města slynoucí svou krásou (Benátky, Athény, ale i Praha). Na severu Itálie fotografoval Carlo Ponti, Leopoldo Alinari, Carlo Naya, Robert MacPherson. Mnozí autoři fotografující na cestách po daleké cizině zachycovali i významná města (James Robertson, Felice Beato, Francis Frith, John Thomson..). Frith, jeden z největších vydavatelů fotografických pohledů v minulém století, zachycoval i městské veduty v Anglii, Skotsku, Walesu a Irsku. V českých zemích se specializoval na „turisticky“ pojímané snímky z hojně navštěvovaných míst František Fridrich.

Zvláštní skupinu tvořili fotografové, které scenerie měst inspirovala podobně jako obrazy krajin a kteří si městské záběry zachycovali především pro své osobní potěšení, nikoli s cílem distribuce. Jednalo se o tvorbu amatérů a profesionálů, kteří si jinak vydělávali v jiných oblastech fotografie. Počátky tohoto zájmového fotografování měst nalezneme již v éře kalotypie. Velkou pozornost městským vedutám věnoval například anglický amatérský fotograf Thomas Keith, který do roku 1856 pořídil na 220 kalotypií. Také Hippolyte Bayard kalotypicky zachycoval městské veduty v Normandii. V Sevres fotografoval Henri Victor Regnault, přístavní kanály a ulice v Hamburku snímal Carl Friedrich Fuchs.

Další tematickou skupinu fotografií měst tvořily dokumenty lidí v městském prostředí. U těchto snímků bylo město spíše kulisou, jednalo se především o postavení postav a postaviček, někdy bizarních osudů a všeobecně známých. V šedesátých letech tyto městské postavy (lepič plakátů, čistič bot, flašinetář...) byly fotografovány ještě v ateliérech a kulisa města měla podobu malovaného pozadí. Teprve v dalším desetiletí se tyto „městské typy“ fotografovaly v autentickém prostředí ulice, zpočátku s nahrávanými gesty, později jako autentické momentky. Nejstarším a dosti výjimečným dílem byly daguerrotypie Richarda Bearda uplatněné na dřevorytech, jimiž byla ilustrována kniha „London Labour and the London Poor“ (Londýnští pracující a londýnská chudoba) roku 1851. Tyto práce byly poměrně časté, protože se jimi zabývali klasičtí portrétní fotografové. Uvedme například Giorgio Sommera v Itálii, Ignacyho Kriegera v Krakově, Adolpha Brauna v Paříži. V Praze proslul vydáváním tematických sérií „Pražské typy“ Zikmund Reach. Zcela výjimečným tvůrcem byl John Thomson, který cestoval po Číně a Dálném Východě a který měl názor, že svědectví o cizích zemích se podá nejlépe prostřednictvím snímků lidí. Pro vystihování typičnosti prostředí si nevybíral místní honoraci, ale prosté lidi. S tímto názorem vytvořil Thomson také soubor snímků

pro publikaci „Street Life in London“ (Pouliční život v Londýně), která vyšla technikou woodburytypie roku 1877. V dosavadních knihách o městech, zachycujících vždy vybrané oficiální památky, šlo o skutečný zlom, který dokládá, že lidé jsou skutečnou typickou kulisou města, kulisou, která věrně, výstižně a přesvědčivě postihuje nejen charakter města, ale i doby. V knize jsou prodavačky květin, populní hudebníci, muži nastupující do omnibusu, zkrátka běžní obyčejní lidé, všední výjevy.

Další velká skupina snímků města souvisela s proměnami architektur v souvislosti s industrializací. V řadě evropských měst po roce 1850 proběhly velké asanační zásahy do původní středověké dispozice, průmysl změnil mnoho míst. S nostalgií, která byla pro konec 19. století typická, zachycovali někteří fotografové mizející objekty s cílem zachovat potomkům svědectví, jak dříve jejich města vypadala. V řadě zemí vznikly instituce, které o tuto dokumentaci pečovaly. Jednou z nejstarších byl Výbor pro historické památky ve Francii, s nímž spolupracovala již od padesátých let řada fotografů (Gustav Le Gray, Henri Le Secq, Edouard Denis Baldus...). Když císař Napoleon III. inspiroval velkorysou přestavbu Paříže, fotografoval Charles Marville čtvrtě, které měly být zbourány, nebo zcela přestavěny. Zachytil tak starý původní ráz Paříže. Byl to první takový dokumentaristický počín svého druhu na světě. Podobně jako Marville v Paříži fotografoval v Berlíně Ferdinand Albert Schwartz, v Londýně Henry Dixon a v Glasgowě Thomas Annan. Annovo dílo je však více než obrazem mizející architektury dokumentem o obtížných životních podmínkách chudinských čtvrtí. V Praze proslul svým úsilím zachytit mizející židovské ghetto a asanované čtvrtě Jindřich Eckert a Jan Kříženecký.

Zároveň s dokumenty o staré tváři měst začala vznikat cílevědomá svědectví o stavu města soudobého. Fotografové se postupně oprostovali od popisných snímků architektur a snažili se zachycovat autentický život. Hermann Walter fotografoval od sedmdesátých let v ulicích Lipska, Georg Koppmann se soustředil na záběry lidí v uličkách Hamburku, Polák Walerian Twardzicki se zaměřil na obrazy pouličních postav a postaviček ve Varšavě. Živý ruch na ulicích amerických velkoměst jako první začal systematicky postihovat Edward Anthony. Zvlášť bohaté dokumentaristické dílo zanechali například Němci Louis Held a Heinrich Zille a Čech Rudolf Bruner-Dvořák. Někteří fotografové se také systematicky snažili postihovat kontrasty bídy a blahobytu. Velmi raným dílem se sociálně kritickým vyzněním je tvorba skotského malíře a fotografa Thomase Annana, který v letech 1867-1877 fotografoval neutěšené životní podmínky v ulicích Glasgowa pro tamější Správu pro zvelebení města. Nejdále ve směru sociálně angažovaného dokumentu dospěl v minulém století Jacob Augustus Riis, který již od roku 1877 se zajímal o život v nejchudších čtvrtích New Yorku. Jeho kniha z roku 1890 Jak žije druhá polovina (How the Other Half Lives), ilustrovaná vlastními snímky (a kresbami podle fotografií), se stala podnětem k řadě diskusí o sociálních otázkách. Dokumentace o životě v čínské čtvrti San Francisca od Arnolda Gentheho z přelomu století měla spíše charakter bizarního konstatování, nikoli kritiky sociálního stavu společnosti. Naopak výrazně společensko-kritický podtext mělo dílo ame-

rického sociologa Lewise Wickese Hinea, pro něhož fotografie byla od roku 1903 dokonce jistým nástrojem boje za sociální spravedlnost. Svými články a snímky upozorňoval na přistěhovalecký problém a živoření ve čtvrtích chudiny.

Jako protiváhu proti převládající popisnosti fotografií začali někteří autoři na počátku 20. století klást důraz na náladu a atmosféru svých snímků a začali také používat měkce kreslicí objektivy. Městským vedutám v piktorialistickém duchu se věnoval od přelomu století například Alexander Keighly, v Nizozemí J. Huysen, v Čechách Vladimír Jindřich Bufka a František Drtikol, který roku 1911 vydal s Augustinem Škardou album olejotisků Z dvorů a dvorečků staré Prahy. V londýnských ulicích fotografoval před přelomem století Paul Martin, který dokonce dostal cenu Královské fotografické společnosti za cyklus Londýn v plynovém osvětlení (London by Gaslight, 1895).

Náladové snímky z městského prostředí nalezneme také v tvorbě Alfreda Stieglitze, který je jednou z klíčových osobností zrodu modernistické fotografie a který měl ohromný vliv na další vývoj fotografie v USA. V souvislosti s jeho dílem se používá termín „přímá (čistá) fotografie“ jako označení pro tvorbu, která odmítala jakékoliv manuální zásahy do snímků, tedy především v období ušlechtilých fotografických tisků. Stieglitz se roku 1893 stal šéfredaktorem časopisu American Amateur Photographer a o rok později byl jako první člověk usedlý v USA přijat do prestižního fotografického sdružení Linked Ring Brotherhood. V letech 1897-1902 Stieglitz vydával Camera Notes a poté vedl (1903-1917) proslulý Camera Work, který možno označit za první moderně koncipovaný list věnovaný otázkám tvůrčí fotografie. Za jeho nejznámější snímek z městského prostředí se považuje Zima na Páte Avenui.

Mnohé autory, jejichž mentalitě vyhovovala „přímá fotografie“ (aniž by však tento termín znali a používali), podpořily v jejich úsilí obrazové časopisy, kde redaktoři s oblibou vyhledávali spontánní „živé“ záběry. Fotografové přestali chodit na tradiční známá místa a všímali si neznámých malebných zákoutí i zvláštních vztahů a souvislostí obyčejných prostých věcí. Hledali spíše všednost a každodennost než monumentální krásu. Začala se také oceňovat pohotovost fotografa. Tehdy do dějin vstoupil Eugène Atget a vytvořil mnohotvárné dílo, v němž jsou jak popisné snímky jako předloha pro malíře, tak studie „pařížských typů“ i díla, jejichž nevšední atmosféru obdivovali surrealisté. Právem byl Atget, oceněný ovšem až svými následovníky, nazván Balzacem za kamerou. Ani Jacques-Henri Lartigue, narozený roku 1894 a fotografující od sedmi let, neměl vliv na fotografii prvního desetiletí 20. století. Pro Lartigua se kamera stala společníkem, s jehož pomocí spontánně a nekonvenčně zachycoval život kolem sebe. Lartiguovo dílo, pokračující v dalších desetiletích jako Deník století (Diary of a Century, 1970) je zároveň svědectvím o dalším rozvrstvení a proměně fotografie až směrem k osobnímu záznamníku pocitů a představ, směrem k hodnotám, charakterizujícím moderní fotografii. S Atgetem a Lartiguem se fotografie vskutku stala „okem světa“.

