

Fotografický dokument rozmachu průmyslu v českých zemích

Vynález fotografie je jedním z článků řetězu přeměn ve všech sférách života 19. století, jejichž jádrem byla průmyslová revoluce. S fotografií vznikl nový druh obrazu, v němž podstatnou roli při jeho vzniku hrála technika, dosavadní manuální práci při tvorbě záznamu skutečnosti nahradil mechanický proces, do něhož fotograf mohl zasahovat jen nepřímě. Vztahy ke světlu, prostoru a času a konkrétnost a přesnost zobrazení byly v zásadě omezené fyzikálně-chemickými vlastnostmi fotomateriálů a zařízení. Fotografování znamenalo novou a jinou kvalitu v dějinách zobrazení, přičemž na rozdíl od předcházejících způsobů byl autor závislý na zobrazované skutečnosti.

V prvních šesti desetiletích vývoje fotografie byly možnosti fotografů silně poznamenány stavem fotografické techniky. Ještě těsně před první světovou válkou pracoval profesionál v terénu na formát 18 x 24 a 13 x 18 cm, sváteční fotograf pořizoval momentky na skleněné desky 9 x 12 cm. Citlivost běžných fotografických desek byla velmi nízká. Jedním z měřítek pokroku fotografie bylo zkracování doby expozice, která vedle mobility fotopřístrojů byla podstatným faktorem pro rozšíření fotografovaných témat.

Fotografie 19. století v mnohem větší míře než moderní fotografie 20. století pracovala s iluzí prostoru, který v ateliérových pracích byl vždy konstruován. Inscenován byl také děj na snímcích, uměle byl navozován i zobrazený pohyb. Inscenovanost, iluze, konstrukce, divadelnost - jsou jedněmi z určujících znaků fotografie 19. století. Také vnější vzhled snímků vycházel ze stavu použitých technických prostředků. Tonální škála na pozitivě měla omezený rozsah polotónů, na snímcích chyběly mraky, vlivem delších expozic tekoucí voda měla podobu opálové masy a pohyb nebyl zachycen ostře. Základní tonální škála byla hnědobílá, nikoli černobílá, což má opět své technologické zdůvodnění. Fotografie 19. století nebyly tvořeny pro uplatnění v tisku, základní jejich distribuce vycházela z originálů, nalepovaných na karton.

Současník při pozorování historických fotografií ve svém podvědomí pracuje se skutečností, kterou tak trefně opsal Roland Barthes (1980), když zdůraznil, že záračnost fotografie nespočívá ani tolik v tom, že kopíruje realitu, jako především v tom, že vyzařuje minulou realitu. Proto je tak těsný vztah mezi fotografií a vzpomínkou, a proto je vlastně každá fotografie "historická". Fotografie konzervuje minulost pro budoucnost a ztrácí svůj smysl, jakmile přestává být připomínkou, jíž lze dešifrovat. I z estetického hlediska nádherný snímek bez znalosti kontextu ztrácí svou vyprávěcí řeč, svou vyzařovací auru.

Dokumentace průmyslového rozmachu a techniky byla jedním z podstatných úkolů fotografie 19. století. Fotografie formou této dokumentace prováděla i jakousi sebereflexi o účelnosti a potřebnosti sebe sama v novém technickém věku. Přesvědčivě se snažila doložit, že také její rozvoj prospěje technickému pokroku, který, jak se tehdy věřilo, osvobodí člověka a přinese pro něho nové netušené perspektivy. Dokumentaci rozmachu průmyslu lze považovat za samostatné odvětví fotografie 19. století, mimo jiné i proto, že mezi snímky z oblastí techniky

a průmyslu 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 zobrazit skutečnost komplexně jako celek a dále úsilí po jisté malebnosti, což někdy vedlo až k monumentalizaci objektu zobrazení. Dalším znakem mnohých snímků z lidmi byl jejich epický charakter, kdy předmět zobrazení můžeme vnímat prostřednictvím příběhu (například snímek parní stříkačky v plakátu výstavy).

Jedním ze základních způsobů fotografické dokumentace rozmachu techniky byla výstavba nových komunikací, železničních, silničních a vodních, na níž se ve světě mnohdy podíleli ti nejvýznamnější fotografové. Ve fotografii v českých zemích byly první dokumentací tohoto typu záběry z budování železničních tratí. První známou komplexní dokumentací železnice u nás provedl v letech 1870 - 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 na něm Josef Benda fotografovali ve stejné době některé stanice dráhy z Prahy přes Beroun do Rakovníka nebo Protivína. Eckert dokumentoval také počátky výstavby železnice Posázavím. Záběry blíže neznámého F. Brože z výstavby několika lokálních železnic zejména v jižních a jihozápadních Čechách mohou připomenout atmosféru staveb amerických pionýrů. Zvláště oblíbeným námětem fotografů při dokumentaci komunikací byly mosty, přičemž mostní konstrukce v obtížném terénu fotograf mnohdy pojal jako jakýsi triumf člověka nad ovládnutím přírody. Významným fotografem mostních konstrukcí pro mostárnu bratří Prášilů byl již zmíněný Eckert.

