

Trnková, Petra

Technický obraz na malířských štaflích : příspěvek k historii brněnské fotografie počátku 20. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2005, vol. 2, iss. 02, pp. [67]-93

ISBN 80-210-3913-2

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114186>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETRA TRNKOVÁ

TECHNICKÝ OBRAZ NA MALÍŘSKÝCH ŠTAFLÍCH

Příspěvek k historii brněnské fotografie počátku 20. století

I. Veřejná fotografická scéna v Brně před rokem 1904

Fotografická produkce začala v Brně – podobně jako ve většině jiných středoevropských měst – nabývat na objemu v průběhu šedesátých let 19. století. Hlavní zásluhu na tom měli přirozeně profesionálové, jejichž podnikatelské podmínky se tehdy díky zkvalitňování technologií a šířící se všeobecné oblibě vizitkového formátu velmi zlepšily. O *serióznosti* tohoto podnikání svědčí i zákonné osamostatnění fotografické živnosti – v Rakousko-Uhersku v roce 1864. První kočující fotografy, kteří se věnovali především podobence a jako přechodné provozovny jim sloužily místní hostince, tak časem vystřídali majitelé kamenných, na zdejší poměry někdy i atraktivních *portrétních salónů*. O těchto fotografech se dochovalo přirozeně mnohem více informací, především v evidenčních materiálech města. O jejich předchůdcích se naopak nejvíce dočteme na reklamních listech místního tisku.¹

Pokud jde o souhrnné počty brněnských fotoateliérů, nejstarší údaj existuje z roku 1877.² Zásluhou zdokonalování fotografické techniky a díky intervenci státní správy se toto číslo tehdy patrně ustálilo a až do konce 19. století jich byla každý rok evidována přibližně jedna desítka. Tento počet stoupl nejprve mírně v letech 1906 – 1911, kdy se pohyboval v rozmezí 14–17 živnostníků, a k výrazné změně pak došlo rok před vypuknutím první světové války, kdy toto číslo prudce vzrostlo na 27 (v dalších letech se pak udržovalo přibližně na stejném počtu).³ Mezi zdejší renomované a oblíbené fotografické ateliéry v druhé polovině 19. století patřily např. ateliéry Josefa Kunzfelda, Jacoba Wildnera, Quida Trappa, Carla Pietznera (vedoucím jeho brněnské filiálky byl Gustav Hämmerle)

¹ K historii fotografie v 19. století v Brně viz Sedlářová, 1972: 169–176; Sedlářová, 1973: 216–218; Sedlářová, 1974: 178–191; Halaš, 1980; Dufek, 2001: s. 49–52; Dufek, 2001a: 304–310.

² Viz in: *Adressenbuch von Brünn und den Vororten* (1877). Archiv města Brna H 23.

³ Srov. *Adressenbuch von Brünn und den Vororten* (1862–1916). Tamtéž.

či rodiny Karla Klíče, později také Rudolfa de Sandalo, Michala Fadena, Josefa Šichana aj.

K nejběžnějším produktům profesionálních ateliérů patřila samozřejmě především podobenka, dále skupinový portrét, případně dokumentace architektury, včetně interiérů. Největší oblibě se už od šedesátých let těšily formáty typu tzv. vizitky a kabinetky.⁴ Zmíněné ateliérové podobenky se za celých padesát let od jejich uvedení na trh formálně příliš nezměnily; zůstávala jak tradiční balustráda, tak stolec s židlí, v pozadí tapeta s iluzivní malbou, případně květinové nebo jiné zátiší. Se vzrůstající snahou o originalitu začaly přibývat rozličné módní, rádo-by atraktivní a neobvyklé prvky iluzivního prostředí. Objevovaly se např. různé vycpaniny, kostýmy, přehnaná stylizace portrétovaného a jiné bizarní, deformované a deformující prvky. Pokud jde o fotografii architektury, největší oblibě se těšily pohledy na město a jeho dominanty, druh fotografií souhrnně označovaný jako *městská krajina*. K jejím největším producentům v Brně patřil zřejmě Ateliér Kunzfeld a později také Ateliér Sandalo; firma Carla Pietznera se jako celek – s mnoha filiálkami rozmístěnými po celé střední Evropě – řadila mezi největší evropské producenty těchto městských krajin, publikovaných běžně ve vysokých nákladech, případně i jako součást širší kolekce.

Vedle těchto živnostníků se ale časem, ve větší míře především v průběhu osmdesátých let 19. století, začali objevovat jednotlivci, pro které fotografování neznamenalo zdroj finančních prostředků, ale způsob rozptýlení, zábavy, získávání nových poznatků, seberealizaci v jiné než profesní sféře a podobně; pro ně to tedy byla naopak aktivita, do které prostředky pouze vkládali. Za jednoho z prvních – v pravém slova smyslu – amatérů této *generace* v Brně lze bezpochyby považovat Adolfa Löwa (1851–1892), člena vídeňské Fotografické společnosti (Photographische Gesellschaft). Svou formou se finální úprava jeho fotografií příliš nelišila od produkce fotografií profesionálů: v archivu Moravské galerie v Brně je např. uložena jedna z jeho prací – fotografie pomníku Josefa II., provedená ve formátu kabinetky, označená zlatou ražbou „*A. Löw, Brünn, Amateur*“ a se zlatou ořízkou.⁵ Skutečnost, že byl Adolf Löw továrník (stejně jako jeho otec), mu umožňovala splnit několik nezbytných podmínek amatérského fotografování: ekonomické zázemí, které jistě pozitivně ovlivnilo také jeho předchozí studia, dále určitá míra vzdělání a v neposlední řadě nezbytná možnost vlastního organizování *volného* času.⁶

Podmínka určitého stupně vzdělání rozhodně nespadá mezi ty zanedbatelné – jak potvrzuje širší výzkum a jak ukáží dále, situace se v tomto směru v Brně

⁴ Vizitka – z francouzského „*Carte de visite*“ – označení po celou druhou polovinu 19. století nejoblíbenějšího formátu fotografie; pozitiv přibližně o velikosti 95 x 60 mm se nalepoval na karton, velký přibližně 102 x 65 mm. Její vznik je obvykle dáván do souvislosti s francouzským fotografem André-Adolphe-Eugene Disdériem. Větším oblíbeným formátem byla tzv. kabinetka, o rozměrech přibližně 165 x 108 mm.

⁵ Archiv Moravské galerie v Brně, fond Moravské uměleckoprůmyslové muzeum, krab. 71.

⁶ Za zmínku stojí jeho příbuzenský vztah s brněnským bankéřem Viktorem Suchánkem von Hasenau, pozdějším členem brněnského Kameraklubu, za něhož se provdala Löwova sestra Marie.

nijak zvlášť nelišila od jiných měst. Zvláště v následujícím desetiletí, s rozmachem fotoamatérské činnosti a tedy se vzrůstajícím počtem fotoamatérů i fotoklubů, vystává profesní skladba členské základny stále zřetelněji. Zpravidla jde o lékaře – nezřídka primáře, dále právníky, univerzitní profesory a odborné učitele, ředitele škol, bankéře, továrníky a úředníky bank a pojišťoven. Příznačným rysem všech těchto profesí je navíc i určitá rozhodovací pravomoc. Obdobná situace byla vysledována o několik desetiletí později v prostředí amatérského filmu, jak prokázal konkrétně sociologický výzkum Davida Riesmana.⁷ Skladbu členské základny a produkci fotoamatérských klubů tedy v této době – ve většině případů tomu tak bylo prakticky až do první světové války – provázely a formovaly takové atributy, jako je moc, racionalita, disciplinovanost, navíc včetně poznávacího znamení „jsem technický typ“ (je pozoruhodné, jak v této souvislosti pověstná metafora fotoaparátu coby střelné zbraně znovu nabývá na své síle...) (obr. 1).

Pokud jde o ženy, ty se členkami klubů fotoamatérů stávaly spíše výjimečně; alespoň takový obraz vyplývá z vlastní prezentace klubu. Objevila-li se v klubu nějaká žena, šlo obvykle – kromě zámožných, vysoce postavených šlechticů, které mnohdy zastávaly také roli protektorky klubu – o dceru či manželku jiného člena nebo jeho ctěného kolegy, nebo šlo o ženy zastávající v řádném zaměstnání funkci například ředitelky dívčí školy. Jména členek, zvláště těch společensky méně výrazných, pak měla šanci prosadit se pouze díky úspěchu jejich práce na anonymních výstavách, při nichž zůstávalo autorovo jméno utajeno až do konečného vyhlášení výsledků a kdy tedy apriori nehrozilo vyřazení prací nových, neznámých a společensky nijak zvlášť vlivných autorů.⁸ Členkám klubu bylo případně poděkováno za jejich dobročinnou pomoc domovskému spolku, např. při organizování různých doprovodných společenských akcí.⁹ Dosavadní výzkum zatím neprokázal, že by se kdy nějaká žena objevila v předsednictvu zdejších fotoamatérských klubů.

Tato profesní skladba a nepochybně zažitý určitý mocenský a rozhodovací potenciál předurčovaly fotoamatérské kluby na jedné straně k výborné organizovanosti, disciplíně a sebekontrolě, ale na straně druhé tak nechtěně i k postupnému úpadku tvořivosti a neschopnosti „změnit směr“, neboť jejich sebedisciplína jim bránila opustit hranice – jak bude dále ukázáno – poměrně jasně vytyčené estetickými a dalšími kritérii.¹⁰

⁷ „...ti, kdo se nacházejí na rozhodujících pozicích profesionálních povolání, ve vedoucích funkcích, kdo dosáhli vyššího vzdělání, se zapojují do volnočasových činností s technickými prostředky aktivněji, než lidé s nižším vzděláním nebo příslušníci dělnické třídy“ (Riesman, 1958: 54).