4.3. Fotografický dokument rozmachu průmyslu

Jedním z podstatných úkolů fotografie 19. století byla dokumentace průmyslového rozmachu a techniky. Fotografie, sama dítko průmyslové revoluce, formou této dokumentace prováděla i jakousi sebereflexi o účelnosti a potřebnosti sebe sama v novém technickém věku, zasvěceném pokroku a vynálezům. Přesvědčivě se snažila doložit, že také její rozvoj prospěje technickému pokroku, který, jak se věřilo, osvobodí člověka a přinese pro něho nové netušené perspektivy. Z dnešního pohledu je zřejmé, že dokumentace rozmachu průmyslu je jistým samostatným odvětvím fotografie minulého století a že mezi snímky z oblasti techniky je slohová příbuznost a shodnost ve způsobu vidění a formě zachycení určitých motivů bez ohledu na to, v které části světa záběry vznikly. Základními společnými rysy této dokumentace byla režie dokumentovaných akcí, snaha po určitém obrazovém nadhledu a úsilí po malebnosti kompozice, směřující někdy až k monumentalizaci. Mnohé fotografie měly určitý vyprávěcí charakter, jako by byly jakýmsi příběhem o dokumentované akci.

Jedním ze základních způsobů fotografické dokumentace rozmachu techniky byla výstavba nových komunikací, železničních, silničních a vodních, na níž se zpravidla podíleli ti nejvýznamnější fotografové. Při stavbě železnic v USA to byli fotografové Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, Andrew Joseph Russel, Charles R. Savage, John Carbutt, v Rusku například A. K. Engel. Jednou z prvních fotodokumentací tohoto typu vůbec bylo album kalotypií Edouarda Denise Balduse, věnované stavbě železnice z Paříže do Lyonu. Ve Španělsku období techniky mokrého kolodiového procesu byli specialisty na dokumentaci budování komunikací, zejména kanálu Isabely II. a četných mostů, Charles Clifford a José Spreafico, který dokázal znamenitě fotograficky interpretovat smělost inženýrských řešení při výstavbě železnic hornatým terénem. Výstavbu Rakouské severozápadní dráhy, jež byla jakousi páteří severu rakouské monarchie, prováděli nejznámější vídeňští fotografové: Josef Löwy, Josef Vlha a Herrman Heid. Zvláště oblíbeným námětem byly mosty, přičemž snímky z budování železnic v horách jsou mnohdy i jakýmsi výrazem triumfu lidského ducha nad „ovládnutím přírody“.

Fotografie ze stavby železnic jsou ale také prvními obrazovými doklady o citelných zásazích člověka do neporušené krajiny, dokladem o proměně přírodní krajiny v krajinu průmyslovou. Právě fotografie jako jediná dokumentovala rozsáhlé zásahy člověka do krajiny vlivem průmyslové činnosti. Zvláště citlivě tento moment vnímáme u snímků povrchových dolů a naftových polí. Z dnešního pohledu můžeme dokonce na některých fotografiích nalézat stopy ekologického citění, i když tento aspekt nebyl v tvorbě fotografů minulého století programově přítomen. Snímky měly spíše charakter prostého svědectví, v některých případech ale i heroizace velikosti proměn „pána tvorstva“. Patrně prvním takovým cyklem v Rakousko-Uhersku byla dokumentace chemických podniků Jana Davida Starka fotografem Ottou Bielfeldtem, pořízená pro Světovou výstavu ve Vídni v roce 1873.

Další velkou skupinu tvořily záběry průmyslových architektur, jež jsou vlastně historicky nejstarší. Patrně vůbec prvním cyklem, který systematicky

zachycoval průběh architektonických prací, byla demontáž hlavního pavilonu Světové výstavy Crystal Palace v londýnském Hyde Parku a jeho nové postavení v Sydenhamu v letech 1852 - 1854, kterou zachytil Philip Henry Delamotte.

Zvláštní odvětví mezi dokumenty rozvoje průmyslu a techniky tvořily snímky lidí při práci, zachycených obvykle s pracovními nástroji. Zde jsou vlastně nejstarší autoportréty fotografů a pohledy do jejich ateliérů. V této nesmírně bohatě rozvrstvené skupině nalezneme příslušníky různých povolání v naaranžovaných gestech a pracovních úkonech, snímaných původně v ateliéru nebo v exteriéru, až v posledním desetiletí 19. století také ve výrobních halách. Délka expozice nedovolovala zachytit pohyb, ten musel být nahraný a pečlivě zrežirovaný. Snímky lidí ustrnulých v pracovním rytmu vlastně simulovaly momentní fotografii. Manipulace se světelnými zdroji byla velmi pracná a byla dokladem profesionality fotografa. Mnohé dokumenty nesou i jisté emotivní kouzlo. Aranžování strojů či lidí při práci vyplývalo nejen z možností fotografické techniky, neumožňující krátké expozice, ale souviselo i s celkovou atmosférou ve společnosti, prostoupené divadelností a touhou předvádět se. K nejstarším snímkům náleží slavné záběry Roberta Howletta ze stavby lodi Great Eastern v roce 1857. Za mimořádně obtížných podmínek se fotografovalo v dolech; nejstarší záběry z tohoto prostředí vytvořené pomocí magnesiového světla pocházejí z roku 1868 a jejich autorem byl O`Sullivan. Obdobnou dokumentaci se světlem působícím až přeludně vytvořil o 40 let později v českých rudných dolech v Příbrami Čech František Drtikol.

Další početnou skupinu snímků z oblasti techniky tvořily záběry strojů vytvářené jednak z ryze dokumentárního hlediska jako doklad vzhledu, jednak jako předmět obdivu, oslavy nebo propagace. Některé snímky demonstrovaly vztah člověka a stroje ve smyslu pána a ovladatele, jiné byly vnímány jako portréty, kde člověk se strojem byl fotografován jako svědectví pro budoucnost. Celek se svou zvláštní naaranžovaností a ustrnulým pohybem pak někdy získával takřka metafyzický ráz, jakoby stroj či nástroj povyšoval význam pózujících lidí. Dokumentace mnohých strojů měla vypovídat co nejvíce o sobě, o konstrukční složitosti a síle; v tomto směru se stala parní lokomotiva a parní stroj vůbec takřka symbolem techniky 19. století. Někdy měly snímky charakter i jakési instruktáže, jak stroj či přístroj ovládnout. Na dokumentaci výrobků byla zhotovena největší fotografická komora všech dob, pojmenovaná The Mammoth. Byla vyrobena v roce 1900 v Chicagu podle návrhu G. R. Lawrence pro fotografování železničních vozů společnosti Chicago and Alton Railroad Co., měla formát 1,38 x 2,45 metru, hmotnost s kazetou 640 kg a se speciálním objektivem bylo možno použít výtah až do 6 m. Dopravovala se na speciálním železničním vagónu a její obsluha vyžadovala souhrn patnácti lidí.

S momentem „technika jako podívaná“ souvisela také prezentace technických novinek na výstavách. Ve specifických podmínkách mnohonárodnostních celků mohly snímky strojů ztělesňovat nejen technickou vyspělost, ale i vzrůstající moc a pozici určitého národního společenství. Na výstavních přehlídkách bylo možné pozorovat až určitou mýtizaci techniky, kdy hospodářský a technický pokrok nabýval tváří v tvář národnímu úsilí jakéhosi vyššího smyslu. Proto tato

„podívaná na výstavách“ se těšila velké pozornosti fotografů. První oficiální Světová výstava se konala v Londýně roku 1851 a pro fotografii byla významná tím, že svět seznámila s fenoménem stereofotografie. Následovala Světová výstava v Paříži roku 1855, která přinesla velké prohloubení zájmu o fotografii. Další Světová výstava v Londýně roku 1862 bezprostředně ovlivnila vznik českého Průmyslového muzea v Praze. Následovala roku 1867 výstava v Paříži. Světová výstava ve Vídni roku 1873 byla velkou příležitostí ukázat průmyslovou vyspělost Rakousko-Uherska a tím zejména českých zemí. Některé další Světové výstavy již překročily kontinent Evropy: následovala Filadelfie (1876), Paříž 1878, Sydney 1879, Melbourne 1881, Turín 1884, Londýn 1886, Paříž 1889. Pražská Jubilejní výstava roku 1891 v jistém směru kopírovala výstavu v Paříži roku 1889 včetně stavby rozhledny. Jakýmsi zlomem v chápání úlohy umění na Světových výstavách přinesla Světová výstava v Paříži roku 1900. Jednotlivé výstavy si v podstatě byly velmi podobné, řídily se stejnými zásadami, staly se až jakýmsi rituálem průmyslové technické civilizace. Jejich fotodokumentace ve smyslu svědectví o události měla klíčový význam a zpravidla se na ní podílela řada známých fotografů.