Fotografování železnice bezděky odkrylo vztahy mezi zásahem člověka do harmonie krajiny a přírody v kontrastu s násy, tunely a zářezy. Fotografie ze stavby železnic jsou tak prvními obrazovými doklady o 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 ve světě i naftových polí. Z dnešního pohledu můžeme dokonce na některých fotografiích nalézat stopy ekologického citění, i když tento aspekt nebyl v tvorbě fotografů 19. století nikterak přítomen. Snímky měly spíše charakter prostého svědectví, v některých případech ale i heroizace velikosti proměn činěných „pána tvorstva“. Patrně prvním takovým cyklem v Rakousko-Uhersku byla dokumentace chemických podniků Jana Davida Starcka fotografem Ottou Bielfeldtem, pořízená pro Světovou výstavu ve Vídni v roce 1873. Bielfeldtův soubor je prvním známým cyklem snímků komplexně dokumentujících výrobní podniky v českých zemích.

Další velkou skupinu tvořily záběry průmyslových architektur, jež patří z chronologického hlediska k nejstarším. S jednotlivými snímky ze staveb významnějších objektů se setkáváme v českých zemích vzácně již 60. letech 19.

století, kdy zakázky typu položení základního kamene nebo otevření byly svěřovány místním fotografům. S komplexnější dokumentací průběhu výstavby se setkáváme většinou až koncem 19. a počátkem 20. století. V Praze byli takovými dokumentaristy vedle Františka Fridricha a J. Eckerta Jan Kříženecký a Rudolf Bruner-Dvořák.

Podobně jako v jiných zemích se i v Království českém ke konci 19. století šířila jistá nostalgie po starých časech, které se zdály být prudce měněny zejména rozvojem průmyslu a dopravy. S touto nostalgií souvisela snaha některých fotografů svou dokumentací programově postihnout stávající stav svých měst a věnovat se nové výstavbě. Roku 1894 se v Praze ustavila Soupisná komise památek, která mimo jiné organizovala fotodokumentaci objektů určených k asanaci. Tvorba některých autorů svou kvalitou nebo četností přesáhla regionální rámec (např. B. V. Liška v Jindřichově Hradci, Ignác a Josef Šechtlovi v Táboře, J. Pícek v Jičíně, S. Wasservogel v Olomouci).

Zvláštní odvětví mezi dokumenty rozvoje průmyslu a techniky tvořily snímky lidí při práci. Nejstaršími v této skupině jsou vlastně autoportréty fotografů a pohledy do jejich ateliérů. V této bohatě rozvrstvené skupině nalezneme příslušníky různých povolání v naaranžovaných gestech, mnohdy s pracovními nástroji a v pracovních úkonech, fotografovaných původně v ateliéru fotografů, nikoli v přirozeném pracovním prostředí. Již v 60. letech 19. století nalzáme v českých zemích snímky, u nichž můžeme použít dobového označení "fotografie typů". Vedle portrétů místních figurek ("Preclíkář Ježíšek") a představitelů různých etnických skupin nacházíme i ztvárnění představitelů různých povolání typu dráteníka, flašinetáře, lepiče plakátů. I když se jedná o aranžované ateliérové snímky, jsou cenné zachycením dobového oblečení a nástrojů. S portréty lidí v pracovních oděvech souvisí i aranžované výjevy z různých řemeslnických dílen, které nacházíme zejména na importovaných stereofotografiích. Portréty v pracovním oděvu bývají obvykle charakterizovány jednoduchou symbolizující zkratkou: typickým nástrojem zobrazené profese, štítem se znakem řemesla, rekvizitami související s profesí. Typickou ukázkou představitelů různých úkonů ve vinně vzniklé nejspíš jako soukromá upomínka jsou vizitky Jindřicha Eckerta z domu U Halánků v Praze datované 1871.

Atributem profese byly charakterizovány i skupinové portréty kolektivů spojených společnou prací. Na těchto snímcích, jež jsou někdy ukázkou mistrovské kompozice, bývá zároveň přísně rozlišena hierarchie osob. Osoby požívající největší vážnosti jsou uprostřed (inženýři, mistři, majitelé podniku), jim po boku seděli či stáli další důležití činitelé a dále byl rozprostřen ostatní nedůležitý lid.

Hierarchické uspořádání nalzáme také u snímků lidí předvádějících stroje, resp. imitujících jeho činnost. Krásným příkladem je skupina s parní hasičskou stříkačkou v Praze roku 1881. Tyto fotografie jsou často kompozičně uspořádány tak, aby zařazení osob po jednotlivých pracovních úkonech bylo zřejmé na první pohled, podobně jako byly jednoznačné i fotografie "typů". Statický způsob fotografování pracovních kolektivů s jejich atributy se v základních rysech udržel až do meziválečného období.