⁸ Srov. např. výstavní úspěchy Elsy Hellmichové a Terezy Zuckerkanďové z pražského klubu nebo Harriet Haynauové a Marie Latzerové v Brně.

⁹ Srov. např. zpráva o činnosti Klubu německých fotoamatérů v Praze – dekorace nových klubových prostor v roce 1902; Club deutscher Amateurphotographen in Prag. PR 1903, č. 10, Vereinsnachrichten (nestr.) (zpráva o valné hromadě konané 2. března 1903).

¹⁰ Srov. Zimmermann, 2004: 62.

O celkové promyšlenosti a organizovanosti klubové činnosti svědčí i její náplň, především přednášky z různých oblastí fotografie, které bývaly hlavní součástí klubových večerů. Týkaly se fotografické techniky, technologie, umění atp. Jako přednášející byli velmi často zvaní profesionálové v dané oblasti, např. operatéri živnostenských ateliérů nebo zástupci producentů fotografického materiálu a techniky. Řada členů si tak mohla v této „večerní škole“ zásadním způsobem rozšiřovat své fotografické vzdělání. Podobnou roli samozřejmě sehrálo i nesčetné množství odborných článků, publikovaných ve specializovaném fotografickém tisku, jenž hrál jakožto základní komunikační prostředek mezi jednotlivými kluby zásadní roli v činnosti fotoamatérů obecně. Právě tyto časopisy pro nás dnes představují vedle regionálního periodického tisku hlavní a nezdědky i jediný pramenný materiál. V zápisech z klubových schůzí a výročních zpráv, publikovaných v příslušném tiskovém orgánu, se můžeme dozvědět nejen to, jaké akce klub organizoval, kdo z odborníků jej kdy navštívil, nebo které tituly přibýly do klubové knihovny, ale se vši vážností (!) např. i to, kde se členové klubu scházeli se svými přáteli za letních podvečerů, aby „*u žejdlíku diskutovali o tom, jak oživit a rozvinout klubové aktivity*“.¹¹ V těchto časopisech navíc byly hojně publikovány také recenze výstav, které dnes většinou poskytují informace k dané akci nejen nejobsažnější, ale zřejmě i neobjektivnější; bohužel jsou snadno zaměnitelné s články napsanými obvykle některým z členů pořadajícího klubu, které mají k objektivitě daleko, podobně jako výstavní katalogy, které navíc obvykle poskytují pouze nejzákladnější informace.

S postupnou institucionalizací amatérské fotografie se od osmdesátých let 19. století také tříbilo zaměření jednotlivých členů nebo i celých klubů, jakási specializace. Jedním z nejvýraznějších proudů, který se prosadil velmi záhy, byla tzv. *umělecká fotografie*. Její stoupenci se zasazovali o prosazení fotografie jakožto autonomní umělecké formy, v tradičním systému srovnatelné s grafikou nebo kresbou. Různými prostředky se snažili fotografii co nejvíce připodobnit malířství, tak, aby výsledná fotografie doslova „*působila dojemem obrazu*“.¹² Hráli si i s klasickými obraty a termíny jako vyváženost kompozice, harmonie celkového obrazu, vyváženost formy, plochy, světla a stínu, osobitý styl a umělecký výraz atp.¹³

V Brně byl tento proud fotografie ve větší míře představen poprvé na počátku roku 1897. Tehdy zde Moravské průmyslové muzeum (Mährisches Gewerbemuseum) uspořádalo přehlídku prací vídeňského Camera-Clubu – jednoho z předních klubů svého druhu na evropském kontinentě.¹⁴ Návštěvníci zde spatřili práce autorů, kteří udávali směr tehdejší *umělecké fotografie* i za hranicemi Evropy

¹¹ Viz Brüner Camera-Club. (Aus dem Vereinsleben). *Apollo* 1905, č. 236: 95; Srov. Brüner Camera-Club. (Aus dem Vereinsleben). *Apollo* 1905, č. 251: 283.

¹² Matthies-Masuren (1903); (tj. 1. vydání, v roce 1923 vydal Masuren čtvrtou, přepracovanou verzi).

¹³ V naší historiografii se pro označení tohoto hnutí prosadil spíše novodobý termín *secesní piktorialismus* (srov. *Foto Prisma* 1964, č. 3; Schrdt, 1964; Joppien – Philipp, 1989; Starl, 1996; Kühn, 2003; Sternberger, 2001).

¹⁴ Lechner, 2005.

– např. Hugo Henneberga, Hanse Watzka, Carla Chotka, Alfreda Rothschilda, Nathaniela Rothschilda, Philippa Schoellera aj. U příležitosti této výstavy se v Moravském průmyslovém muzeu konala také přednáška A. Rzehaka *Fotografie a umění*.¹⁵

Přibližně o rok později se mohli zájemci z Brna a okolí – opět prostřednictvím výstavy v Moravském průmyslovém muzeu – seznámit s prací dalšího renomovaného fotoamatérského uskupení, tentokrát z Hamburku.¹⁶ Kromě hamburských autorů (např. Gustava Eduarda Arninga nebo Gustava E. B. Trinkse) zde ale byly současně představeny i práce jednotlivých fotoamatérů z dalších evropských velmocí *umělecké fotografie* – Rakouska, Francie, Belgie, Anglie a také ze Spojených států. V Brně se tak tehdy objevila jména jako Robert Demachy, Désiré Lecclerq, Hugo Henneberg, Heinrich Kühn, Theodor a Oskar Hofmeisterovi nebo Otto Scharf; celkem 94 prací, navíc 4 tabla s 52 diapozitivy, 20 listů z publikace *Das Lichtbild als Kunstwerk* a 4 listy telefotografií¹⁷ profesora Giorgia Rostera z roku 1893. V Brně tak tehdy byly představeny práce těch nejuznávanějších autorů, jimž se nejenže podařilo plnit nároky teoretiků *umělecké fotografie*, ale zároveň také ovlivňovat její další vývoj. Vystavený soubor byl prvotřídním koncentrátem secesního piktorialismu, který zde od té doby nebyl co do kvality a rozmanitosti nikdy překonán. Jak Vídeň, tak i Hamburk měly pověst fotografických center, a to nejen zásluhou jednotlivých fotoamatérů, sklízějících v mezinárodních kláních jeden úspěch za druhým, ale i díky vlastní organizátorské činnosti. V obou městech se na samém počátku tohoto hnutí, ve Vídni v roce 1891 a v Hamburku o dva roky později, podařilo uspořádat výstavy, které se vepsaly do světových dějin fotografie.

Na přelomu října a listopadu roku 1902 se vídeňský Camera-Club do Moravského průmyslového muzea v Brně vrátil a představil zde tentokrát vlastní sérii gumotisků.¹⁸ Vedle několika portrétů se zde objevila především početná série krajin, která byla považována za žánr, v němž nejlépe vynikaly přednosti zmíněného tvárného procesu. Obzvláště byla připomínána jména Hugo Henneberga, Julia Hofmanna, Hanse Watzka, Philippa Schoellera, nebo Rudolfa a Theodora Scholtze. U příležitosti výstavy také přednesl viceprezident vídeňského Kameraklubu několik tématických příspěvků a v muzejním časopise navíc vyšel jeho text o technice gumotisku.¹⁹ Tato výstava gumotisků nepochybně zasáhla do dalšího vývoje

¹⁵ Ausstellung des Wiener Camera-Clubs in Brünn. *MGMM* 1897, č. 1: 6.

¹⁶ Hamburger Amateur-Photographen. *MGMM* 1898, č. 1: 7.

¹⁷ Jednalo se o přenos obrazu na dálku pomocí součinného pohybu pákových přístrojů ve vysílací i přijímací stanici. První přístroje umožňující dálkový přenos obrazu za pomoci elektřiny se objevily už ve čtyřicátých letech 19. století, k zásadnímu rozmachu v této oblasti pak došlo v letech devadesátých.

¹⁸ Die Ausstellung der Gummidruck. *MGMM* 1902, č. 22: 174. Technika gumotisku se řadí mezi tzv. ušlechtilé tisky neboli tvárné procesy; citlivou vrstvu v tomto případě tvoří arabská guma, která je zcitlivěna dvojchromanem draselným; využívána byla hojně mezi lety 1890–1920.

¹⁹ Hofmann, 1902: 161–166, 169–174. Julius Hofmann přednášel při této příležitosti nejméně

zdejší fotoamatérské scény; navíc zmíněné fotografické výstavy i ty, které zde měly být v příštích letech realizovány, patřily v Brně mezi nejnávštěvovanější.

V krátkém časovém intervalu se pak Moravské průmyslové muzeum podílelo na organizaci dvou dalších přednášek, vztahujících se k činnosti fotoamatérů a k *umělecké fotografii*. Týden po ukončení brněnské výstavy gumotisků navštívil ředitel Julius Leisching osobně vídeňský Kameraklub a přednesl zde svůj příspěvek na téma *portrét*.²⁰ V roce následujícím naopak prezident vídeňského klubu, již zmíněný Philipp von Schoeller, vystoupil v Brně s komentovanou ukázkou vlastních diapositivů, pořízených na své cestě po Španělsku.²¹ Obě dvě akce jistě přispěly jak k rozvoji činnosti zdejších fotoamatérů – tehdy ještě v Brně oficiálně neorganizovaných – tak na druhé straně na tomto poli posílily již delší dobu perspektivní vztahy mezi Brnem a Vídní.