Téma pracujícího člověka zaujalo i v minulém století po určitý čas řadu autorů, jejichž hlavní význam spočívá v jiných oblastech fotografie. Příkladem je Frederick Henry Evans, který jako spolupracovník časopisu *Country Life* vytvořil roku 1906 ve Francii soubor působivých snímků o práci zámečníků. Jiným příkladem byl František Drtikol se svými snímky z rudných dolů. Opakem emotivní dokumentace byla popisná svědectví o vzhledu továrních prostor, používaná zejména k propagačním účelům v časopisech, prospektech, knihách i na výstavách. Dokumentace továrních interiérů vytvořila pro fotografii nové téma. Příkladem jsou snímky Rudolfa Brunera-Dvořáka, který se systematicky tímto oborem zabýval v českých zemích a které našly své uplatnění mimo jiné v knize *Český průmysl textilní slovem i obrazem* (1909). Vztahem člověka a techniky v procesu práce se ze sociologického hlediska zabýval Lewis Wickes Hine.

4.4. Etnografický dokument a dokument života na venkově

Portrétní fotografové 19. století se až na výjimky snažili idealizovat obraz lidské tváře. Vyskytli se však autoři, kteří se snažili zobrazit představitele různých typů lidské společnosti bez idealizace a manýr. Tyto „typy“ fotografovali nejprve v prostředí svých ateliérů, později se za nimi vydávali přímo na venkov a tím vytvořili zárodek dokumentaristické fotografie života na venkově, jehož užším vymezením byl etnografický dokument. Bylo přirozené, jestliže lidé z měst, syceňých neustálým přílivem obyvatel, hledali oporu na venkově. Bylo také přirozené, že nově se konstituující národy viděli na svém venkově čistého, městem nezkaženého člověka. Tento trend odrazila i soudobá literatura. Se vzrůstajícím zájmem o národní minulost rostl také u mnohých národů zájem o etnografii a folkloristiku. Například roku 1868 se v Moskvě konala velká reprezentativní etnografická

výstava, jíž se účastnila řada fotografů. Také na Světové výstavě ve Vídni roku 1873 byla významná část věnována etnografii. Významným českým příkladem byla Národopisná výstava československá roku 1895, které prezentovala myšlenku sounáležitosti Čechů se slovanským světem.

Je nutné rozlišit cestovatelsko-etnografické výzkumy ve vzdálených zemích a národopisný zájem o lid a minulost vlastních nebo spřízněných národů. Ke konci století tyto romantismem a posléze nacionalismem motivované aktivity přerůstaly v zájem odborný, vědecký. Jedním z důvodů také bylo, že s vahou a vlivem průmyslové revoluce se měnily a upadaly „tradiční hodnoty“ a lidé se se změněným životním rytmem vzdalovali „přírodnímu životu“ a na folkloristické zvyklosti se pomalu zapomínalo. A zde nastoupili odborní zájemci i nadšení laici, aby různé projevy lidové kultury zaznamenávali. Zájem o domácí lidovou tvořivost souvisel nepochybně i s jakýmsi hledáním původních kořenů v souvislosti s procesem vzniku novodobých národů.

Zájem o domácí lidovou kulturu byl mnohdy velmi systematický a vzniklo v této oblasti několik vskutku úctyhodných projektů. Tradičně se věnuje velká pozornost americkým fotografům, kteří se zaměřili na podávání komplexní obrazové informace o původních obyvatelích amerického světadílu - Indiánech. Vedle autorů zajímajících se o fotografování Indiánů pouze příležitostně, i když s vynikajícím výsledkem (jako William Mc Farlane Notman), vystupují zřetelně dvě osobnosti: Adam Clark Vroman a Edward Sheriff Curtis. Vroman byl původně zaměstnancem železnic, který roku 1892 začal pořizovat krajinářské snímky. Jako spolumajitel knihkupectví v Pasadeně začal od roku 1895 fotografovat vesnice kmene Hopi a v roce 1901 též kmene Navajů. Fotografoval na formát 6,5 x 8,5 palce a s oblibou používal platinotisky. Svými snímky doplňoval přednášky o Indiánech, pro které se snažil získat sympatie veřejnosti. Způsob jeho dokumentace indiánského způsobu života vycházel ze snahy o podání realistické komplexní informace nejen o typech lidí, ale i způsobu jejich života. Ještě velkorysejší dokumentaci života Indiánů prováděl Edward Sheriff Curtis, který svými snímky ilustroval dvacetisvazkové dílo o původních obyvatelích severní Ameriky. Svým rozsahem neměl jeho fotografický projekt v tehdejší světě obdobu, neboť Curtis vytvořil celkem 40000 snímků ze života Indiánů. Ve zmíněné publikaci bylo v textu použito jen kolem 1500 celostránkových fotogravur. Každý svazek byl však doplněn vloženou mapou s 36 nejlepšími snímky na formátu 30x40 cm, jejichž vzhled se prakticky nelišil od originálu, který byl vytvářen buď na formát negativu 14 x 7 palců nebo 11 x 14 palců. Až do roku 1906 pracoval Curtis na své vlastní náklady a trpělivě cestoval od kmene ke kmeni, aby byl jeho pohled co nejkomplexnější. Byl velkým obdivovatelem Indiánů a upřímně je zneklidňoval jejich osud. Od roku 1906 dostával po pět let příspěvek na svou práci ve výši 15 000 dolarů na cesty a vydání.

V Evropě projekty srovnatelné s dílem Curtisovým nenalezneme, nicméně na přelomu století se řada autorů zajímala o dokumentaci určitých etnických nebo národnostních skupin, zejména těch, které se odlišovaly od převažující populace nebo vládnoucí vrstvy. Například dánský fotograf Thomas Neergaard Krabbe při svém pobytu v Grónsku ve funkci zdravotního inspektora mezi lety 1893-1909

fotografoval zejména původní obyvatele Grónska. Znamý italský spisovatel Giovanni Verga fotografoval na Sicílii v letech 1892-1897 s oblibou tamní rázovité venkovy. Také jeho snímky přesvědčivě dokládají to, co prezentoval jako představitel verismu (od vero-pravda) v literatuře. Polák Ignacy Krieger se vedle dokumentace města často věnoval pořizování záběrů různých typů obyvatel z okolí Krakova. Převážná většina jeho záběrů byla však pořizena v ateliéru. Podobné příklady bychom našli také v Království českém, kde velký zájem o fotodokumentaci venkova inspirovala zmíněná Národopisná výstava československá.

Zcela specifickou roli měla etnografická dokumentace a zájem o etnografický dokument v Rusku, složeném z mnoha národů a národností. Již v roce 1871 podnikl petrohradský fotograf skotského původu Vasilij Andrejevič Karrik cestu s cestovní laboratoří do simbirské gubernie, aby zachycoval rolníky v jejich prostředí. Zvláštní pozornost věnoval charakteristickým portrétům Rusů, ale také Tatarů a Čuvašů. Také jeho fotograficko-etnografický výzkum byl velkorosý. Denně zachytil 20-25 snímků na mokré kolódiové desky. Usiloval o vydání alba národních snímků, nenalezl však pro svůj záměr oficiální podporu. Život na ruském venkově také systematicky dokumentoval od sedmdesátých let minulého století Ivan Vasiljevič Boldyrev a od přelomu osmdesátých a devadesátých let Maxim Petrovič Dmitrijev. Dmitrijev vedle vynikajících realistických portrétů typů ruského venkova vytvořil monumentální projekt obrazového zeměpisu Volhy. Bezprostředním popudem k tomuto dílu byla neúroda v Povolží roku 1891 a následný hladomor a epidemie. Roku 1893 vydal album Neúrodný rok 1891-1892 v Nižnogorodské gubernii, které je impozantním dokumentaristickým dílem šířkou záběru i sociálně kritickým akcentem.

4. 5. Fotografické studie pohybu

Snahy o fotografické zachycování jednotlivých fází pohybu jsou důležitou kapitolou v dějinách fotografie 19. století a významným způsobem stály také u zrodu kinematografu, jemuž se, nikoli náhodou, zprvu říkalo „divadlo oživených fotografií“.

Pro fotografii pohybu se v českých a německy mluvících zemích v osmdesátých letech 19. století ujalo označení „momentní fotografie“. Pojem „fotografická momentka“, která se kolem přelomu století začal užívat spíše pro snímky zachycující pohybovou akci vůbec, je ovšem mnohem staršího data a jeho kořeny nacházíme v samých počátcích fotografie. Obecně se uvádí, že první „momentní snímky“ vytvořili bratři Nattererové ve Vídni v roce 1841, když na upravené daguerrotypické desky zachytili pohybové pouliční scény. Tyto snímky se ve své době nazývali Sekundenbilder (vteřinové obrazy).

