Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav českých dějin

Bakalářská práce

Eliška Borovková

Obrazy z kulturních a sociálních dějin Českého Krumlova 1890 - 1950. podtitul: Mikrohistorická sonda na základě analýzy fotografií fotoateliéru Seidel

Pictures of cultural and social history of Český Krumlov 1890 – 1950. subtitle: Micro-historical probe based on analysis of photos from photostudio Seidel

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Kamil Činátl, Ph.D

Poděkování

Chtěla bych tímto co nejsrdečněji poděkovat především vedoucímu této bakalářské práce, Mgr. Kamilu Činátlovi, Ph.D., za jeho neocenitelné rady, pomoc a trpělivost. Rovněž bych ráda poděkovala svému otci, Ing. Petru Hudičákovi, za jeho podporu a cenné rady. Děkuji i Museu Fotoateliér Seidel za poskytnuté materiály. Nakonec děkuji své rodině, jmenovitě manželovi Lukášovi, za trpělivost a podporu v průběhu celého studia.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 1. června 2015

……..

Eliška Borovková

Abstrakt

Předložená bakalářská práce se zabývá tématem fotografie a jejím vztahem ke společnosti. Práce se pokouší o mikrohistorickou sondu do kulturních a sociálních dějin města Český Krumlov v letech 1890 - 1950. Jako hlavní zdroj využívá archiv Musea Fotoateliér Seidel (fotografie, účetní knihy, zákaznické knihy, deníky). V interakci s dalšími prameny (matriky, statistiky ze sčítání lidu, záznamy živnostenských a obchodních spolků) sleduje, jak fotografie odráží sociální status fotografovaných a co prozrazuje o jejich vztahu k tomuto médiu a k samotnému aktu fotografování. Práce vychází z analýzy a komparace těchto pramenů na základě inspirace z odborné literatury k tématu fotografie (Jaroslav Anděl, Pierre Bourdieu, Roland Barthes). Částečně se práce dotýká i problémů fotografie jako možného pramene historiografického poznání.

Klíčová slova

Český Krumlov, fotografie, Seidel, kulturní dějiny, sociální dějiny, portrét, fotoateliér, 1890 - 1950

Abstract:

The bachelor thesis focuses on subject of photography and its relationship with society. This work attempts to the micro-historical probe to the cultural and social history of Český Krumlov in the years 1890 – 1950. As the main sources uses archive of Museum Photostudio Seidel (photographs, accountant books, customer books, diaries). In interaction with other sources (registers, statistics from the census, records of professional and business association) follows up as photograph reflects social status of customers and what it reveals about theirs relationship with this medium and to the actual act of photography. The work is based on analysis and comparison of sources based on inspiration from the professional literature on photography (Jaroslav Anděl, Pierre Bourdieu, Roland Barthes). Partially it touches problems of photo such as possible sources of historiographical knowledge.

Key words

Czech Krumlov, photo, Seidel, cultural history, social history, portrait, photo studio, 1890 – 1950

OBSAH

1. ÚVOD 7

2. METODOLOGIE PRÁCE S FOTOGRAFIÍ 10

2.1 DĚJINY MYŠLENÍ O FOTOGRAFII 10

2.2 METODY KRITIKY OBRAZU 13

2.3 ANALÝZA FOTOGRAFIE (FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU) 16

2.4 VÝVOJ PORTRÉTNÍ FOTOGRAFIE 22

3. NÁVŠTĚVA FOTOGRAFICKÉHO ATELIÉRU 28

4. NEJSTARŠÍ PORTRÉTY (1895 – 1905) 34

5. REPREZENTAČNÍ PORTRÉTY 43

6. RODINNÉ FOTOGRAFIE 53

7. IDENTIFIKAČNÍ PORTRÉTY 61

8. ZÁVĚR 71

9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY: 76

10. SEZNAM PRAMENŮ: 79

11. SEZNAM OBRÁZKŮ: 80

12. SEZNAM ZKRATEK: 82

1. Úvod

Obrazy jsou staré jako lidstvo samo, provázejí ho od samého počátku jeho existence. Před poznáním písma pomáhaly v přenosu informací a umožňovaly mezilidskou komunikaci. V současné době, po staletích dominance písemných informačních zdrojů, se společnost opět nachází v období, kdy obrazy hrají stále větší roli. Důkazy o tom můžeme nalézt doslova na každém kroku. Jsou všude. Obrazy nás obklopují od ranního otevření novin, cestou dopravními prostředky, na ulicích i v soukromém životě. Získáváme díky nim značnou část informací o okolním světě. Nejedná se jen o výtvarná díla, ale i díla vytvářená pomocí technických zařízení. Fotografie pak představují nejstarší technický obraz, který se stal symbolem průniku médií do soukromého života všech sociálních skupin. Fotografie jsou unikátním zdrojem informací o minulosti, které se netýkají jen toho, co na obrázku vidíme ale i toho, co fotografie vyjadřuje a vyjadřovala.