Během následujícího roku krystalizovala myšlenka založení vlastního domácího klubu fotoamatérů, k čemuž oficiálně došlo v únoru roku 1904. Klíčovou osobou se už tehdy, v době příprav a plánů, stal MUDr. Bruno Sellner, který pak po celé první desetiletí existence brněnského Kameraklubu (Brünner Camera-Club) určoval směr jeho činnosti a až do roku 1913 zastával předsednické místo. Klíčovým událostem předválečné historie brněnského klubu se věnuje následující oddíl.²²

II. Brünner Camera-Club a dvě výstavy v letech 1904 a 1907

Brněnský Kameraklub svou činnost bohužel nezačal příliš šťastně: již měsíc po oficiálním založení v únoru 1904 se klubový výbor – na své první valné hromadě – usnesl uspořádat v měsíci květnu téhož roku výstavu amatérské fotografie. Od samého počátku bylo rozhodnuto připravit tuto akci ve spolupráci s Moravským uměleckým spolkem (Mährischer Kunstverein). Vzhledem k renomé, kterému se v té době výstavní činnost uměleckého spolku těšila a přirozeně i vzhledem k tomu, že klubové prostory brněnských fotoamatérů tehdy představovala jedna pronajatá místnost v Německém domě na Moravském náměstí, která nemohla v žádném případě vyhovovat, přijal Kameraklub s díky nabídku Moravského uměleckého spolku uspořádat přehlídku v jeho výstavních prostorech, nacházejících se tehdy už rok v Gerstbauerově nadačním domě na Velkém náměstí (Nám. svobody).²³

dvakrát: 2.11. (3.11.?) a 14.11. Viz Die Ausstellung von Gummidrucken, Wiener Camera-Klub. *MGMM* 1902, č. 20: 152, 160; ibidem, č. 22: 174.

²⁰ Viz *MGMM* 1902, č. 20: 152.

²¹ Viz *MGMM* 1903, č. 19: 152; Philipp von Schoeller (1845–1916), vzdálený příbuzný brněnského Gustava von Schoeller, továrník, od roku 1891 členem Wiener Camera-Club, od 1893 Photographische Gesellschaft in Wien.

²² Výroční zprávy k založení a prvnímu roku činnosti klubu byly publikovány ve dvou tiskových orgánech: *Apollo* 1905, č. 233: 59–60; ibidem, č. 234: 70–71. *PR* 1905, č. 6: (nestr.).

²³ Viz Brünner Camera-Club. (Aus dem Vereinsleben). *Apollo* 1904, č. 210: 72. K historii Moravského uměleckého spolku viz Janás, 2001.

K ohlášené výstavní akci byli přizváni i přespolní fotoamatéři. Nakonec se jí zúčastnily kluby z Opavy (Troppauer Amateurphotographen-Verein) a z Českých Budějovic (Budweiser Amateurphotographen-Verein), včetně Ludwiga Davida, a jednotliví fotoamatéři z Celovce (Klagenfurt), Vídně a ze Štýrského Hradce (dvě nejzvučnější jména tamního klubu: Dr. F. Bertolini a Dr. H. Bachmann). To, že šlo o unáhlenou akci, si organizátoři uvědomili záhy. Návštěvnost byla hojná, ohlas značný, ale kýženou slávu výstava domácím autorům nepřinesla. Na samém počátku své tvůrčí dráhy se dobrovolně veřejně konfrontovali se středo-evropskou špičkou oboru, v jejíž společnosti musel být nutně kvalitativní rozdíl na první pohled zřejmý i laikovi.²⁴

Podíváme-li se na složení tehdejšího vedení, nejen členské základny, narazíme hned na několik jmen, která byla oběma organizacím – Kameraklubu i Moravskému uměleckému spolku – společná. V případě společensky výrazných jednotlivců představovalo členství hned v několika zájmových uskupeních a výborech všeho druhu v té době zcela běžný jev a vzhledem k velikosti Brna pak příliš nepřekvapuje vztahová provázanost funkcionářů a řadových členů různých spolků: od roku založení brněnského Kameraklubu zastával předsednické místo uměleckého spolku Gustav von Schoeller (v té době zároveň i předseda Německého domu), jehož zástupcem byl primář Friedrich Klob. Oba dva spojovaly těsné vazby nejen se samotným Kameraklubem, ale zároveň i s Moravským průmyslovým muzeem, v jehož kuratoriu působili. Syn Friedricha Kloba patřil od samého založení brněnského Kameraklubu k jeho nejaktivnějším a zároveň i nejúspěšnějším členům (jeho práce získala ocenění např. na brněnské výstavě, uspořádané o tři roky později, a to po boku Rudolfa Dührkoopa nebo zmíněného Philippa von Schoeller).²⁵ Členy Kameraklubu a zároveň předsednictva Moravského uměleckého spolku byli dále např. Viktor a Alexander Suchanek von Hassenau (jméno Viktora Suchánka už bylo zmíněno výše v souvislosti s jiným fotoamatérem, Adolfem Löwem). Takto by bylo možné pokračovat dále. Od samého založení byl brněnský Kameraklub, stejně jako navzájem další spolky v Brně, úzce svázán množstvím osobních vazeb svých členů jak s činností Moravského průmyslového muzea (především díky zmíněnému Juliu Leischingovi) a tím pádem i s Moravským průmyslovým spolkem (Mährischer Gewerbeverein), tak s Německým domem a zároveň i s předním sdružením zdejších výtvarných umělců – Moravským uměleckým spolkem (Mährischer Kunstverein).

Pokud jde o vazby mezi brněnskými amatéry a profesionály na poli fotografie, tak ty byly spíše ojedinělým jevem (jména vyučených fotografů se v souvislosti s Kameraklubem příliš často neobjevují.) Jediným doloženým fotografem profesionálem, který se stal členem klubu, byl František Pompejus, ovšem členem byl pouze přispívajícím, nikoli řádným. Užší vazby klub udržoval ještě s fotografem Bollingerem, operátorem působícím postupně v několika brněnských ateliérech

²⁴ Viz Brüner Camera-Club. (Aus dem Vereinsleben). *Apollo* 1905, č. 233: 59–60; ibidem, č. 234: 70–71.

²⁵ Viz *MGMM* 1907, č. 11: 170–171; *Photo-Sport* 1907, č. 11: 101.

(Ateliér Rafael, Follner, Pietzner), který pro členy klubu vedl několikrát kurzy retušování. Zatím poslední jméno z profesionální fotografické sféry uváděné v souvislosti s brněnským klubem fotoamatérů je jméno obchodníka s fotografickými potřebami Karla Linky, který byl přímo členem klubu. Navíc jeho profesionálních služeb využil klub několikrát k zakoupení projekčního a jiných přístrojů (obr. 2).²⁶

To ovšem neznamená, že spolu amatéři a profesionálové nekomunikovali; přinejmenším se setkávali v jiných spolcích – včetně Moravského uměleckého spolku, v jehož řadách se vedle amatérů (např. Bruno Sellner, Alexander Suchanek), objevují i jména živnostníků, jako Michal Faden, Josef Follner nebo Rudolf de Sandalo.²⁷

První rok klubové činnosti brněnských fotoamatérů pak byl dál především ve znamení několika přednášek a ukázek nové techniky.²⁸ Klub také otevřel s velkým úspěchem své brány veřejnosti, kterou poprvé pozval na komentovanou projekci diapositivů Bruno Sellnera, pořízených na jeho cestě po Tunisku.²⁹

V následujících letech se klub soustředil především na interní klubovou práci. Pro své členy pořádal řadu odborných přednášek a projekcí diapositivů. Předsednictvo se také snažilo rozvíjet vztahy s jinými kluby prostřednictvím výměny fotografických sérií; v tomto případě se nejčastěji objevuje jméno pražského Klubu německých fotoamatérů (Club deutscher Amateurphotographen in Prag).

Návrh na uspořádání nové výstavy se objevil teprve v listopadu roku 1906 a přednesl jej tehdejší zapisovatel (jednatel) Artur Mahner; návrh byl přijat s tím, že výstava se uskuteční nejdříve za rok, tj. na podzim roku 1907.³⁰ Na jaře následujícího roku bylo rozhodnuto, že hlavním organizátorem nebude samotný klub, nýbrž Moravské průmyslové muzeum, které už v Brně v minulosti úspěšně několik výstav *umělecké fotografie* uspořádalo; naposledy výše zmíněný soubor gumotisků v roce 1902. Nepochybně měl na toto rozhodnutí velký vliv samotný ředitel muzea Julius Leisching, který téměř výhradně rozhodoval o výstavním programu muzea.³¹ O Leischingově osobním zájmu o fotografii svědčí nejen zmíněné výstavy uspořádané v brněnském muzeu, ale i jeho vlastní příspěvky na téma fotografie do muzejního časopisu a v blízké budoucnosti pak i jeho členství v brněnském Kameraklubu. Bohužel není známo, kdy se stal řádným členem,

²⁶ Viz Brünnner Camera-Club (Aus dem Vereinsleben). *Apollo* 1905, č. 234: 70–71; Brünnner Camera-Club (Aus dem Vereinsleben). *Apollo* 1905, č. 239: 131; Brünnner Camera-Club (Aus dem Vereinsleben). *Apollo* 1905, č. 251: 283; Brünnner Camera-Club. *PR* 1905, č. 6, Vereinsnachrichten: (nestr.); *Lechner's Mittheilungen photographischen Inhalts* 1907: 252–254.