V počátcích momentní fotografie, resp. fotografie pohybu, se soudilo, že své nejlepší uplatnění nalezne především ve vědecké sféře. V této oblasti nalézáme také uplatnění nejstarších pohybových studií. První významnou osobností spjatou s fotografickým zachycováním jednotlivých fází pohybu byl ame-

rický fotograf Eadweard James Muybridge, jehož první výzkumy v tomto směru započaly údajně roku 1872. Zásadní význam mělo však zveřejnění projektu v roce 1878, v němž fotografickým způsobem za pomoci dvanácti fotografických kamer postupně exponujících figuru cválajícího koně bylo dokázáno, že kůň v cvalu má v určité fázi všechny nohy nad zemí. Kromě koní Muybridge začal studovat pohyb dalších zvířat a postupně vylepšil techniku snímání záběrů až po elektrické ovládní spouště jednotlivých závěrek. V některých případech tak využil až 24 kamer, takže získal velmi podrobně rozložené fáze pohybů. Množství pohybových sekvencí Muybridge využil v rozsáhlém knižním projektu zamýšleném především jako atlas pro výtvarníky (*Animal Locomotion - Pohyblivost zvířat*, 1878, 1888). Dílčí výsledky publikoval v dalších knihách (*The Horse in Motion - Kůň v pohybu*, 1882, *Animal in Motion - Zvířata v pohybu*, 1899). Vynálezem zoopraxiskopu, který umožňoval projekci několika pohybových fází, se Muybridge zařadil mezi „otce kinematografie“.

Z čistě vědeckého hlediska se zajímal o snímky jednotlivých fází pohybu pařížský fyzikolog a zoolog Étienne Jules Marey. S přístrojem, který měl speciálně upravenou závěrku, zachycoval na jednu jedinou desku pohyb v několika po sobě následujících fázích. Kameru, určenou především pro studium pohybů člověka, Marey označoval jako „chronofotografickou“. Pro sledování letu ptáků nechal Marey podle svého návrhu zkonstruovat „fotografickou pušku“, která umožňovala zaznamenat na jediné desce fáze pohybu ptačích křídel. Výsledky své práce Marey publikoval v řadě článků a v knihách *Le Vol des Oiseaux* (1890) a *Le Mouvement* (1894). V letech 1882-1894 byl Mareyovým asistentem Georges Demeny, který zdokonalil některé chronofotografické přístroje a sám pak rozvíjel Mareyovy výzkumy.

V Německu se zabýval cykly momentních snímků Ottomar Anschütz, který díky modernizaci šterbinové závěrky exponoval jednou setinou sekundy. Slavnou se stala Anschützova série záběrů čápů v momentech, kdy navštěvovali své hnízdo na komíně, vzniklá roku 1884.

Do oblasti vědecké „momentní fotografie“ se zařazuje údajně vůbec první snímek blesku, pořízený roku 1883 R. Haenselem v Liberci a první snímek střely v letu, který zachytil profesor Ernst Mach roku 1885 v Praze. Pro rozmach a náplň pojmu „momentní fotografie“ má tedy klíčový význam první polovina osmdesátých let 19. století.

Momentní fotografií ve vědeckém smyslu se obsáhle zabýval Josef Maria Eder, ve své době největší kapacita ve fotografické vědě a technice v Rakousko-Uhersku, pedagog a funkcionář řady fotografických spolků. Roku 1884 vyšla ve Vídni Ederova publikace s prostým názvem *Die Momentphotographie*, o dva roky později pak publikace *Momentní fotografie ve svém uplatnění v umění a vědě (Die Momentphotographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft)* a roku 1887 pak *Návod ke zhotovení momentních fotografií (Anleitung zur Herstellung von Momentphotographien)*. Ve své době se jednalo o nejlepší publikace, které shrnovaly problematiku „fotografie pohybu“.

Součástí pokroku v oblasti fotografické techniky druhé poloviny 19. století byly také fotografické přístroje, které v zásadě nebyly určeny pro práci se stativem, ale předpokládaly fotografování „přímo z ruky“. Pro takovou fotografickou práci vytvořila angličtina označení „snapshot photography“, což znamenalo podle Oxford English Dictionary „braní (střílení) snímků s malým nebo žádným zpožděním v míření a také okamžitou fotografii snímanou ruční kamerou“. Pojem „snapshot“ prý byl vytvořen z loveckého žargonu jako označení pro rychlé střílení bez míření od boku a objevuje se v souvislosti s fotografií koncem padesátých let 19. století.

4.6. Fotografie ve vědě v českých zemích

Na počátku uplatnění fotografie ve vědecké práci byly pokusy prvních českých daguerrotypistů, přičemž mikrodaguerrotypie řezu stonkem rostliny Floruse Ignáce Staška náleží k nejstarším mikrofotografiím na světě vůbec. Zajímavou roli má v dějinách české fotografie a prehistorii filmu Jan Evangelista Purkyně, nejvýznamnější český vědec své doby. Jím zdokonalený stroboskop (phorolyt) demonstroval využití série fázových kreseb pro vědecký účel. Vedle myšlenky krokového posunu Purkyně dále uplatnil fázové fotografie pohybu na kotoučku pro kinesiskop. Na vůbec první fázové fotografii v českých zemích, tvořené devíti snímky, pořízených technikou mokrého kolodiového procesu, se Purkyně otáčí. Purkyně využíval fotografie i pro zkoumání lidské fyziognomie. Na cyklu snímků, zachycujících různé psychické stavy a výrazy tváře od rozjařenosti po opovržení, zkoumal a znázorňoval, jak emoce mění podobu tváře a jakoby i charakterové rysy. I v tomto případě byl Purkyně sám sobě modelem. Záběry pořizovalo asi více fotografů.

Všemi publikovanými modifikacemi kolodiového procesu se intenzivně zabýval první český učitel chemie na ČVUT v Praze a profesor astronomie na Karlově universitě Vojtěch Šafařík. Na základě svých zkušeností uveřejnil roku 1876 v prvních pěti číslech Listů chemických obsáhlou práci O fotografii na suchých deskách, které můžeme označit jako první české vědecké pojednání o fotografii, v němž byly vysvětleny fyzikálně-chemické základy užívaných fotografických procesů.

Díky rozšíření suchých desek se od poloviny osmdesátých let 19. století rozrůzněnost fotografické práce stávala stále markantnější a fotografie nacházela bohatší uplatnění i v odborné a vědecké práci. Je charakteristické, že významní živnostenští fotografové spolupracovali na konkrétních úkolech také s vědci: Jindřich Eckert při fotografování typů krajín z Čech spolupracoval s geologem Gustavem Laube, na cyklu rentgenogramů s Ivanem Pulujem. Ignác Josef Schächtl se zabýval zhotovováním mikrofotografií pro tábořskou vyšší hospodářskou školu.

Ve fyzikálním pracovišti Karlo-Ferdinandovy univerzity pracoval v letech 1867-95 Ernst Mach, rodák z Chrlic u Brna, jeden z nejvýznamnějších fyziků působících v českých zemích. Jeho snímek projektilu z roku 1885 jej řadí k zakla-

datelům balistické fotografie. Za profesury na vídeňské universitě Mach navrhl po publikování objevu rentgenového záření rentgenovou stereofotografii.

Epochální objev Wilhelma Conrada Röntgena byl signálem pro pokusy řady českých vědců. Prvním Čechem, který vytvořil a předvedl své rentgenografie, byl profesor na ČVUT Dr. Karel Domalíp. Domalíповy pokusy byly vskutku významné, neboť 17. ledna 1896 nebyly ještě známy podrobnosti pokusů, které konal sám Röntgen.

Další osobností, stojící na počátku zájmu o aplikace Röntgenova objevu u nás, byl profesor fyziky a elektrotechniky pražské německé techniky Ivan Puluj. Na jaře 1896 se rentgenovou fotografií zabývala již řada autorů v celém Království českém. Nejvýznamnější souborné dílo týkající se rentgenových paprsků zanechal v české fotografii Jindřich Eckert. U Eckertových rentgenogramů, zhotovovaných u Ivana Puluje, byl totiž původní vědecký experiment povýšen do roviny snah o zhotovení výtvarného díla s využitím paprsků x. Tím Eckertovy práce získávají ještě širší význam.

Významnou postavou české astro-fotografie byl Karel Václav Zenger, který se světově proslavil zejména nočním snímkem Ženevského jezera, pořízeném 10. září 1884. Hvězdářské fotografii se věnovali a své snímky vystavovali bratři Josef a Jan Fričové, již zmíněný profesor Šafařík a ředitel pražské hvězdárny Ladislav Weinek. Weinek, který za své astronomické snímky získal řadu mezinárodních ocenění, byl zakladatelem Astronomicko-fotografického ústavu při hvězdárně pražské roku 1894. Astronomická fotografie zaujala také V. J. Bufku.

Počátky vědecké aplikace fotografie na českých vysokých školách můžeme datovat na 21. květen 1881, kdy byl na ČVUT jmenován lektorem fotografie Bedřich Čecháč. Po jednotlivých přednáškách byl zde roku 1899 založen Karlem Kruisem samostatný Ústav praktické fotografie. Kruis již roku 1896 vyvolal mimořádnou pozornost svými mikrosnímky kvasinek, pořízených v ultrafialovém záření. Profesor Karel Kruis byl také autorem pozoruhodných krajinářských snímků zejména ze zbirožska. Kruisovým nástupcem se roku 1918 stal profesor anorganické technologie a fotografie Jaroslav Milbauer. Při Karlo-Ferdinandově univerzitě vznikl roku 1908 Fysikální ústav, kde se konaly četné přednášky o fotografii a fotochemii. Roku 1922 pak vznikl samostatný samostatný Ústav pro fotochemii a vědeckou fotografii University Karlovy, kde se posléze stal profesorem fotochemie a fotografie Dr. Viktorin Vojtěch, který zde fotografii začal přednášet již v roce 1908. Na brněnské technice na katedře fyziky se výuce fotografie věnoval Dr. Vladimír Novák, který byl v listopadu 1906 jmenován řádným profesorem. V roce 1908 zde založil laboratoř fotografie.