Obecné dějiny fotografie se zabývají vývojem fotografického procesu od doby jeho vynálezu po současnost. Důraz je kladen hlavně na vlastní rozvoj média, který se odehrává na pozadí dobových estetických norem a společenských událostí. V 19. století je zkoumání fotografie zaměřené hlavně na technickou složku, neboť do tohoto období patří zásadní technické objevy včetně vytvoření základních vztahů mezi fotografií a společností. Později, ve 20. století, je důraz kladen spíše na výtvarnou stránku a tvorbu jednotlivých autorů. V mezinárodním myšlení o fotografii se od 2. poloviny 20. století uplatnil strukturalismus, sémiologie i postmoderní úhly pohledu. Fotografie se zhruba od šedesátých let stala předmětem stále většího zájmu vědních disciplín, které se začaly věnovat jejímu vztahu k zobrazované realitě a k fenoménu času. Výrazně se pak fotografie uplatnila v oblasti sociologie a kulturní antropologie.

Asi každého z nás lákaly v dětství staré půdy a sklepení, spoře osvětlené prostory, které pod závojem pavučin a prachu ukrývají tajuplné předměty, staré skříně a truhly plné zažloutlých listin, knih, dopisů a fotografií. Při jejich prohlížení se před námi vynoří dávná historie, zapomenuté příběhy lidí naplněné prací, radostmi i starostmi. Některé objevy jsou dílem náhody a některé spatří světlo světa jen díky úsilí a odhodlání lidí splnit si svůj dětský sen. Zdánlivě i všední dům může skrývat tajemství, která svým významem překročí hranice země. Takový je i příběh jednoho domu v Linecké ulici v Českém Krumlově.

V druhé polovině 19. století vyrostl na pozemku vedle jezuitských zahrad na jižním okraji městského centra zvláštní dřevěný domek s velkým střešním oknem. Jednalo se o dřevěný ateliér známého fotografa, Gottharda Zimmera, který nedlouho poté roku 1886 zemřel, a vdova po něm ve snaze pokračovat v živnosti musela hledat nového fotografa. Nabídky využil jistý mladý muž, prakticky nemajetný, ale zkušený a šikovný fotograf Josef Seidel. O dva roky později se stal vedoucím ateliéru a nakonec v roce 1900 převzal i celý jeho provoz. Pod rukama mu živnost vzkvétala a jeho jméno získávalo na věhlasu. Původní Zimmerův dřevěný ateliér nahradil moderním zděným patrovým domem, který si v roce 1905 nechal postavit a z malé živnosti vyrostla významná a úspěšná firma. Pod vedením Josefa Seidela a později jeho syna Františka zde vzniklo fotografické dílo neuvěřitelného rozsahu.[1]

Ateliér Seidel byl v 50. letech 20. století zavřen, převeden pod místní komunální podnik a postupně zapomenut. Svého znovuobjevení se dočkal až v roce 2005, kdy začala rekonstrukce a v roce 2008, kdy bylo otevřeno Museum Fotoateliér Seidel[2]. Díky svému otci, který stál u zrodu Musea Fotoateliér Seidel a stále zde pracuje, jsem mohla být přímo v centru dění a účastnit se objevů tajemství ukrytých v domě. Více než ateliér s fotografickým vybavením, dům a veškeré dochované záznamy mě již od začátku zaujaly dochované negativy a fotografie, jejich počet dosahuje k téměř 160 000[3] snímků. Negativy jsou překvapivě ve velmi dobrém stavu, přesto se k jejich digitalizaci přistupovalo postupně a velmi opatrně, zatím největší část archivu byla digitalizována v roce 2012, kdy jsem většinu scanů prohlédla.