²⁷ Janás, 2001: 43.

²⁸ Bruno Sellner přednášel o gumotisku, Artur Mahner přednesl příspěvek na „nevědné téma“ *O hranicích fotografického umění* (viz *Apollo* 1904, č. 210: 72; ibidem, č. 217: 155–156.)

²⁹ Viz Brünnner Camera-Club (Aus dem Vereinsleben). *Apollo*, 1905, č. 234: 70–71; Brünnner Camera-Club. *PR* 1905, č. 6, Vereinsnachrichten (nestr.).

³⁰ Viz *Apollo* 1906, č. 276: 131.

³¹ Detaily viz *Lechner's Mittheilungen photographischen Inhalts*, 1907: 252–254; (muzeum na svá bedra vzalo úhradu většiny nákladů spojených s organizací výstavy).

každopádně v roce 1911 se jeho jméno objevuje v předsednictvu klubu a o dva roky později je zvolen předsedou, kterým zůstal až do roku 1922.³² Leischingovo jméno se také ihned na počátku objevilo mezi šesticí porotců, jejichž úkolem měla být jak počáteční selekce ze zaslanych prací, tak i ocenění těch nejlepších na konci výstavy. (To, že obě komise byly prakticky jedinou, tvořenou stejnými osobami, byla patrně největší organizační chyba, kterou si pak nenechal ujít téměř žádný z recenzentů. Dle nepsaného pravidla se totiž obvykle složení těchto dvou porot – z důvodu určité objektivity – alespoň z větší části lišilo, nešlo-li dokonce o zcela jiná jména.) Po Leischingově boku se v obou brněnských porotách nakonec objevila jména Antona Nowaka (člena Wiener Sezession a Deutscher Künstlerbund) a jihomoravského krajináře Karla Marii Thumy, který také jednou ze svých krajin ozdobil i udílené diplomy.³³ Všichni tři zde reprezentovali Moravské průmyslové muzeum. Samotný klub fotoamatérů pak zastupoval jeho předseda Dr. Bruno Sellner, dále jeho bratr, učitel Kurt Sellner a profesor Robert Mayer, kterého v průběhu vystřídal zmíněný Artur Mahner.³⁴

Oproti původnímu plánu také během příprav celé akce došlo ke změně názvu výstavy, když ke slovu fotografie přibýlo „umělecká“.³⁵ Ze šesti set zaslanych prací porota vybrala 337, včetně aparátů a dalších objektů, a původní počet zájemců o vystavování byl ze 117 zredukován (pouze) na 99. Výstavu také doprovázel ilustrovaný katalog.³⁶ Mezi vystavujícími převládala jména z Německa a z Rakousko-Uherska, včetně členů budapešťského klubu a z různých koutů Moravy. Po ukončení výstavy v Brně se uskutečnila její repríza v Ostravě a ještě před Vánoci pak byla otevřena v norském Oslo. Z vystavených prací kritika oceňovala především fotografický soubor od Rudolfa Dührkoopa a všeobecný zájem vzbudily také práce ze sbírky Ernsta Juhla, např. slavná fotografie Alfreda Stieglitze „Žena spravující rybářskou síť“, „Lekniny“ Rudolfa Eickmeyera, nebo portrétní práce Craiga Annana a Désiré Déclerqa.³⁷ Z moravských autorů pak byly oceněny krajiny Hanse Kriegelsteina a práce baronky Harriet Haynau. V případě domácího klubu a poroty ovšem recenzenti tvrdou kritikou nešetřili. Pravděpodobněji

³² Moravský zemský archiv, B26, Brüner Camera-Club, 2514/ sg. 551.

³³ Viz *Lechner's Mittheilungen photographischen Inhalts*, 1907: 368–370; *MGMM*, 1907, č. 11: 170–171. Karl Maria Thuma (1870–1925), lednický malíř a grafik, jehož hlavní doménou byla krajina; od roku 1898 členem Mährischer Kunstverein, navíc v letech 1901–1918 členem předsednictva tohoto spolku; v roce 1907 jedním ze šesti porotců brněnské výstavy umělecké fotografie v Moravském průmyslovém muzeu, navíc u příležitosti této výstavy dodal – na žádost muzea (= Julia Leischinga) – jednu ze svých krajin v podobě leptu, která pak byla součástí udělovaných diplomů; muzeu také daroval několik svých prací určených pro nově založenou sbírku moderní grafiky. Thuma také sám fotografoval, pořizoval si i přípravné „fotografické skicy“ ke svým malbám; o jeho případném členství v Kameraklubu není nic známo.

³⁴ Viz *Der Amateur*, 1907, č. 11: 472–473; *MGMM*, 1907, č. 11: 170–171.

³⁵ Srov. *Lechner's Mittheilungen photographischen Inhalts*, 1907: 252–254. Leisching, 1907: 145–159.

³⁶ Ibidem: 368–370; *MGMM*, 1907, č. 11: 170–171; [Autor neuveden], 1907.

³⁷ Viz *MGMM*, 1907, č. 11: 170–171.

tu nejostřejší publikoval kritik a teoretik *umělecké fotografie* Siegfried Wachtl v periodiku *Der Amateur* (obr. 3).³⁸

Přes oba tyto výrazné neúspěchy brněnského německého klubu fotoamatérů nelze jeho aktivity ani dílčí úspěchy některých členů pominout. Pro mnohé amatéry z Brna i okolí byl tento klub významným prostředníkem a důležitým místem výměny názorů, informací a zkušeností. Ovšem pokud jde o kvalitu vlastních fotografických prací, bylo třeba se porozhlédnout dále. Vedle hamburských fotoamatérů byl nepochybně tím nejdůležitějším inspirátorem vídeňský *Camera-Club*, s jehož pracemi se mohli Brňané seznámit už v době před založením klubu domácího.³⁹

III. Vídeňské prostředí

Až do roku 1887 ve Vídni jako jediné sdružení příznivců fotografie existovala pouze *Photographische Gesellschaft*. K jejímu založení došlo v roce 1861 a po více než dvacet let sdružovala bez výjimky představitele všech zájmových skupin, od amatérů přes profesionály až k zástupcům průmyslu, řemesel a vědy. Na konci osmdesátých let se z ní vymanila skupina amatérů, distancujících se tímto od tradiční masové produkce – především fotografických podobenek – a jasně deklarující příklon k tzv. *umělecké fotografii*. Tito obhájci uměleckého potenciálu fotografie, hlásající například nutnost subjektivního vidění, právě v roce 1887 založili *Wiener Camera-Club*, z kterého se časem stal jeden z nejvýznamnějších fotoamatérských spolků, a to v celoevropském měřítku.

Třetí důležitou vídeňskou institucí, která ovlivňovala v této době dění na poli fotografie, byl C. a k. grafický vzdělávací a pokusný ústav (*K. u. k. Graphisches Lehr- und Versuchsanstalt in Wien*), založený v roce 1888 v tradici uměleckoprůmyslové školy. Stal se první státní institucí svého druhu vůbec, na níž se vyučovala nejen portrétní fotografie, ale i fotografie krajinářská a reprodukční. Iniciátorem založení ústavu a jeho prvním ředitelem byl Josef Maria Eder (1855–1944), fotochemik, historik fotografie a publicista, v té době jedna z nejvýznamnějších osobností na poli fotografie v Evropě. Vedoucím oddělení krajinářské a portrétní fotografie se tehdy stal fotograf Hans Lenhard.

Jak Lenhard, tak sám Eder jsou důkazem v té době nadále trvajícím vzájemné provázanosti všech tří uvedených institucí: oba dva byli členy Fotografické společnosti, Eder navíc v letech 1901–1924 zastával funkci jejího prezidenta a publikoval v tisku vázaném jak na profesionály, tak na amatéry. Lenhard se stal v roce

³⁸ Wachtl, 1907: 472–473: „předmluva katalogu je lákavá a hodně slibuje (...), ale realita je odlišná! (...) Musím říci, že jsem ještě neviděl takový rozdíl mezi přísliby a skutečným stavem. (...) Zastoupeno bylo jen málo členů brněnského Kameraklubu a jejich činnost se navíc ještě většinou nachází na úrovni nenáročných začátečníků. (...)“ – Srov. Ausstellung künstlerischer Photographie in Brünn. *Photo-Sport*, 1907, č. 11: 101.

³⁹ Zajímavé je, že už od roku 1906 žil v Brně trvale Karl Srna, výrazná osobnost vídeňského Kameraklubu; řadu let se např. podílel na vydávání periodika *Photographische Rundschau*. Jeho jméno se ovšem v souvislosti s touto výstavou ani s brněnským klubem neobjevuje.

1897 korespondujícím členem vídeňského Kameraklubu. Oba navíc udržovali úzké vztahy se zmíněným klubem i prostřednictvím jeho předních členů, např. Philippa Schoellera nebo Alberta Rotschilda, příslušníka významné bankéřské rodiny; tito dva zase naopak významnými částkami ve formě nadačních příspěvků a stipendií podporovali studenty vídeňského Grafického ústavu.