4.7. Fotografický dokument v českých zemích

Rozvoj dokumentární fotografie je v úzké souvislosti s rozmachem průmyslového podnikání a industrializací vůbec. První stavbami, v jejichž zachycení hrál roli fotografický dokument, byly mosty a budování železničních tratí. První

známou komplexní dokumentaci železnice u nás provedl v letech 1870 a 1871 vídeňský fotograf Joseph Löwy, který fotografoval stavbu Rakouské severozápadní dráhy, vedoucí z Vídně přes Moravu do Trutnova. Roku 1875 Ignác Kranzfelder, fotograf v Klatovech a Domažlicích, pořídil dokumentaci z výstavby železnice Plzeň - Železná Ruda. Zvláště působivé záběry vytvořil ze stavby tunelu pod Špičákem. Jindřich Eckert a nezávisle Josef Benda fotografovali ve stejné době některé stanice dráhy z Prahy přes Beroun do Rakovníka nebo Protivína. Záběry blíže neznámého F. Brože z výstavby několika lokálních železnic v jižních a jihozápadních Čechách mohou připomenout atmosféru staveb amerických pionýrů. Fotografování železnice bezděky také odkrylo vztahy mezi necitlivým zásahem člověka do harmonie krajiny a přírody v kontrastu s náspy, tunely, zářezy.

Významnou roli v dokumentaristické fotografii 19. století sehrály výstavy. Pro Světovou výstavu ve Vídni provedl Otto Bielfeldt dokumentaci chemických závodů J. D. Starcka na Plzeňsku. Pro stejnou akci se také pořizovala rozsáhlá fotodokumentace na statcích Schwarzenberků. Bielfeldtův soubor je prvním známým cyklem snímků dokumentujících výrobní podniky v českých zemích. Záběry tohoto plzeňského fotografa jako první u nás s brutální otevřeností dokumentují velké zásahy člověka do krajiny v podobě rozsáhlých jam povrchové těžby a to již v roce 1872. V souvislosti s vídeňskou Světovou výstavou byla možná také zahájena dokumentace kolejových vozidel firmy Ringhoffer, jež souvisle pokračovala J. Eckertem po několik desetiletí. Na Světové výstavě ve Vídni byl v pavilonu lázní vystaven také soubor F. F. Fridricha s názvem Teplice a okolí, zhotovený na objednávku teplické městské rady. Za světlotiskové faksimile středověkého kodexu byl na této výstavě odměněn J. Eckert Voigtländrovou medailí Fotografické společnosti ve Vídni. Fotografie tedy v roce 1873 měla na výstavě roli důkazní a informační.

Zásadní zlom v pojetí fotodokumentace v českých zemích představovala Jubilejní výstava roku 1891, konaná v Praze na výstavišti. Na žádnou jinou akci před tím nevzniklo tolik snímků a neprezentovalo se tolik fotografů! Na výstavišti se mimo jiné představil Klub fotografů amatérů s vlastním pavilónem Helios, několik fotografů se samostatnými pavilony a dále výstava fotografií, kde 1. cenu za světlotisky získal Karel Bellmann. Výstavní deník Praha, první český deník uveřejňující pravidelně tištěné fotografie, uveřejnil 16. června fotoreportáž z havárie balonu Kysibelka od Rudolfa Brunera-Dvořáka, která byla počátkem jeho úspěšné dráhy fotografa, který se začal označovat jako "momedntní zpravodajský fotograf".

Od devadesátých let se fotografie začaly stávat součástí velkých knižních projektů, jejichž odrazem byla skutečnost, že v posledních dvou desetiletích 19. století česká společnost završovala svůj emancipační proces, jehož výrazem byly nejen výraznější politické a ekonomické úspěchy, ale také významná pozornost věnovaná kulturním a vědeckým cílům. Začalo vycházet několik zásadních děl, která jsou dodnes pramenem a inspirací. Je charakteristické, že v „malých českých poměrech“ tato díla mnohdy vycházela v sešitové formě na pokračování, které se někdy protáhlo i na několik desetiletí. Jejich společným znakem byl důraz

na bohatý ilustrační doprovod, v němž xylografii postupně vystřídala s pokrokem tiskařských metod fotografie. O Vánocích 1880 vyšel první sešit díla Augusta Sedláčka Hradý, zámky a tvrze Království českého. Od počátku roku 1888 byl vydáván Ottův slovník naučný, roku 1893 byla zahájena práce na Soupisu památek historických a uměleckých v Království českém. Dílo Letem českým světem, vydávané v sešitové formě nakladatelem J. R. Vilímkem v letech 1896-98, které obsáhlo celkem 500 snímků od 96 fotografů, je jakýmsi pomyslným vrcholem uplatnění fotografie v soudobé společnosti. V Letem českým světem nakladatel J. R. Vilímkem navázal na knihu Světem letem „panoráma světa v 256 fotografických pohledech na nej památnější místa, stavby, přírodní divy, díla umělecká atd. na celé zeměkouli“. V putování českým světem, na které po dokončení navázalo Národní album, Vilímkem apeloval na vlastenecké city „veškeré celé společnosti“ a na dostupnost každému. Může být proto vnímáno i jako „lidová protiváha“ honosně vypraveného díla Čechy vydavatele a nakladatele J. Otty, které vycházelo v letech 1882 - 1908 a kde jako ilustrací bylo v prvních svazcích užíváno výhradně xylografií. Ve výčtu četných vlastivědných publikací ilustrovaných fotografiemi nelze pominout ani Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, vydávaném ve Vídni od roku 1894.

Podobně jako v jiných zemích se i v Království českém ke konci století šířila jistá nostalgie po starých časech, které se zdály být prudce měněny s rozvojem průmyslu a dopravy, kde mizely staré hodnoty a jistoty. I s touto nostalgií souvisela snaha některých fotografů svou dokumentací postihnout stávající stav svých měst. Roku 1894 se v Praze ustavila Soupisná komise památek, která mimo jiné organizovala fotodokumentaci objektů určených k asanaci. V každém významnějším městě místní portrétní fotograf se tehdy již věnoval dokumentaci místních událostí nebo v blízkém okolí. Tvorba některých autorů svou kvalitou nebo četností přesáhla regionální rámec (např. B.V. Liška v Jindřichově Hradci, J. Pícek v Jičíně, S. Wasservogel v Olomouci...). Po přelomu století začali někteří z těchto fotografů spolupracovat s vydavateli pohlednic.

Specifickou oblastí dokumentaristické fotografie v českých zemích je národopisný dokument, jehož význam byl u nás větší než v jiných zemích, neboť měl souvislost s posilováním národního sebevědomí. Navíc tu existovaly oblasti, které se mohly pokládat z hlediska lidové kultury za civilizací takřka nedotknuté, což bylo například zdrojem okouzlení Augusta Rodina při jeho návštěvě jihovýchodní Moravy v roce 1902. A bylo to i důvodem, proč na Slovácko v roce 1904 zavítal významný německý fotograf Erwin Raupp. Konec 19. století byl každopádně dobou, kdy svéráz moravského a českého venkova se prudce měnil a fotoaparát se mnohým jevil jako ideální nástroj dokumentace daného stavu. Mocnou vzpruhou pro fotografy byla zejména Národopisná výstava československá, jejíž Fotografický odbor přijal v červenci 1893 výzvu Pánům fotografům a fotografům amatérům v Čechách, na Moravě a ve Slezsku na fotodokumentaci pro účely výstavy, která ovlivnila zaměření mnoha amatérských i profesionálních fotografů. Pod dojmem příprav na Národopisnou výstavu vytvořil v létě 1893 malíř Ferdinand Velc v Postřekově na Chodsku cenný národopisný fotografický dokument v ši-

rokém záběru od lidových zvyků a církevních obřadů po pracovní výjevy snímané spontánně a bez stopy aranžmá. Národopisná výstava ovlivnila i zaměření slánského fotografa Františka Durase i vlivného fotoamatéra Karla Dvořáka. Také Bohumil Vavroušek pod dojmem Národopisné výstavy začal poprvé fotografovat lidovou architekturu, přičemž vydání díla pod názvem Dědina se dočkal po třiceti letech. Téma venkova bylo určující pro kolínského fotografa Františka Krátkého již na přelomu osmdesátých a devadesátých let. V době vrcholících příprav na Národopisnou výstavu československou začal ve Vídni Michael Haberlandt, zakladatel Rakouského národopisného muzea a významný sběratel, budovat národopisný fotografický archiv. Roku 1896 přednesl ve vídeňském Camera-Clubu přednášku Fotografie ve službách lidovědy, vzápětí publikovanou, v níž formuloval zásady, jimiž by se fotografové při dokumentaci lidové kultury měli řídit. Tematické okruhy byly velmi blízké těm, které roku 1893 nastínil Fotografický odbor pražské Národopisné výstavy. Brzy poté - a za účasti Haberlandta - vzniklo v Drážďanech Fotografické museum ve službách saské lidovědy, na jehož vzor se roku 1902 přímo odvolával Odbor pro lidovědu Moravské společnosti muzejní při svém záměru zřídit fotografické museum pro moravskou lidovědu v místnostech Františkova muzea, neboli fotoarchivu dnešního Etnografického ústavu Moravského zemského muzea v Brně. Tamní fotografické sbírky obohatil mimo jiných Josef Klvaňa, který používal fotografický přístroj pro dokumentaci lidového oděvu, nebo Josef Braun, fotografující spontánně každodenní život v okolí Uherského Hradiště v letech 1901-1910.