Od té doby se prohloubil i můj zájem o fotografie a začala jsem si uvědomovat neuvěřitelný potenciál této sbírky. Potenciál, který nespočívá pouze v množství snímků a rozsáhlosti zachyceného období, ale i v zachovalosti dalších pramenů. Vždy, když mě zaujala nějaká fotografie, podívala jsem se do zákaznické knihy. Kde jsem si mohla přečíst další informace, například kdy byla fotografie pořízena, nebo kdo jsou ti lidé na ní. Určitě je zajímavé sledovat vývoj fotografie v době fungování ateliéru, růst firmy a zvyšovaní nebo i snižování počtu zákazníků. Dochovaný archiv by se jistě dal analyzovat z hlediska národnosti zákazníků, četnosti rodinných a individuálních portrétů a mnoha dalších. Museum Fotoateliér Seidel je jedinečná památka, která neodmyslitelně patří k historii Šumavy a nabízí nepřeberné množství impulsů k dalšímu výzkumu.

[1] KLÍMA, Jaroslav. *Fotoateliér Seidel: poodhalené tajemství*. Český Krumlov 2012, s. 12 - 42.

[2] Tamtéž, s. 12 – 42.

[3] Stav k červnu 2015.

Archiv Fotoateliéru Seidel je obsáhlá a unikátní sbírka čítající necelých 160 000 snímků zachycených na skleněných deskách a celuloidových filmech. Tyto fotografie pocházejí z období let 1885 až 1989. Většina těchto snímku jsou ateliérové fotografie, které se dají rozdělit na reprezentační, průkazové a rodinné portréty, svatební fotografie a další. Seidelovi se zabývali i dokumentární a reportážní fotografií zachycující různé svátky a významné události z veřejného i soukromého života. V archivu samozřejmě nechybí ani pohlednice a fotografie zachycující šumavskou krajinu, které jsou jedním ze základních stavebních složek archivu. Na unikátnosti této sbírky se podílí i zachované záznamy v účetních a zákaznických knihách, které existují k téměř každé fotografii. Tyto záznamy odhalují, kdy byla fotografie pořízena, kdo ji objednal, kolik za ni zaplatil, místo jeho bydliště a další cenné informace.

Tyto a další důvody vedou k zamyšlení, jak tedy s fotografií nakládat a k úvahám o její podstatě. V tomto kontextu si lze klást řadu otázek, od té nejzákladnější „co je to fotografie? ´´ až po ty, které se ptají „co na ní vidím?“, „jak to vidí a viděli jiní?“, „co je to, co nás k určitým snímkům přitahuje?“, ale i naopak „co nás od nich odrazuje?“, „proč nás tento snímek zajímá a jiný ne?“ a v neposlední řadě i „co na fotografii nevidíme?“ Při hledání odpovědí se budu často ocitat na hranici historické vědy. Základem je argument, že fotografie tvoří speciální skupinu pramenů, které vyžadují specifické přístupy kritiky a interpretace.

Ve své práci bych se chtěla zaměřit na sociální a kulturní pozadí vybraných fotografií. Věnovat se budu hlavně ateliérovým a portrétním fotografiím několika rodin z Českého Krumlova, které se ve Fotoateliéru Seidel nechaly fotografovat v průběhu daného období let 1890 - 1950, a proto mohu sledovat i určitý vývoj a změny v kompozici. Portrétní snímky jsou v odborných historických dílech používány převážně jako ilustrace či doplnění k samotnému textu. Mým cílem je zjistit, zda se dají použít i jiným způsobem, než jen jako doklad něčí podoby. Nad snímky si budu klást následující otázky, na které se pokusím nalézt odpovědi. Jaký mělo fotografování společenský význam? Lze se z fotografických snímků vyčíst společenské postavení fotografovaných? Jak se mění kontexty fotografií v různých obdobích? Jakým způsobem se do fotografií promítá společenský život zákazníků? Do jaké míry jsou fotografie aranžované záměrně, nebo je jejich aranžmá čistá náhoda?