Přičteme-li k tomuto všemu ještě úspěchy vídeňských fotografů na mezinárodních kláních, nespočet fotografických akcí uspořádaných ve Vídni kolem roku 1900 – včetně první velké mezinárodní přehlídky umělecké fotografie v roce 1891 a přehlídek pod hlavičkou Vídeňské secese, a navíc distribuci této *nové fotografie* z Vídně na periferii prostřednictvím výrazných osobností jako byl Rudolf Spitaler (Praha), Max Horny (Teplice) nebo i Philipp von Schoeller (Brno), nelze o významu Vídně v širším střeoevropském kontextu v tomto směru pochybovat. Zvláště pak asi není třeba příliš složitě argumentovat – ani v této souvislosti – pokud jde o vztah Vídeň – Brno. Mnohé naznačuje už existence samotného brněnského Kameraklubu (včetně názvu), ale i práce jednotlivců – včetně profesionálů a dalších institucí (Moravské průmyslové muzeum, Moravský umělecký spolek). Brno bylo periferií a přes veškeré snahy v tomto směru zůstalo nadále na okraji zájmu a na hranici vysněné úspěšnosti.⁴⁰

Z klubových záznamů zřetelně vyplývá uvědomování si nezbytnosti a přínosu komunikace s dalšími kluby, lze tedy předpokládat, že brněnský klub v tomto směru vystupoval aktivně. Poměrně dobře se předsednictvu podařilo rozvinout výměnu diapozitivů s Klubem německých fotoamatérů v Praze a s fotoamatéry z Hamburku. Na určité úrovni komunikovalo např. i s kluby v Kodani, Oslu a Krakově.⁴¹ Rozvíjení vztahů s Vídní pak – zdá se – bylo samozřejmostí, o které nebylo třeba diskutovat.

Vedle oficiálních vazeb mezi kluby, které byly zároveň významnou součástí klubové reprezentace, samozřejmě probíhala komunikace také prostřednictvím jednotlivců z Brna i vzdálenějšího okolí. Kromě několika už zmíněných jmen uveďme dále jako příklad tři fotoamatéry, jejichž jména v Brně zazněla přede-

⁴⁰ Na tomto místě je třeba alespoň připomenout ještě jednu významnou instituci, která v této době na vídeňském fotografickém poli také udávala směr a personálně byla provázána s ostatními, výše uvedenými. Šlo o Ústav pro gumotisk a moderní fotografii/Anstalt für Gummidruck und moderne Photographie profesionálního fotografa Hermanna Cl. Kosela (1867–1945), stoupence „umělecké fotografie“, založený v roce 1905. Kosel sám nejprve v letech 1889–1891 navštěvoval tamní Grafický ústav, poté se stal vedoucím soukromého fotoateliéru vídeňského fotoamatéra, člena Wiener Camera-Club a mecenáše barona Alberta von Rothschild. V tomto ateliéru pracoval až do doby, než si zařídil zmíněný soukromý ústav, jímž pak prošla celá řada fotoamatérů, kteří se zde vzdělávali v technice gumotisku a v zásadách „umělecké fotografie“; mnozí z nich byli amatéři a mnozí pocházeli z českých zemí. Kosel sám se aktivně zapojoval i nadále do fotoamatérského dění. V odborných kruzích brzy zdomácněl termín „Koselova škola“. (Po čase Kosel svůj ústav rozšířil ještě o portrétní ateliér, v němž zaměstnával na dvě desítky pomocníků. Firma existovala až do roku 1938 a ve Vídni patřila mezi vyhlášené).

⁴¹ Viz Brünnner Camera-Club. *PR*, 1905, č. 7, Vereinsnachrichten (nestr.); *MGMM*, 1907, č. 11: 170–171; Brünnner Camera-Club (*Aus dem Vereinsleben*). *Apollo*, 1904, č. 217: 155–156.

vším v souvislosti s dvěma uvedenými výstavami fotografií v letech 1904 a 1907: Roman Niché, Harriet Haynau a Hans Kriegelstein. První z nich, Roman Niché, armádní důstojník, příslušný tehdy do Králova Pole, se zúčastnil už výstavy v roce 1904, na níž úspěšně představil tři ze svých prací (z nich dva portréty). Nejpozději od roku 1906 byl členem vídeňského Kameraklubu; o jeho aktivitách a podílu na brněnské fotoamatérské scéně ovšem není jinak nic známo.⁴² Další dvě jména byla skloňována o tři roky později, v souvislosti s výstavou umělecké fotografie, uspořádanou v Moravském průmyslovém muzeu v roce 1907. Baronka Haynau byla uváděna mezi domácími autory a stejně jako Hans Kriegelstein (z Hranic na Moravě) patřila k těm několika výjimkám z místních fotografů, kterých si kritika nejenže vůbec všimla, ale jejichž práci navíc hodnotila velmi pozitivně. Oba dva byli zároveň členy Vídeňského klubu amatérských fotografů (Wiener Amateur-photographen-Klub, založen asi 1903).

IV. Malířské nástroje ve fotografii

Přestože ne každý fotoamatér byl skalním příznivcem hnutí *umělecké fotografie*, málokterý mohl zůstat nedotčen. Stoupenci *umělecké fotografie* se od počátku snažili nejen definovat předmět svého zájmu, ale postupně i vytyčit cestu, jak ke kýženému cíli dojít – tzn. stanovit určité postupy a kritéria, která by pomohla pozvednout fotografii mezi oslavované malířství a jeho soupeřníky.⁴³ V první řadě se ale museli vyrovnávat s množstvím předsudků, plynoucích ze samotné podstaty fotografického obrazu, vnímaného v první řadě jako produkt určité technologie, nikoli jako kulturní objekt. Z pohledu diváka si fotografie v podstatě nekriticky všimla „významuprostých“ – tím pádem nečitelných, nedešifrovatelných – prvků, k jejichž čtení nebylo možné použít tradiční kritéria a pravidla, jak tomu bylo třeba u oltářního obrazu nebo alegorie (obr. 4).⁴⁴

To, co dále komplikovalo recepci fotografického obrazu – oproti malbě nebo třeba kresbě – byla její prostorová neohraničenost, uvědomování si, že fotografovaný obraz ve skutečnosti přesahuje negativem vymezený prostor. Snahou piktorialistů, byť ne vždy jasně definovanou, bylo tedy dosáhnout zároveň i určité „prostorové soběstačnosti“ a přiblížit tak fotografický obraz v kontextu umění našim orientačním normám.⁴⁵ Základním stavebním prvkem pro ně nadále zůstala selekce, potažmo kompozice, včetně základních pravidel výstavby obrazu, jako zlatý řez a respektování existence rámu, ale vždy byla v tomto směru připomenuta role fotografa jako toho, kdo provádí daný výběr. Na *vědomou volbu* byl kladen

⁴² Über den gegenwärtigen Stand der Photographie. *Jahrbuch des Camera-Klubs in Wien 1906*: 3–12.

⁴³ Srov. Petrák, 1910: 5.

⁴⁴ Srov. Lastra, 1997: 263–264.

⁴⁵ Srov. ibidem: 268.

zvláště silný důraz, neboť oslabovala roli mechanické reprodukce a naopak posiloval kult autora, tedy prvek z rejstříku tzv. *vysokého umění* par excellence.⁴⁶

Samotné umístění a velikost rámu tehdy ovšem ještě zdaleka nedostačovaly; takto by vlastně předvedli stejný výkon, jako třeba malíř v první fázi při práci s kamerou obscurou. Museli tedy prokázat i svou zručnost a vládu nad obrazem. Druhá fáze jejich práce spočívala ve využití různých grafických a kresebných postupů. Výsledná práce, která začala za pomoci fotoaparátu, se tak ve finále tvářila, jako by jedinými nástroji byla ruka a štětec. Výborným příkladem je v tomto směru portrét jednoho z úspěšných reprezentantů umělecké fotografie a člena vídeňského Fotoklubu Karla Prokopa, který jej zachycuje při práci na jedné z jeho krajin. Nejde o malíře, jak by se na první pohled mohlo zdát, nýbrž o fotografa, pracujícího pravděpodobně na gumotisku. Podobnost nikoli čistě náhodná (obr. 5).

Na karikaturách běžných ve druhé polovině 19. století se vedle fotografa (který narozdíl od *opravdového umělce* pouze kopíruje skutečnost) objevuje i malířská paleta se svazkem štětců, zavěšená někde na větvi stromu nebo na skobě – na znamení toho, že díky fotografii již tradiční práci se štětcem a barvou odzvonilo. *Umělecká fotografie* naopak šla v mnoha směrech proti své podstatě a právě pomocí tvárných procesů se tento *nesoulad* s tradicí snažila popřít. Zastíráním své podstaty se ovšem zbavovala i jedinečné ze svých schopností, a to schopnosti kritizovat. Témata, jaká si vybírala, byla čistě estetická, prostá zviditelňování jakéhokoli konfliktu nebo kritického sdělení. V žádném případě tím nechci říct, že by šlo o nesčetněkrát skloňovaný *niterný výraz emocionální zkušenosti*. Naopak, způsob jejich práce byl přísně racionální a oni sami v mnoha směrech prokázali obrovskou míru disciplíny.⁴⁷

Postupné rozvolňování přísných uměleckých kritérií se projevilo přirozeně i v dobové kritice a také v samotné teorii umění, což zpětně podpořilo i různé vize a proudy piktorialismu. Je známo, že nejen někteří umělci, ale i historici a teoretici umění projevovali určitou náklonnost novým druhům vizuální kultury. Jména některých z nich se nezdálo objevovat mezi porotci jednotlivých výstav *umělecké fotografie*. V porotách pražských výstav zasedal např. Emil Orlik, v Brně to byl už zmíněný Anton Nowak a Karl Maria Thuma. Mezi členy poroty berlínské výstavy fotografií v roce 1905 se zase objevilo jméno Heinricha Wölfflina.⁴⁸ Wölfflin se přímo v této souvislosti ke vztahu fotografie a výtvarného umění nevyjádřil, ovšem mnohé naznačuje už jeho obecný výklad umění, který je sice postavený na dualitě *klasický – neklasický*, ovšem tyto kategorie nejsou míněny jako hodnotící. Navíc Wölfflin do celého systému přibírá nové oblasti, jako například orientální umění nebo ornament.