Amatérská fotografická tvorba přinesla od přelomu století zcela nový náhled na principy fotografického dokumentu. Fotograf amatér, nezávislý na plnění komerčních zakázek, si mohl po fotografické stránce počínat mnohem svobodněji, na druhé straně nebyl většinou tak perfektně technicky vybaven jako profesionálové. Fotografoval většinou na formát 9 x 12 cm, což mu mnohdy poskytovalo větší tvůrčí svobodu. Zejména fotografové neorganizovaní v zájmových klubech tak udivují spontánním zachycováním nejrozličnějších výjevů jakoby se jim fotografování stalo „lovem“ života okolo nich, nejen toho nevšedního, zajímavého, okouzujícího, ale mnohdy i zcela banálních každodenních životních situací. Ve fotografickém postihování každodennosti, všedního dne zaujmou jejich práce rozhodně více, než stylizované a uhlazené záběry většiny organizovaných fotoamatérů. Pohledy do amatérských alb počátku století bývají někdy nevšedním pramenem pro poznání soudobého životního stylu.

5. Piktorialismus a sociální pohledy.

Fotografie v protikladu - na přelomu věků a století

5.0. Terminologie a východiska

Pro uměleckou tvorbu konce 19. století charakterizovanou ušlechtilými fotografickými tisky se vžil termín „secesní piktorialismus“, zatímco pro zvýraznění malebnosti a měkkosti kresby optickou cestou, oblíbeném zejména v USA, možno užívat označení „impresionistický“, či „puristický“ piktorialismus.

Obliba ušlechtilých fotografických tisků úzce souvisí s pokrokem fotografické techniky, která se od druhé poloviny 80. let 19. století přizpůsobovala rostoucím potřebám fotoamatérů a dále se změnami v nazírání na fotografii jako takovou. Fotografové, kteří se cítili být umělci, profesionálové i amatéři, se svými pracemi provedenými v technikách ušlechtilých fotografických tisků, chtěli nejen odlišit od řadových amatérů i živnostníků, ale prostřednictvím svých prací vypovídat o sobě a svých pocitech. Nechtěli už svět jen mechanicky popisovat. 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 jakoby završily snahu o emancipaci fotografie a fotografů, kteří pocitovali 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 a více než o zobrazení skutečnosti mnohdy vypovídaly o fotografu samém.

Od doby, kdy vržený stín v ateliérech se stával významnou součástí podobizny a kdy fotografové v plenéru zdůrazňovali náladu a atmosféru a libovali si v šeru a soumraku, se o fotografii začalo hovořit, že je „žeň světla stínu“. To už ovšem tvorba fotografů stála na prahu moderní fotografie, pro niž právě zobrazení světla a stínů bylo jedním z ústředních témat.

5.1. Sociální pohledy

Obsah pojmu „sociální fotografie“ se vytvářel po desetiletí a někdy byl také zprofanován a vykládán nejrůznějším způsobem. V širším smyslu můžeme za sociální fotografie považovat ve shodě s britsko-americkým pojetím všechny dokumentaristické záběry životních a pracovních podmínek středních a sociálně slabších vrstev vyúsťující až v sociologické sondy, v užším pohledu pak systematickou a cílevědomou fotografickou výpověď z prostředí sociálně slabých s vědomým kritickým akcentem a úsilím pomoci. Rozdíl tedy není jen v míře zaujetí fotografa pro sociální problém, ale také v šíři zobrazovaného vzorku společnosti.

Již v roce 1851 daguerrotypista Richard Beard vytvořil cyklus, který již svým názvem naznačoval směr jistého sociálního pohledu: Londýnští pracující a londýnská chudina. V éře vizitek byly záběry chudých někdy vnímány jako ilus-

trance bizarních typů, aniž by se někdo hlouběji zajímal o sociální souvislosti. Někdy také měly aranžovaný idylický charakter a určité sociální typy představovali i profesionální herci a herečky (pastýř, dráteník). Proto se mnohdy pořizovaly také v ateliéru. Iluzivní sociální podtext nalezneme také u některých snímků Oscara Gustava Rejlandera.

Cílenou sociální fotodokumentaci patrně jako první vůbec pořizoval Angličan Thomas John Barnard, který jako lidumil založil v roce 1871 domov pro opuštěné chlapce, později rozšířený o ubytovnu pro dívky. V ústavu založil fotografické oddělení, které chlapce těsně před příchodem do domova fotografovalo, někdy i v jejich autentickém prostředí, kde původně žili. Vznikla tak pozoruhodná dokumentace o chudé mládeži, která zároveň posloužila jako argument o prospěšnosti podobných sociálních zařízení. O záběrech Thomase Annana z prostředí chudinských čtvrtí Glasgowa bylo zmíněno. Na rozdíl od snímků Charlese Marvilly z Paříže, kde byl sociální tón spíše bezděčný, měly Annanovy dokumenty výrazný sociálně kritický podtext. Do dějin sociální fotografie můžeme zařadit také reportáže z hladomorů, ať již v Indii (William Willoughby Hooper, Lala Deen Dayal), nebo v Rusku (Maxim Petrovič Dmitrijev). Katastrofální neúroda v Povolží roku 1891 s následnou epidemií a hladomorem inspirovala Dmitrijeva k rozsáhlému fotografickému projektu, který trval dva roky a který ve své době neměl obdobu.

Nejvýraznější fotografický protest proti sociálním kontrastům v 19. století zazněl v USA. Roku 1888 vyšel v The Evening Sun článek Jacoba Riise s názvem Bleskové snímky ze slumů (Flashes from the Slums), k němuž jako ilustrace posloužily xylografie podle fotografií. Jacob August Riis byl novinář a spisovatel dánského původu. Po příjezdu z Kodaně do New Yorku roku 1870 se pohyboval mezi imigrantskou chudinou a roku 1873 se stal lokálkářem, soudnickářem a fotoreportérem The New York Tribune a později The Evening Sun. Psal především o životě chudiny a jejích životních podmínkách. Fotografoval pomocí magnešového světla. Velký ohlas prvních publikovaných snímků z chudinské čtvrtě Lower East Side ho roku 1890 přiměl k vydání knihy s názvem Jak žije druhá polovina (How the Other Half Lives). Pro ilustraci textu bylo použito 17 Riisových snímků a 19 kreseb, provedených podle fotografií. Kniha se stala podnětem k mnoha diskusím a argumenty v ní uváděné se dokonce staly součástí volební kampaně. Na stejné téma Riis vydal devět dalších knih (např. The Children of the Poor-Děti chudých-1892, Children of the Tenements-Děti z činžáků-1903). Přednáškami s diapozitivy a publikacemi se snažil o vylepšení existenčních podmínek chudých. Jeho dílo tak patří mezi nejpozoruhodnější humanistické dokumentaristické projekty v historii fotografie.

Další významnou postavou, která zásadním způsobem ovlivnila dokumentaristickou fotografii, byl Lewis Wickes Hine. Při zaměstnání v továrně a později v bance studoval malbu a sochařství a posléze na Universitě v Chicagu sociologii a pedagogiku. Od roku 1901, když působil na Ethical Culture School v New Yorku, se začal zabývat fotografií jako demonstračním a dokumentačním prostředkem. Od roku 1905 začal programově fotografovat imigranty a práci v továrnách a následující rok začal pořizovat dokumenty o dětské práci. Právě jeho snímky

pro National Child Labor Committee pomohly prosadit zákon o zákazu dětské práce. Poprvé tak fotografie vystoupila v roli společenského argumentu a poprvé fotografii jako dokumentační nástroj využila sociologie. Roku 1908 Hine vydal svou první publikaci. Později se zajímal také o fotodokumentaci vztahů člověka a techniky.

Na opačném pólu snah o zobrazení sociálních aspektů v životě společnosti s kritickým akcentem se objevily tendence postihnout soudobý životní styl pozitivním až obdivným způsobem k civilizačním hodnotám. Podobné práce nalezneme zejména u fotoamatérů, kteří si tak glosovali soudobý životní styl, chvíle odpočinku, sportování a kratochvíle s přáteli a jsou tak skvělým dokumentem soudobého životního stylu. Nejznámějším představitelem tohoto proudu byl již dříve zmíněný Jacques-Henri Lartigue. U profesionálních fotografů tohoto zaměření se shledáváme nejčastěji s pozitivně glosujícím pohledem při dokumentaci životního stylu vyšších společenských vrstev a často také při okouzlení soudobými technickými novinkami (lety balonem, první automobily...). Typickým představitelem tohoto úhlu pohledu byl v českých zemích Rudolf Bruner-Dvořák.