2. Metodologie práce s fotografií

2.1 Dějiny myšlení o fotografii

Fotografií a vývojem fotografického procesu od doby jeho vynálezu po současnost se zabývají obecné dějiny fotografie. Objektem zkoumání obecných dějin je hlavně samotný rozvoj média fotografie, na který je pohlíženo skrze dobové estetické normy a společenské události. V 19. století se veškeré bádání zabývá hlavně technickou stránkou fotografie, jelikož do tohoto období patří zásadní technické objevy, opomíjeny nebyly ani základní vztahy mezi fotografií a společností. Dobové reflexe představují po formální stránce nejednotný celek, skládají se z různých článků, esejí a ucelených pojednání, patří sem také řada doložených či nedoložených výroků a anekdot.[4] Zkoumání fotografií v 1. polovině 20. století klade větší důraz na výtvarnou stránku a tvorbu jednotlivých autorů.

Starší pojednání, která se zabývají fotografií a mají snahu obsáhnout rozsáhlé úseky jejích dějin, zpravidla dělí látku na několik hlavní oddílů v chronologickém řazení. V úvodu se autoři věnují hlavně historickým předpokladům vynálezu, doplněným o přehled optico-chemických objevů a snahou o osvětlení vzrůstajícího zájmu o realistické zobrazování světa. První kapitoly tradičně hovoří o vynálezu fotografie, větší část je věnována šíření a rozvoji daguerrotypie[5], která měla největší dobovou publicitu. Dále pak pokračuje výklad podle jednotlivých technických mezníků (mokrý proces 1851, suché desky 1871, svitkový film 1888, barevná fotografie 1900, 35mm film 20. léta, barevný film 30. léta a digitální fotografie 80. léta 20. století).[6] Členění vývoje fotografie ve 20. století bývá spojováno s historickými mezníky. Novější pojednání se věnují spíše posloupnosti fotografů, kteří jsou rozděleni

[4] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. Praha 2012, s. 17 – 65.

[5] Daguerrotypie je první fotografický proces, patentovaný 19. 8. 1839. Vynalezl ho Louis Daguerre. Jedná se o obraz exponovaný na plechovou destičku se světlocitlivou vrstvou, která byla velmi náchylná na dotyk, a proto byly tyto daguerrotypie ihned zarámovány a prodávány v ozdobných rámečcích. Viz. *A history of photography: from 1839 to the present*. Köln 2010.; SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Plzeň 1993.; WITTLICH, Filip. *Fotografie - přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha 2011, s. 27.

[6] Další fotografické procesy a techniky. Viz. *A history of photography: from 1839 to the present*. Köln 2010.; SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Plzeň 1993.; WITTLICH, Filip. *Fotografie - přímý svědek?!.* Praha 2011, *s. 26 – 37.*

do tematických skupin. Zájem je přesunut od technické stránky na sledování uměleckých otázek.[7]

Odborná produkce se zaměřením na fotografii reflektuje v posledních letech texty autorů, jejichž myšlenky mají pro teorii fotografie zlomové postavení. Tyto autory spojuje několik charakteristických rysů, zejména jejich postavení mezioborových intelektuálů, kteří se věnují spíše kritice na pomezí estetiky, filozofie, literární vědy a sociologie. U nikoho z těchto autorů nebyla fotografie jejich výhradním tématem. Zájem o fotografii začal stoupat od sedmdesátých let 20. století. V době, kdy vznikaly základní texty Susan Sontag a Rolanda Barthese, pro které bychom mohli společné východisko nalézt v textech Waltera Benjamina a Siegfrieda Kracauera. Ačkoliv některé vyhraněné názory těchto autorů vycházejí ze silně levicové orientace a již nejsou aktuální, nelze považovat jejich obecnější úvahy o povaze a mechanismech média ve vztahu ke společnosti zdaleka za vyčerpané a společně s myšlenkami uvedených mladších autorů představují stále důležité podněty mnoha prací.

Německý filozof a kritik Walter Benjamin (1892-1940) se fotografií zabýval v eseji *Malé dějiny fotografie* (1931), kde se věnoval otázce souladu fotografie a stavu společnosti. V této eseji zároveň poukazuje na to, jak fotografie proměnila naše chápání a vnímání umění a uměleckých děl. Tuto myšlenku demonstroval na úhlu pohledu na přesvědčivé první fotografické portréty oproti aranžovaným, retušovaným a nepřesvědčivým portrétům konce 19. století.[8] V textu *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1935), ve kterém použil termín aura, se zabývá nejen textem, ale i filmem a klasickými výtvarnými díly. Pojmem aura označoval povahu a vlastnost jedinečného díla, které je ukotvené v časoprostorových souřadnicích společenského řádu.[9] Do stejného okruhu patřil také německý sociolog a filmový kritik Siegfried Kracauer (1889-1966). V eseji *Fotografie* (1927) se soustředil na základní ontologické otázky fotografie a podobně jako později Barthes vycházel z analýzy konkrétní fotografie měnící své postavení a kontexty v průběhu času.[10]

V roce 1977 vyšla zásadní publikace *O fotografii,* kterou napsala americká literární a kulturní kritička Susan Sontag (1933-2004). V knize se autorka zabývá mechanismem

[7] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. Praha 2012.