⁴⁶ Srov. Benjamin, 1978; Solomon-Godeau, 2004: 321–322.

⁴⁷ Srov. Nochlin, 2002: 30.

⁴⁸ Internationale Ausstellung künstlerischer Photographien, Berlin, 1905, viz Kühn, 2003: 172–173.

Klíčovou oblastí secesního piktorialismu byla nepochybně krajina. Ačkoli mnoho publicistů a teoretiků vyzdvihovalo tzv. „figurální krajinu“ jakožto prubířský kámen piktorialistů, pokud jde o reálnou produkci, nejméně úspěšnější se stala neobydlená krajina – krajinářské scénérie bez lidí i zvířat – tedy přesně to, co bylo v tradičním kánonu obvykle podceňováno.⁴⁹ Na první pohled šlo o banální námět prostý jakéhokoli vyprávění, nicméně na druhé straně jej nebylo možné číst zcela jednoznačně; v tomto směru neexistoval žádný jednoznačný dekodér.⁵⁰

Mezi nejoblíbenější motivy piktorialistů nepochybně patřily rozmočené polní cesty s velkou paletou odlesků, lesní zákoutí, osamělé stromy v poli nebo u cesty, oblíbený byl také balkánský venkov a samozřejmě portréty. Za prototyp piktorialistické krajiny lze označit loď na vodní hladině, nejčastěji menší plachetnici. Tento námět si vyzkoušel snad každý z fotoamatérů s uměleckými ambicemi. Zvláštní pozornost mu věnovaly např. i různé fotografické příručky. V případě Evropanů pak existovaly tři zvláště oblíbené destinace: severní Itálie, severoněmecký přístavní Hamburk, kde pořídil sérii fotografií např. i Bruno Sellner, a nizozemské pobřeží (obr. 6).⁵¹ V historii umění se tento motiv lodě na moři rozvinul především v 17. století v nizozemské malbě. V případě *umělecké fotografie* šlo ale o mnohem intimnější zobrazení; na rozdíl od monumentální malby marín – emblému zlatého století Nizozemců – mířili fotografové svým objektivem především na obyčejné bárky místních rybářů. Tyto snímky navíc vznikaly velmi často v době prázdninových, nezřídka rodinných cest a rozhodně neměly být výmluvným odkazem na bohatství ani rizika spojená se zámořskou plavbou. Prostředí holandského venkova vůbec patřilo mezi piktorialisty k nejoblíbenějším; včetně nepostradatelných písečných dun a rybářek spravujících sítě (obr. 7).

V. „Umělecká kinematografie“

Už hluboko v 19. století si fotografové vytyčili dvě lákavé mety: pohyb a barvu. V obou případech se postupně objevovaly určité dílčí úspěchy, ale na zásadní zlom bylo třeba čekat až do konce 19., respektive začátku 20. století. Jak na technologii barevné fotografie, tak na kinematografii pak byla systematicky soustředěna hlavní pozornost fotografických periodik typu *Photographische Rundschau*, *Apollo* nebo *Photographische Correspondenz*. V případě kinematografie se vedle množství senzačních zpráv, týkajících se nejrůznějších katastrof (zvláště oblíbené byly požáry způsobené neopatrným zacházením s kinematografem), stavby transsibiřské železnice, různých bizarních zlepšovacích návrhů, např. představě kinematografu v podobě podzemního tunelu, objevují i příspěvky k diskusi

⁴⁹ V malířství tradičně kralovala tzv. historická malba. Srov. neobydlená krajina jako typus, „ *kterému se vysmíval Michelangelo*“; viz Lastra, 1997: 274.

⁵⁰ Srov. Zimmermann, 2004.

⁵¹ Viz Brüner Camera-Club. *PR*, 1905, č. 7, Vereinsnachrichten (nestr.).

o vztahu a úloze fotoamatérů vůči kinematografii, o umělecké hodnotě kinematografie a o významu amatérské kinematografie vůbec.

Kinematografie byla všeobecně považována za součást světa fotografie. Publicisté o ní kolem roku 1900 obvykle psali jako o jakémsi potomku nebo odnoži *světlopisu*, o *nejmladší a nejživotnější oblasti fotografie*, jedním dechem ale upozorňovali na nevalnou úroveň soudobé kinematografické produkce. Role obroditelů v tomto směru začala být velmi záhy přisuzována jednoznačně fotoamatérům, neboť oni na rozdíl od živnostníků jednoduše neměli být odrazováni nerentabilitou případného podniku a domněle se řídili především estetickými, nikoli ekonomickými zákony.⁵² Pozvednutím úrovně kinematografické produkce měli fotoamatéři zároveň přispět i k posunu obecného diváckého vkusu (!), který si, jak píše dobový kritik, „*libuje v sentimentálnosti a krvavosti na úrovni příběhů Nicka Cartera*“ a v laciné zábavě, povzbuzovaný nízkou úrovní filmů běžně promítaných v *kinematografických divadlech*.⁵³ Častým terčem kritiky byly např. i stále znovu se objevující záběry vodopádů a příjíždějících vlaků. Bylo jen otázkou několika mála let, než se v tisku začaly objevovat jasné vize tzv. „umělecké kinematografie“. Její zastánci spatřovali podobnost mezi „úpadkem tehdejší kinematografie“ a nevalnou produkcí fotografických podobenek v osmdesátých letech 19. století a snažili se co nejhlasitěji připomenout, jakou pozitivní roli tehdy sehráli fotoamatéři – nikoli profesionálové. (Tato podobnost vyvstane ještě zřetelněji, porovnáme-li např. celkový design, který se prosadil v prostředí tehdejších fotoateliérů, s prostředím kin – včetně bujného pseudobarokního grafického designu, všudypřítomného na propagačních materiálech příslušných firem, např. i na zadních stranách běžných fotografických vizitek).⁵⁴

Nadále přetrvávající nevšimavost a nečinnost ze strany amatérů na straně jedné a na straně druhé přesvědčení o uměleckém potenciálu kinematografie se v této době stalo evergreenem mnoha kritických a teoretických příspěvků specializovaných fotografických časopisů. Jejich výhrady vůči nevalné úrovni ovšem zůstaly ještě dlouho jen teorií. Jako hlavní důvod bývaly obvykle zmiňovány jednoduše vysoké náklady spojené s pořízením a provozem aparátu a obtížná manipulace. Důležité je ovšem také připomenout, že – na rozdíl od kinematografie – fotografie už v té době za sebou měla zhruba šest desetiletí, během nichž se postupně vyrovnávala nejen s otázkou uživatele, potenciálu fotografického obrazu a jeho využití atp., ale např. i s otázkou pravdivosti fotografického zobrazení. Během této doby se také v obrovské míře rozvinul široký servis pro výrobce i uživatele fotografií. Na trh se časem dostaly různé speciální typy aparátů, mnohé z nich poměrně levné, což s sebou přineslo i rozšíření uživatelského spektra. Existoval

⁵² Srov. Neuhauss, 1907: 273–278; Warstat, 1913: 245–250.

⁵³ Haldy, 1912: 192.

⁵⁴ Dále srov. např. budovu kina Stiller nebo kina Emericha Kerna ve vídeňském Prateru (repro viz Hanns, 2002: 26, 29; Emerich Kern's Vergnügungs-Establishment) a dekoraci interiéru renomovaného fotografického ateliéru J. F. Langhans v Plzni (konec roku 1890) (repro. viz Skopec, 1963: 116).

už také rámeček, do kterého mohla být představa *umělecké fotografie* zasazena, to znamená, že bylo možné stanovit určitá kritéria a normy, pomocí nichž se dala tato oblast vymezit přinejmenším negativně; bylo zřejmé, co lze dále očekávat. Teprve ruku v ruce s takovýmto rozvrstvením se mohly začít tříbit názory na kvalitu fotografické produkce, z nichž vzešla představa *umělecké fotografie*.