5.2. Ušlechtilé fotografické tisky a piktorialisté krajináři

Náročnější fotografická tvorba, směřující k vyšším uměleckým cílům, se začala koncem 19. století označovat termínem “umělecká fotografie” (Kunstphotographie), fotografické práce se nazývaly “fotografickými obrazy”. Protože dobový termín “umělecká fotografie” má v současnosti obecnější platnost, 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 jako souhrn snah o přiblížení fotografie klasické umělecké tvorbě. Tu fázi piktorialismu, v níž dominovalo užívání ušlechtilých fotografických tisků, můžeme označit termínem “secesní piktorialismus”.

Na fázi secesního piktorialismu navázala umělecká etapa, 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. Můžeme říci, že šlo o aplikaci malířského impresionismu do fotografické tvorby. Pro tuto fázi piktorialismu se užívá termín impresionistický (nebo též puristický) piktorialismus a práce v tomto duchu jsou hojné ještě ve dvacátých letech 20. století.

Z čistě technologického pohledu ovšem zažila fotografie kolem 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 umělce osobnosti, zejména jeho originalita a s ní související cena. 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 vysoké částky.

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 1839, 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 gumy. 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 získat 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 - olejotisk, gumotisk, bromolejotisk, uhlotisk a carbrotisk. Technologicky s uvedenými technikami ještě souvisí vzácně užívaná pinotypie a hydrotypie. Mezi tvárné fotografické procesy v širším smyslu se zařazuje pastelový tisk, autopastel, akvarelový tisk, resinotypie, kyanotypie a diazotypie a také platinotypie. Platinotypie však nebyla tiskem s použitím barvy, ale byla postupem vedoucím k obrazu tvořenému vyloučenou kovovou platinou. Je technikou, která vynikala nejen krásnou sytostí barev, ale vůbec ze všech fotografických materiálů nejvyšší trvanlivostí. Jistou roli ve sběratelské oblibě ušlechtilých tisků také sehrál fakt, že byly ve svém principu podstatně stálejší a odolnější v čase, než klasické materiály založené na halogenidech stříbra.

Podobně jako impresionisté v malbě i piktorialisté ve fotografii vnesli do společnosti nový pocit z obrazů. Nezvýrazňovala se popisnost, dokumentarita, věrnost, ale naopak nálada, pocit. Krajinářská fotografie byla klíčovým tématem pro fotoamatéry, jejichž hnutí se rodilo na přelomu 18. a 19. století, na prahu vznikají secese. Většina secesních piktorialistů pracovala právě technikou ušlechtilých fotografických tisků. Za „krále krajinářů“ se považoval Belgičan Léonard Misonne, oceňovaným krajinářem byl také Alfred Horsley Hinton, známý i knižní tvorbou. Také v tvorbě nejvíce oceňovaných piktorialistů, bratří Theodora a Oskara Hofmeisterových z Hamburku, se objevovaly mnohdy náladové krajiny. Zvláštní - a v Evropě málo známé - výsledky, zaznamenala piktorialistická

fotografie v Rusku, programově se inspirující malbou krajiny. Právě nejvýznačnější ruský piktorialista, Jurij Petrovič Jeromin, původně studoval v Moskvě malbu krajiny. Fotografie Nikolaje Platonoviče Andrejeva mnohdy připomenou obrazy Corota. Ve střední Evropě dominovala činnost „vídeňského trojlístku“, tři piktorialistů, Hanse Watzka, Hugo Henneberga a Heinricha Kühna, kteří společně vystoupili poprvé ve Vídni roku 1896. Podobně jako později u avantgardy se v epoše piktorialismu úzce setkala a protkala díla fotografů a malířů. Fotografie se začala považovat za umělecké dílo a začala se tak oceňovat i finančně.

5.3. Portrét v období secesního piktorialismu

Ke konci 19. století se s pokroky emancipačního hnutí a změněnými společenskými náladami v portrétní oblasti především výrazně proměnil ženský portrét. Ženy se začaly mnohem častěji fotografovat v roli symbolů a na druhé straně se skupina fotografů začala zabývat uměleckým ztvárněním ženské krásy, která pro uměleckou fotografii představovala zcela nový prvek. Příčin nového přístupu umělců k tematice ženství byla jistě celá řada; srovnatelným příkladem je například úloha ženy v ikonografii nastupující secese. Náznaky změněného postoje k tématu ženy na fotografiích se ovšem objevovaly již dříve, zejména u portrétů žen-fotografek. Krásným příkladem jsou snímky Julie Margaret Cameronové, kterou můžeme označit za vůbec nejvýznamnější fotografující ženu 19. století. Její snímky mají zvláštní snivou nostalgickou náladu, což podtrhuje časté oblečení dívek do bílých říz a zvláštní upřený pohled, daný dlouhou expozicí. Někdy se tato Angličanka narozená v Indii opírala o tradiční kompoziční schémata a citovala i některá malířská díla, jindy odvážně lámala zažitá kompoziční i technická zásady a počínala si značně nekonvenčně. Lze říci, že mnohé prvky, které kolem 1870 na svých snímcích prezentovala, nalezneme u řady autorů spjatých s vlnou nastupující secese o dvacet let později.

Zcela zvláštní postavení mezi fotografujícími ženami měla v americké fotografii Gertruda Käsebierová, která v letech 1896 - 1926 provozovala úspěšný portrétní ateliér. Přitahovala ji zejména témata ztvárňování vztahů mezi ženou a dětmi a dívčí portréty. Její snímky byly často publikovány a dokonce ilustrovaly několik populárních románů. Fotografickými ilustracemi knih se stala známou také Adelaida Hanscomová, kdysi talentovaná malířka miniatur. Její snímky, k nimž jako modelů vesměs používala svých dětí, byly mnohdy silně mysticky koncipované a uplatňovaly se v nich silné malířské zásahy.

Zatímco evropští piktorialisté si oblíbili techniky ušlechtilých fotografických tisků, piktorialisté v USA tíhli spíše k vyjadřování svých nálad a pocitů pomocí „měkkých objektivů“. V evropských zemích se „americký způsob piktorialistického vyjadřování“ začal ujímat až po roce 1910. Jistou výjimkou v užívání ušlechtilých tisků byl mezi americkými fotografy Edward J. Steichen, který měl úzké styky s Evropou a který je jednou z největších osobností v dějinách fotografie vůbec. Málokterý fotograf dokázal být tak všestranný a zároveň vždy osobitý. S velkou oblibou se Steichen věnoval portrétům a dámské módě, což byl v podstatě pro fotografii nový žánr, neboť do módních časopisů se po celé 19. století kreslilo. Po

roce 1918 se Steichen stal šéffotografem vydavatelství Condé Nast, která vydávalo známá periodika „Vanity Fair“ a „Vogue“. Pro stejné časopisy fotografoval Adolf de Meyer (přejmenovaný na Gayne de Meyer), žijící v USA i v Evropě. Pro svůj smysl pro prosvětlení obrazu v impresionistickém duchu byl označen za Debussyho fotografie.

Předním francouzským piktorialistou byl Robert Demachy, které rovněž zdokonalil techniku některých ušlechtilých tisků. Původně byl úředníkem v bance, který ve volných chvílích maloval a kultivoval se hudbou a četbou. Svě práce chtěl připodobnit malířským vzorům, podobně jako jeho vrstevník Émile Joachim Constant Puyo. Také on se řadil mezi amatéry, neboť byl dělostřeleckým důstojníkem. Jeho znalost optiky mu usnadnila vytvoření zvláštního měkce kreslicího objektivu. S oblibou posazoval své modely do malebného prostředí, takže vznikaly snímky typu „dívka pozorující obraz“ nebo „žena s výšivkou“. Zvláštní umělecké prostředí Paříže vyneslo do přízně osudu i největšího dekorátéra secese Alfonse Muchu, pro něhož byla fotografie především záznamníkovým skicářem. Na Muchových fotografiích se snad nejvýrazněji zrcadlí v postoji modelů, drapériích a kostýmech atmosféra secese.

K významným německým piktorialistům portrétistům se řadil především Hugo Erfurth, který si otevřel ateliér v Drážďanech v roce 1906, a Nikolaus Perscheid, jehož ateliér v Berlíně zahájil činnost o rok předtím. Erfurthovy portréty významných osobností měly takřka malířský vzhled, čímž působily dojmem nadčasovosti uměleckého artefaktu. Rudolf Dührkoo se vedle portrétu zajímal také o divadelní fotografii zejména z prostředí baletu. Rovněž dekorativně působící portréty Franze Grainera, který od roku 1900 měl ateliér v Mnichově, sklízely velký úspěch.