Hospodářský rozvoj, růst konkurence a s ní související potřeba propagace začaly být důvodem postupné spolupráce výrobních podniků a dílen s fotografy. Fotograf přešel od exteriérů k interiéřům, od snímků architektur bez lidí ke statickému zachycení postav až k aranžmá děje na pracovním snímku. Fotograf postupně objevil také vztah člověka a stroje. Snímky měly ráz soukromé upomínky pro majitele i propagačního záběru na výstavu a je těžké nalézt mezi nimi dělítko.

Nejstarší snímky vytvořené ve výrobním provozu pocházejí až z posledního desetiletí 19. století. 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. I když se ke snímkům v interiérech již někdy využívalo magnesiového “bleskového” světla, uměle zastavený čas v práci působí zvláštním dojmem umocněným někdy nepřirozeným rozvržením světelných zdrojů. Jakoby stroje byly kulisami a nástroje v rukou lidí rekvizitami.

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. Skvělým dokladem a zároveň ukázkou mistrovské práce se světlem jsou snímky momentního fotografa Rudolfa Brunera-Dvořáka, například z výroby kočárů firmy Jech v Praze.

Dokumentace továrních interiérů k propagačním účelům v časopisech, prospektech, knihách i na výstavách vytvořila pro fotografii nové téma. Dobrým příkladem je publikace Český průmysl textilní slovem i obrazem (1909), kde většinu snímků vytvořil zmíněný Rudolf Bruner-Dvořák. Příklad dokumentace vztahu člověka a techniky v procesu práce ze sociologického hlediska, v českých zemích nenalezneme. Pozoruhodnou ukázkou je nicméně soubor Jindřicha Eckerta, který ve sklárně na Zlíchově dokumentoval ochranné pomůcky. Děti, které nalezneme na mnoha pracovních snímcích spolu s jejich otci, včetně snímků z dolů, byly realitou, která u nás nevyvolávala potřebu kritického ztvárnění, jímž v USA proslul L. Hine. Rovněž učitel Jaroslav Kmodras dokumentující práci v šachtě Mayrau nepoužíval snímků ke kritice. Zcela zvláštním příkladem jsou záběry Františka Drtikola vytvořené v extrémních podmínkách příbramských rudných dolů v letech 1908 - 09, které stojí na vrcholu soudobých dokumentaristických možností fotografie a zjevně i fyzických možností člověka - fotografa. Jsou vzácným dokladem faktografickým i obrazovým, neboť se v nich zároveň jako “žeň světla a stínu” projevuje podivuhodný lyrismus, který je vlastně v kontrastu s tím, co se zobrazovalo.

Další početnou skupinu snímků z oblasti techniky tvořila firemní dokumentace strojů vytvářená jednak z ryze dokumentárního hlediska jako popis 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 potomky. 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. Někdy měly snímky charakter i jakési instruktáže, jak stroj či přístroj ovládnout. Mobilní stroje byly zachycovány aranžovaně, v klidovém stavu, nikoli v pohybu. Takto fotografoval tramvajové vozy Jindřich Eckert (1896) i automobil v ulicích Prahy Rudolf Bruner-Dvořák (1898). Známy je i snímek auta vyfotografovaný i s osazenstvem v ateliéru. Později byla vozidla, zejména auta, fotografována jakoby izolovaně, jako artefakty samy o sobě, a někdy po roce 1905 se u nich začala používat americká retuš. Skutečnost již neměla být taková, jaká reálně byla, ale výrobek se měl přikrášlit, měl se idealizovat jeho vzhled. Důsledkem byl přehnaný lesk a absence pozadí. Tento trend se začal uplatňovat i u jedné linie pracovních snímků, které od syrového zobrazení začaly zobrazovat jakousi ideální skutečnost, včetně vzorových kombinéz a čistých oděvů. Do určité míry v těchto snahách můžeme spatřit souvislost s hnutím fotografického piktorialismu, v němž se nejednalo o věrné zobrazení skutečnosti, ale o snahu náladou a atmosférou se přiblížit malířským a grafickým technikám a tak vnést do snímků nový rozměr - pocit ze zobrazené skutečnosti.

Hnutí fotografického piktorialismu vyvolalo nový pohled i na svět techniky a vztah člověka a techniky. Dokumentaristická složka, věrná i idealizující, ustoupila do pozadí a do centra pozornosti se dostala evokace nálady a pocitů ze stroje a z role člověka u stroje. Do určité míry byl tento pocit již navozen tématem techniky jako podívané na národních výstavách konce 19. století. Připomeňme, že na Jubilejní výstavě v Praze roku 1891 vzniklo tolik fotografií a prezentovalo se tolik fotografií jako na žádné jiné akci před tím! 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. Nádherné záběry balónů od tohoto průkopníka reportážní fotografie jakoby zosobňují touhu odpoutat se od zemské tíže, od strastí reality, a létat a vznášet se! I známý Bufkův snímek vlaku uhánějícího krajinou, v němž nejde ani tak o zachycení stroje, jako spíš vyvolat emoci z oblaků kouře a perspektivy dalek, patří do této povznášející sféry. A zároveň signalizuje změnu, kterou přinesla moderní fotografie, doprovázející rozporuplné 20. století.

Pavel Scheufler