Vzhledem k situaci, jaká panovala na poli *umělecké fotografie* a fotoamatérů v Brně přinejmenším do roku 1904, než byl založen brněnský Kameraklub, nelze předpokládat, že by zde existovala zvláště živná půda pro kinematografii. Podobně jako v mnoha jiných směrech, byla i v tomto ohledu hlavním magnetem Vídeň. Ve vídeňském Prateru mohli zájemci shlédnout filmový záznam, individuálně, s pomocí „kukátka“, už v létě roku 1895; šlo tehdy o projekci krátkého hraného filmu pomocí kinoskopu (nejpozději na jaře 1896 zde byla zřízena tzv. Kinoskophalle s pěti aparáty). První filmová projekce – jako společenská událost – se pak ve Vídni uskutečnila v březnu roku 1896. Šlo o projekci za pomoci kinematografu bratří Lumièrů, kterou dostal na starosti tehdejší vídeňský zástupce lyonské firmy Eugène-Joachim Dupont. Zajímavé je, kde se tato první „hromadná“ projekce, určená pro pozvané hosty, uskutečnila. Místem prezentace byl totiž projekční sál výše zmíněného C. a k. Grafického ústavu. Navíc kinematografický přístroj byl současně uveden jako osobní dar lyonských vynálezců jejich příteli, řediteli ústavu Josefu M. Ederovi. Ještě ten samý den se pak projekce opakovala na dvou dalších vídeňských adresách. Zakrátko Dupont obdržel nezbytné policejní povolení a přestěhoval se na Korutanskou třídu č. 45, kde se už o týden později konalo první veřejné představení v Rakousku. V dubnu došlo na představení kinematografu v prostorách vídeňského Camera-Clubu, které navštívil i sám císař František Josef I. Časem bylo zařízeno trvalé projekční místo na Korutanské třídě č. 39, kde jako první operatér působil Franz Gruber, později reprodukční fotograf, v této době ale ještě žák C. a k. Grafického ústavu.⁵⁵

K další pozoruhodné události ve vztahu Vídeň – kinematografie pak došlo zhruba o tři měsíce později. Tamní manufaktura na fotografické přístroje a materiál, firma Lechner, představila v polovině července roku 1896 veřejnosti vlastní kinematografický přístroj Kinetograf. Celá akce byla navíc významnou společenskou událostí, na kterou majitel Wilhelm Müller pozval řadu odborníků z fotografických kruhů, zástupce Camera-Clubu Philippa von Schoeller, sekretáře Fotografické společnosti Dr. Székelyho, Karla Langbeina – prokuristu firmy S.M. von Rothschild, obecní zastupitele, zástupce tisku a další zájemce. Na programu byla projekce filmu s moskevským korunovačním průvodem cara Mikuláše II., dále se promítaly pouliční záběry z Moskvy a Vídně, vídeňské jezdeckto, hasiči aj.⁵⁶ Firma Lechner náležela v prostoru střední Evropy mezi největší producenty fotografických přístrojů a fotomateriálu. Navíc publikovala odbornou literaturu,

⁵⁵ [Autor neuveden], 1912: 510–513; Eder, 2. dubna 1916; Hanns, 2002: 22–23.

⁵⁶ Kinetograph. *Photographische Correspondenz* 1896, č. 431: 410. Pro historii a programovou skladbu prvních kinematografických představení v Brně srov. v tomto sborníku: Václav Novák, *Historie brněnských kinematografů – kočovné kinematografy*.

včetně významného fotografického periodika *Wiener Mitteilungen photographisches Inhalts*.

Z pohledu obchodníků s kinematografickým materiálem a jeho výrobců představovali jednu z jejich hlavních cílových skupin zcela přirozeně fotoamatéři. Bohužel ale ani ve Vídni se členové slavných spolků jako Wiener Camera-Club nebo Wiener Photo-Club do sféry kinematografie sami moc nepouštěli. Krátce před první světovou válkou zde ovšem došlo k události, byť výjimečné, která mohla přeci jen utišit nářky alespoň místních kritiků. V roce 1912 byl totiž založen první amatérský kinematografický klub ve Vídni. Původně se jmenoval Vídeňský klub kinematografie (Wiener Kinematographie-Klub), ovšem už v následujícím roce (1913) došlo ke změně názvu a z klubu se stal Kosmos/Klub pro vědeckou a uměleckou kinematografii ve Vídni (Kosmos – Klub für wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie in Wien). Ve svém programu – v souladu s kritiky stávající úrovně veřejných kinematografických projekcí – kladl zvláštní důraz na osvětovou funkci kinematografu a jeho roli ve výchově mládeže; umělecké ambice se zde také objevují, ovšem nikoli jako priorita.⁵⁷

* * *

Dobová představa nadřazeného, *ochranitelského* postavení starší a zkušenější fotografie vůči její mladší příbuzné bývá v odborné literatuře nezdědka připomínána. Ve svém příspěvku jsem se snažila tuto představu konkretizovat na příkladu umělecky orientované sféry, ztělesněné v tomto případě brněnskými a vídeňskými fotoamatéry. Podobných „vztahů“ by jistě bylo možné najít mnohem víc. V historii fotografie a filmu existuje celá řada momentů nebo jevů, které by – sledovány paralelně, kupříkladu z perspektivy vizuálních nebo kulturních studií – mohly odhalit nové vztahy mezi oběma médii. Takovou oblastí je např. i světelná, potažmo *hvězdná* symbolika, důležitá svého času stejnou měrou jak pro *světlopis*, tak pro *oživenou fotografii*, promítající se v dané době např. do ikonografie užití grafiky obou zmíněných oblastí nebo do jejich terminologie, včetně názvů odborných periodik, fotografického a filmového materiálu a jeho výrobců (Apollo, Kosmos, Saturn, Mars) či pojmenování jednotlivých kin (Vesmír, Lucerna).

Mgr. Petra Trnková (1976)

Věnuje se dějinám a teorii fotografie 19. a počátku 20. století; je interní doktorskou na Seminárii dějin umění FF MU v Brně.

(petra.trnkova@centrum.cz)

⁵⁷ Engelbert – Arche, 1913: 121. Naopak fotografie na sebe nechala s jasně formulovanými cíly a úkoly v souvislosti s osvětou a výchovou mládeže čekat; srov. např. Über den erzieherischen Wert der Amateurphotographie. *Apollo*, 1914, č. 468: 246–248.

Citovaná sekundární literatura:

- BENJAMIN, Walter (1978): Stručná historie fotografie (I, II). *Revue výtvarné fotografie*, č. 1, s. 68–69, č. 2, s. 64–65.
- DUFEK, Antonín (2001): Počátky fotografie (1840–1860). In: *Dějiny českého výtvarného umění III/2*. Praha: Academia, s. 49–52.
- DUFEK, Antonín (2001a): Fotografie ve věku vizitkománie a živých obrazů (1860–1890). In: *Dějiny českého výtvarného umění III/2*. Praha: Academia, s. 304–310.
- Foto Prisma* 1964, č. 3 (Sonderheft: Kunstphotographie um 1900).
- HALAŠ, Antonín (1980): *Pohledy na Brno od daguerrotypie po současnost*. Diplomová práce. Praha: FAMU, Katedra fotografie.
- HANNS, Franz (ed.) (2002): *Das tägliche Brennen – ein Projekt der Kooperative „das kino co-op“*, Wien. Salzburg – Vídeň.
- JANÁS, Robert (2001): *Mährischer Kunstverein in letech 1882–1918. Dějiny a výstavní činnost spolku*. (Disertační práce, vedoucí práce: Jaroslav Sedlář.) Brno: FF MU.
- JOPPIEN, Rüdiger – PHILIPP, Claudia Gabriele (eds.) (1989): *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe.
- KÜHN, Christine (2003): *Kunstfotografie um 1900. Die Sammlung Fritz Matthies-Masuren*. Berlin: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.
- LAISTRA, James (1997): From the Captured Moment to the Cinematic Image. A Transformation in Pictorial Order. In: Dudley Andrew (ed.), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press, s. 263–291.
- LECHNER, Astrid (2005): *Der Camera-Club in Wien und die Kunstphotographie um 1900*. (Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie aus dem Fachgebiet Kunstgeschichte, eingerichtet an der Universität Wien). Wien.
- NOCHLIN, Linda (2002): Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: OWP, s. 25–65.
- RIESMAN, David (1958): Leisure and Work in Post-Industrial Society. Cit. in: Eric Larrabee – Rolf Meyersohn (eds.), *Mass Leisure*. Glencoe, Ill.: Free Press, s. 368–379. Cit. in: Patricia Zimmermann (2004), Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítka jako kontrolní mechanismus. *Illuminace*, č. 3, s. 54.
- SEDLÁŘOVÁ, Jitka (1973): Příspěvek k historii brněnské fotografie. In: *Sborník k 100. výročí Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně*. Brno: Moravská galerie, s. 216–218.
- SEDLÁŘOVÁ, Jitka (1974): Začátky brněnské fotografie. *Vlastivědný věstník moravský*, 1974, XXVI, č. 2, s. 178–191.
- SCHRDT, Hermann (ed.) (1964): *Kunstphotographie um 1900*. Essen: Museum Folkwang Essen.
- SKOPEC, Rudolf (1963): Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (2004): Fotografie po umělecké fotografii. In: Karel Císař (ed.), *Co je fotografie?* Praha: Hermann & synové, s. 319–339.
- STARL, Timm (1996): „Einzig in seiner Art in Österreich, ja in Europa“. Amateurvereine und kunstfotografische Bewegung, 1887–1892. *Fotogeschichte*, č. 59, s. 15–32.
- STERNBERGER, Paul Spencer (2001): *Between Amateur and Aesthete: The Legitimization of Photography as Art in America, 1880–1900*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- ZIMMERMANN, Patricia (2004): Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítka jako kontrolní mechanismus. *Illuminace*, č. 3, s. 53–66.

Publikované prameny:

Adressenbuch von Brünn und den Vororten (1862, 1867, 1877, 1881, 1885, 1890, 1892, 1895 – 1911, 1913 – 1916). Brno (Archiv města Brna H 23).