[8] BENJAMIN, Walter, Malé dějiny fotografie, In: *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 9-19.

[9] BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.

[10] KRACAUER, Siegfried, Fotografie, In: *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 27-44.

fotografického procesu, způsobem, jak fotografické obrazy ovlivňují člověka a jakou roli sehrávají při jeho vnímání světa. Podle Sontagové přinášejí lidé do sféry fotografie vzorce svého chování a hodnot, které jsou především spojené s mocí a majetkem. Jednání fotografujících přirovnává k lovu, kdy výstřel je stisknutím spouště a snímek trofejí. Vlastnictví fotografií představuje majetnický vztah k událostem, jejichž prostřednictvím získáváme informace nezávislé na vlastních zkušenostech.[11]

Mezi nejdůležitější práce věnované fotografii patří kniha *Světlá komora. Poznámka k fotografii* (1980) francouzského filozofa Rolanda Barthese (1915-1980). Přístup autora je zde koncipován jako pokus o analýzu, přecházející do osobní emotivní výpovědi vycházející z několika vybraných fotografií. Prolíná se zde starší sémiotický přístup analýzy kódů, znakové studium, s novějším poststrukturalistickým a fenomenologickým pohledem. Fotografie je pro Barthese projevem kultury, s kterým spojuje pojem studium, a zároveň nás fotografie může něčím udivovat, fascinovat. Tuto schopnost Barthes charakterizuje jako punctum. Studium v jeho případě vyžaduje racionální zájem. Divák vnímá fotografii jako kulturní produkt, který může zprostředkovaně skrze politický a morální diskurs všeobecně zavedeného systému působit i na jeho emoce. Studium vychází z kulturního kontextu, který jako diváci očekáváme a přijímáme. Punctum naopak představuje prvek, který narušuje studium. Snímek, či spíše detail na snímku, zasáhne podle Barthese diváka na základě subjektivní vzpomínky, zkušenosti nebo pocitu. Je to čistě individuální prožitek, většinou bez racionálního základu.[12]

V mezinárodním myšlení o fotografii se od druhé poloviny 20. století uplatnil strukturalismus, sémiologie i poststrukturalistické úhly pohledu. Fotografie se zhruba od šedesátých let stala předmětem stále většího zájmu disciplín, které se začaly věnovat jejímu vztahu k zobrazované realitě a fenoménu času. Výrazně se pak fotografie uplatnila v oblasti sociologie a kulturní antropologie. V padesátých a šedesátých letech se Pierre Bourdieu (1930-2000) zabýval problematikou fotografie zobrazující sociální interakce. Pro směry zabývající se teorií a dějinami vnímáni bylo velmi zajímavé balancování fotografie mezi minulým, přítomným a budoucím časem.[13] Výjimečné postavení má i dílo pražského rodáka Viléma Flussera (1920-1991), který o fotografii uvažoval v rovině aparát-program-

[11] SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha 2002.

[12] BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994.

[13] BOURDIEU, Pierre. *Photography, a middle-brow art*. Cambridge 1990.

informace a svojí teorii založil na způsobech, jakými člověk v tomto vztahu vystupuje, do jaké míry jedná či nejedná ve funkci aparátu a jeho programu.[14]

2.2 Metody kritiky obrazu

Než začneme fotografie určitým způsobem analyzovat, je důležité promyslet, jak se fotografie, jako druh historického pramene, chová. Je potřebné osvojit si některé kritické přístupy. Ve většině případů byly a stále ještě jsou fotografie používány jako ilustrace k faktům, které jsou konstruovány v přiloženém textu. Takovéto využívání vizuálních obrazů vyplývá z tradičního mechanismu vztahů mezi pozorováním – obrazy a porozuměním - texty, nebo myšlením – text a jeho představou – obraz, samotný popis či interpretace obrazů se děje prostřednictvím jazyka. Ve vztahu historiografie k fotografii můžeme v současné době vnímat několik odlišných přístupů, které mají společné průsečíky a doplňují se nejen ve fázích kritické analýzy, ale i v samotné interpretaci. Mezi tyto přístupy patří hlavně obecná kritika, ikonografická metoda a sémiotický přístup, jednotlivě se pak uplatňují podle toho, co je od fotografie jako pramene požadováno. Proto není smyslem hledat rozdíly mezi větší či menší účinnosti jednotlivých přístupů.