5.4. Piktorialisté ve středoevropském regionu

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 došlo k pražské asanaci a velkým národním výstavám. Generace mladých umělců už nehledala své vzory a inspirace ve Vídni nebo v Mnichově, ale zejména 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 provincialismu a přinést i osobitý vklad do evropského umění. Nelze však tvrdit, že by umělci v českých zemích vnímali svou aktivitu úzce regionálně, existence mno-

honárodností monarchie v podstatě posilovala střeoevropanství a a v prostředí kulturní Evropy pak panoval kosmopolitismus. Celé prostředí střední Evropy tvořilo ostatně širší kulturní celek a fotografové ve Vídni, Mnichově, Praze, Dráždanech a Budapešti se vzájemně ovlivňovali. Například tvorbu nejvýznamnějšího piktorialisty v Čechách Františka Drtikola zásadním způsobem ovlivnilo studium na umělecké škole v Mnichově. Drtikol, který si po neúspěchu v Příbrami otevřel roku 1911 ateliér v Praze, proslul zejména portréty a dynamicky působícími akty. Vzájemná výměna uměleckých zkušeností byla nejen samozřejmá, ale i rychlá. Rodáci z Čech, Moravy a Slezska migrovali po fotoateliérech jiných zemí a případně se v cizině trvale usazovali. Například z prostředí rodinného fotoateliéru v Prostějově vzešel pozdější věhlasný fotograf v Dráždanech Franz Fiedler. Ve svém piktorialistickém období proslul zejména tvorbou aktů. Roku 1905 si ve Vídni otevřel svůj "Anstalt für Gummidruck und moderne Photographie" císařský rada a dvorní fotograf Hermann Clemens Kosel, rodák z Krkonoš. Vladimír Jindřich Bufka, po Drtikolovi druhý nejvýznamnější piktorialista v Čechách, studoval fotografii právě u Kosela. Čech Karel Novák působil v mnoha ateliérech v Německu a od roku 1910 v Učebním a pokusném ústavu grafickém ve Vídni, než se usadil v Praze a založil zde roku 1919 Státní grafickou školu. Všeestranně nadaný vídeňský umělec Josef Anton Trčka byl také českého původu.

Vedle přirozeného (a v podstatě povinného) získávání zahraničních zkušeností po fotografickém vyučení se významným nadnárodnostním mostem stalo amatérské fotografické hnutí, jehož prostřednictvím se do českých zemí tendence secesního piktorialismu dostávaly nejdříve. Na mezinárodních výstavách a v zahraničních časopisech (zejm. Das Atelier des Photographen), které kluby fotografů v českých zemích pilně odebíraly, nalézali fotoamatéři řadu informací o pracích evropských piktorialistů. Poznali tak díla nejen německých autorů, ale i vídeňského Camera Clubu, jemuž dominoval takzvaný "vídeňský trojlístek": Heinrich Kühn, Hugo Henneberg a Hans Watzek, rodák z Bíliny. Běžně známé byly také práce z frankofonního prostředí, především díla R. Demachyho a C. Puya, i když některé se komentovali z výhradami. Amatérské fotografické hnutí zpětně oživilo poněkud monotonní portrétní tvorbu živnostenských fotografů.

Po první generaci secesních piktorialistů v českých zemích, mezi níž patří zejména Otto Šetele, Rudolf Špillar a Ludvík Pinka, zazářili z českých autorů ušlechtilých fotografických tisků již zmínění František Drtikol a předčasně zesnulý Vladimír Jindřich Bufka. Také dochovaná piktorialistická díla některých méně známých osobností dávají tušit, že za nimi stála mimořádná osobnost, což platí zejména o Josefu Binkovi. Mnozí fotoamatéři i někteří profesionálové práci s ušlechtilými tisky zkoušeli jen občas, přičemž někdy dosáhli cenných uměleckých výsledků (Jaroslav Feyfar, Josef Šecht, Viktor Meisner II.).

Obliba ušlechtilých tisků překonala i válečné období, nelze tudíž říci, že by ze slohového hlediska byl rok 1918 nějakým mezníkem ve vývoji fotografie. Byl ovšem významným mezníkem politickým; po roce 1918 se žilo a tvořilo po šoku světové války i jistého opojení ze svobodného státu již jinak. Epocha c.k. byla za-

tracována a vysmívána. I sám umělecký sloh secese čekal na probuzený zájem několik desetiletí.

5.5. První barevné fotografie

Většina současných mnohvrstvových barevných fotografických materiálů vychází z principu subtraktivního skládání barev. Tento princip jako první prakticky použil francouzský badatel Louis Ducos du Hauron již v roce 1862. Roku 1868 přihlásil k patentu svůj vynález barevné fotografie, která sestávala ze tří dílčích záběrů, a to pomocí žlutého, červeného a modrého filtru. Ze tří takto provedených snímků vytvořil na citlivých vrstvách nanesených na průhledných podložkách tři dílčí diapositivní obrazy, z nichž každý tónoval v barvě odpovídající snímáčímu filtru. Složením všech tří dílčích záběrů na sebe v přesném zákrytu vznikl při promítání nebo pozorování proti světlu barevný obraz.

Jinou metodu již před du Hauronem užil James Clerk Maxwell, který v roce 1861 nechal zhotovit pomocí barevných filtrů tři dílčí záběry barevné stuhy. Diapositivы připravené z těchto tří snímků pak promítal současně ze tří projektorů, přičemž před každým z nich byl opět předřazen příslušný barevný filtr. Na plátně potom vznikl obraz stuhy v barvách, které odpovídaly skutečnosti. Uvedený způsob, opírající se o „míchání“ tří barevných obrazů až na plátně, se označuje jako aditivní.

Za první užívanou (i když vzácně) metodu barevného fotografování, možno považovat Lippmannovu fotografii. Jde o geniální metodu barevného zobrazení předmětů, využívající interference světla. Její autor, profesor Sorbonny Gabriel Lippmann, ji poprvé představil roku 1891 (a později za ni a za své zásluhy o barevnou fotografii obdržel Nobelovu cenu). Jde o první přímý způsob barevné fotografie a jednu z mála metod objektivní barevné reprodukce, zaznamenávající úplnou informaci o spektrálním složení barev originálu. Lippmannova fotografická metoda umožňovala získat kvalitní a stálé barevné fotografie na černobílé halogenstříbrné emulzi a ve svém principu byla základem pro vývoj holografie. I když se pomůcky k této technice inzerovaly v katalozích, pracovali s ní především vědci a experimentátoři.

První komerčně vyráběný barevný materiál, který od roku 1907 do 1932 našel široké využití v praxi, byl autochrom („automaticky barevný“). Autochrom byl inverzním barevným materiálem, založeným na aditivním bodovém rozkladu barev pomocí nepravidelného rastru. První zprávu o autochrozech zveřejnil 30. 5. 1904 Louis Lumière v časopise La Nature, trvalo ale ještě tři roky, než byla vyřešena technologie výroby. Nejvážnějším technickým konkurentem autochromů byly rastrové materiály Agfa-Farbenplatten, uvedené na trh roku 1916. Podobný systém vyvinula roku 1909 také francouzská firma R. Guilleminot, Boespflug & Cie. v Paříži, jejíž výrobek pod názvem „Dufay-Dioptichrome“ se prodával od roku 1909. Pro kopie z autochromových desek bylo možné od roku 1911 využívat pozitivní materiály „Utocolor“, založené na poznatku, že se působením světla selektivně vybělovala ze směsi v citlivé vrstvě některá barviva.

Komplikovanost nejstarších metod barevné fotografie vedla k tomu, že autory nejstarších barevných snímků byly vesměs jejich vynálezci, z nichž nejvýznamnější práce (zátiší a krajiny) vytvořil Louis Ducos du Hauron. Velký vliv na rozšíření barevné fotografie mělo po roce 1900 užívání ušlechtilých fotografických tisků, jejichž některé druhy umožňovaly umístit nad sebe tři barevné výtažky tak, aby soutiskem vznikl barevný pozitiv. Ze tří výtažků bylo také možné již v devadesátých letech získat poměrně snadno tiskové reprodukce barevných snímků. Mezi významnější tvůrce barevných fotografií se tak zařadili četní secesní piktorialisté, kteří namnoze pracovali s barvou uměřeným způsobem a kultivovanou formou (Hans Watzek, Hugo Henneberg, Nikolaus Perscheid, Hugo Erfurth, Arthur Benda, Arnold Genthe). U snímků aktů vynikl v technice autochromů Edmond Goldschmidt, v krajinářské fotografii Antonin A. Personnaz a Ferdinand Cuville, jejichž díla připomínají impresionistické obrazy. V českých zemích k velkým propagátorům autochromu patřil Vladimír Jindřich Bufka. Nejvíce autochromů po jednom českém autorovi se zachovalo po Karlu Šmirousovi.

V rozšiřování barevné fotografie se postupně diferencovala dvě základní pojetí: malířské, vycházející z tradice malby a fotografické, které barvou sledovalo vyjádření specifického výrazu nebo dokumentujícího použitím barvy určitý vědecký poznatek a tak obohacovalo vědeckou, případně dokumentaristickou fotografii. „Fotografické pojetí“ reprezentují zejména bratři Lumiérové, kteří vytvořili rozsáhlou kolekci autochromů. Významným autorem cestovatelem byl Adolf Miethe, autor knihy Pod sluncem horního Egypta (Under der Sonne Oberägyptens -1909), v níž snímky byly nasnímány technikou tří výtažků. Největší počet negativů této techniky třibarevné fotografie se dochovalo v Kongresové knihovně USA po Rusovi Sergeji Michajlovičovi Prokudinovi-Gorském. Jako představitel barevné vědecké fotografie můžeme zařadit tvůrce Lippmannovy fotografie G. Lippmanna a profesora Richarda Neuhause.

Specifické možnosti a jazyk barevné fotografie se v letech před první světovou válkou teprve hledal. Jen málo snímků pořízených autochromy využívalo v kompozici specifík barevné skladby a barevného kontrastu. Fotografie spíše oslňovala samotná možnost zachytit svět barevně a často usilovali o množství barev a nikoli o jejich redukci ve vztahu ke kompozici.