- Der Amateur. Illustrierte Monatsschrift für Photographie und Projektion* (1907). Wien: Carl Konegen.
- Apollo. Unabhängiges Fachblatt für Photographen und Kunstliebhaber.* Unger & Hoffmann in Dresden, 1904–1914.
- [Autor neuveden] (1907): *Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe, Ausstellung künstlerischer Photographien, 4. Oktober bis 3. November 1907.* Brno: Selbstverlag des Museums.
- [Autor neuveden] (1912), Wie kam der erste Kinoapparat nach Wien? *Photographische Korrespondenz* 1912, s. 510–513.
- EDER, Josef M. (1916): Die Anfänge der Kinematographie in Wien vor 20 Jahren. *Neue Freie Presse*, 2. dubna 1916.
- ENGELBERT, Alexander – ARCHE, Alto (1913): Mitteilung des „Kosmos“, Klub für wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie in Wien. Unsere Ziele. *Film und Lichtbild. Zeitschrift für wissenschaftliche und technische Kinematographie und Projektion./ Organ des „Kosmos“, Klub für wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie in Wien* 1913, č. 8, s. 121.
- HALDY (= HALADY?), B. (1912): Zur Kinematographie. *Photographische Rundschau* 1912, s. 192.
- HOFMANN, Julius (1902): Zur Technik des Gummidruckes (orig. Phot. Centralblatt, V. Jhrg., Heft 18). *Mährisches Gewerbe-Museum Mitteilungen.* Brünn, 1902, č. 21, s. 161–166, 169–174.
- Jahrbuch des Camera-Klubs in Wien 1906.* Wien, 1906.
- Lechner's Mitteilungen photographischen Inhalts.* Wien: R. Lechner (Wilh. Müller), 1907.
- LEISCHING, Julius (1907): Die Ausstellung künstlerischer Photographien. *Mährisches Gewerbe-Museum Mitteilungen.* Brünn, 1907, č. 10, s. 145–159.
- Mährisches Gewerbe-Museum Mitteilungen. Zeitschrift des Verbandes Österr. Kunstgewerbemuseen. (MGMM) Brünn, 1897–1907.*
- MATTHIES-MASUREN, Fritz (1903): *Bildmässige Photographie. Mit Benutzung von B.H. [H.P.] Robinsons Der malerische Effekt in der Photographie.* Halle a. S.
- NEUHAUSS, R. (1907): Der Kinematograph. *Photographische Rundschau* 1907, s. 273–278.
- PETRÁK, Jaroslav (1910): *Žeň světla a stínu. Problém umělecké fotografie v teorii a praxi s uměleckými přílohami.* Praha, s. 5.
- Photographische Correspondenz. Organ der k.k. Photographischen Gesellschaft in Wien. Zeitschrift für Photographie und photomechanische Verfahren.* (Později *Photographische Korrespondenz.*) Wien, 1896, 1912.
- Photographische Rundschau. (PR) Centralblatt für Amateurphotographie.* (Později *Photographische Rundschau und Photographisches Centralblatt. Zeitschrift für Freunde der Photographie.*) Halle a. S.: W. Knapp, 1903, 1905.
- Photo-Sport. Moderne Monatshefte für Freunde der Kamerakunst, mit einer Kunstbeilage und dem Rezeptenschatz.* Wien: Langer, 1907.
- WACHTL, Siegfried (1907): Ausstellung künstlerischer Photographien im Erzherzog Rainermuseum zu Brünn (4.10. – 3.11.1907). *Der Amateur* 1907, č. 11, s. 472–473.
- WARSTAT, W. (1913): Die Liebhaberkinematographie und ihre Aufgaben. *Photographische Rundschau* 1913, s. 245–250.

Archivní prameny:

- Archiv Moravské galerie v Brně, fond Moravské uměleckoprůmyslové muzeum, krab. 71.
Moravský zemský archiv, B26, Brünner Camera-Club, 2514/ sg. 551.

A TECHNICAL PICTURE ON A PAINTER'S EASEL

A Contribution to the History of Photography in Brno at the Beginning of the 20th Century

Petra Trnková

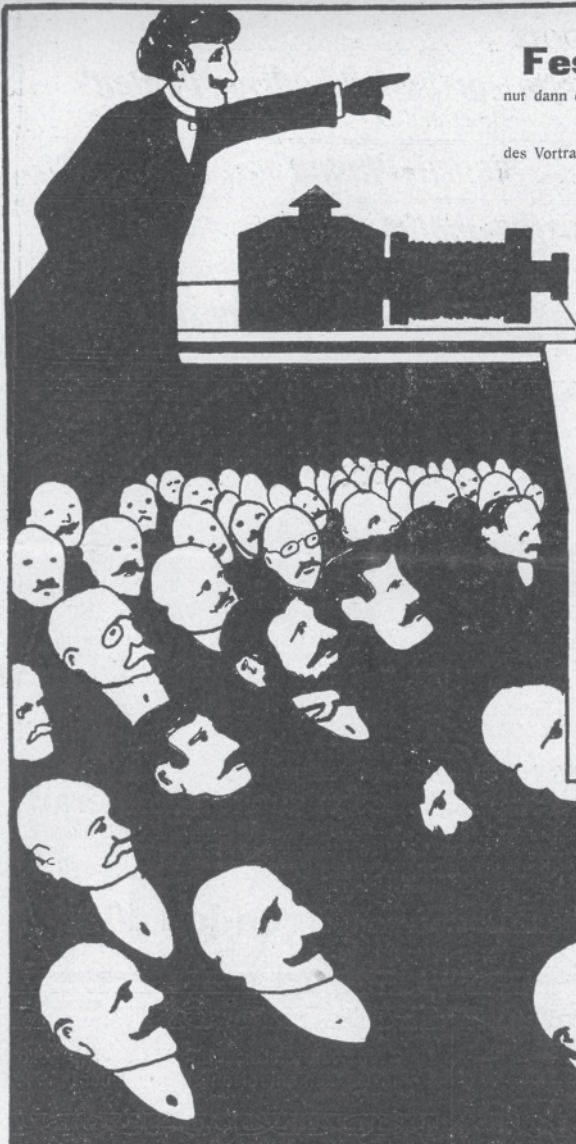
The article looks into the position of the amateur photography in Brno during the first decade of the 20th century. The first local photo-amateur club – Brünner Camera Club – was founded in 1904 and from the beginning it aspired to succeed in the field of art photography – pictorialism. Its activities flourished mainly within the framework of other local associations, guilds and institutions, which the Camera-Club was linked to through many personal relationships and connections of its members, examples being Mährischer Kunstverein, Mährischer Gewerbeverein and Mährisches Gewerbe-Museum. These relations became very obvious, e.g. during the organization of the first two exhibitions in 1904 and 1907.

Another level the article pursues relates to the well-known connections between the Brno scene of that time, in this case, naturally, of the amateur photography, and the Viennese milieu, particularly the Wiener Camera-Club. These links materialized in a number of cases of co-operation, such as lectures, exhibition partnerships or personal contacts between the members of both clubs.

Last but not least, the article explores the relationship between the amateur photography, which was older and regarded as more “sophisticated” at that time, and the younger cinematography. Very often, this relationship took form of a well-intentioned piece of advice or quest for a superior protector (or a guardian) in an attempt to cultivate the declining cinematographic production. This concept is documented here in some examples of artistically oriented efforts of both clubs, that of Brno and that of Vienna. Moreover, the area is also examined in a wider context, on the basis of theoretical essays dealing with the relationship between photography and cinematography in general, published in specialized photo-magazines of the time, such as *Photographische Rundschau* and *Apollo* (Dresden).

The idea of superiority and power, frequently associated with the field of photography, is discussed here on different levels, and developed in a wider context. Special attention is also paid to iconography, which asserts itself not only in pictorial works, but also in advertisements, names of devices or products.

APOLLO



Fesselnd wirken
nur dann die
Worte
des Vortragenden, wenn dieselben
durch
die immer mehr zu Vorträgen ver-
wendeten
Lichtbilder
unterstützt werden.

Unsere in allen Kreisen wegen
ihrer exakten Ausführung beliebten
Projektions-Apparate
eignen sich für alle Arten von
Lichtbilder-Vorführungen.

Die in unserem reichhaltigen Licht-
bilder-Verlag enthaltenen Diapositive
umfassen Sujets aus allen Gebieten,
sodass wir allen an uns herantretenden
Wünschen entsprechen können.

Verlangen Sie unseren Projektions-
Hauptkatalog Nr. 44. Mit fachmännischen
Ratschlägen stehen wir jederzeit gern
zu Diensten.

Unger & Hoffmann, A.-G.
Dresden-A. 22 ♦ Berlin C 19.

1. Reklama na projekční přístroje drážďanské firmy Unger & Hofmann
(reprodukováno v Apollo 1910, č. 350, příloha)



2. Ateliér Josef Kunzfeld: obchod Linka & Rosola, Orlí ulice, Brno
(archiv autorky)



3. Bruno Sellner: Bez názvu (*Selka se džbánem*)
(reprodukováno v *Mährisches Gewerbe-Museum Mitteilungen* 1907, č. 10, s. 149; vystaveno
v Brně v roce 1907)



4. Karl Prokop: *Okraj lesa*
(reprodukováno ve Photographische Rundschau 1905, č. 19, s. 271)



5. Hermann Clemens Kosel: *Karl Prokop*
(reprodukováno ve Photo-Sport 1905, č. 6, příloha)



6. Robert Hofmann: *Hamburský lodní kanál*
(reprodukováno v Mährisches Gewerbe-Museum Mitteilungen 1907, č. 10, s. 156)



7. Karl Piskorz: Bez názvu (*Lod' na vodě*)
(reprodukováno ve Photographische Rundschau 1904, č. 5, příloha)