Základním přístupem je obecná kritika pramene,[15] což je přístup používaný společně pro písemné i nepsané prameny. Mezi základní principy této kritiky patří určení výpovědní hodnoty pramene a posouzení možného využití pro poznání minulosti. Většinou je kritika pramene rozlišena na vnější a vnitřní. Vnější se zaměřuje na jeho pravost a autentičnost, časový a autorský původ. Předmětem vnější kritiky je v zásadě zjištění, zda je pramen pravý a za jakých okolností vznikl. Cílem je rekonstrukce pramene a odlišení od falza, či padělku. Vnitřní kritika zkoumá motivy a faktory ovlivňující obsah. Jde zde hlavně o určení shody pramenné informace s historickou realitou. Vnitřní kritika sleduje, jakým způsobem fotografie skutečnost odráží. Obě složky kritiky jsou vzájemně provázané a nelze je striktně oddělovat. Pomocí této takzvané obecné kritiky jsme schopni, z hlediska běžných nároků na kritiku

[14] FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Praha 2013.

[15] Obecná kritika pramene se týká jakéhokoliv historického pramene. Pramenem rozumím primární zdroj informací v historickém bádání. Jako historický pramen lze použít každý pozůstatek lidské činnosti, který podává relevantní informaci a lidské minulosti. BŮŽEK, Václav. *Úvod do studia historie*. České Budějovice 1994.

pramene, charakterizovat a verifikovat základní kategorie obrazu, se kterými pak pracujeme jako s textem.[16]

Dalším možným kritickým přístupem je ikonograficko-historická metoda. Tato metoda se vyvinula z příbuzného historického oboru, a to dějin umění. Ikonograficko-historický přístup využívá pevného zázemí umělecko-historické vědy a je poměrně snadno aplikovatelný i do metodologie používané jinak převážně pro písemné prameny. Z tohoto základu byla vypracovaná metoda práce, která spočívá v dělení ikonologické analýzy na tři základní stupně: předikonografický popis, jde zejména o popis předmětu, jeho podoby, stavby a textové souvislosti, ikonograficko-historickou analýzu, tedy přiřazení díla k jeho historickému kontextu a interpretaci, a zpřístupnění díla v jeho historicko-dokumentárním smyslu. Úplným základem zkoumaní obrazu je ikonograficko-historická analýza, v tomto případě se jedná o rozkrytí motivů, alegorií, srovnání s dalšími díly umělce, srovnání s texty, interpretaci v užším smyslu, vysvětlení sekundárního smyslu, intenci výpovědi autora, vysvětlení historicko-společenských souvislostí obrazu aj. V oblasti původu díla a jeho autorství je potřeba se zaměřit na určení, zda autor byl profesionál, jaký byl případný podíl objednavatele, sledovat místo a čas vzniku, určovat techniku a v neposlední řadě určit, zda se jedná o originál nebo kopii díla. Zkoumání postavení umělce či objednavatele díla vzhledem k jeho sociálním vztahům, politickému zakotvení a názorům ale i podle úrovně vzdělání a znalostí, je důležité pro analýzu v oblasti sociálních struktur a mentalit. Další významnou oblastí je samotný obraz jako komunikační prostředek, tady je v centru zájmu účel sdělení, který mělo zobrazení v době vzniku. V závěru vychází interpretační krok z předpokladu, že výpověď díla vzniká vyjádřením umělce, který je ovlivněn sociálním prostředím zakotveným v tradicích.[17] Hlavní síla metody spočívá v ikonickém chápání fotografie a odkrývání reálií historického světa, díky tomu je možné z fotografií vyčíst cenné informace o předmětech běžného života, pracovních nástrojích nebo odívání.

Důležitou roli hraje též sémiotická metoda, která se prosadila hlavně při studiu fotografie. Sémiotický pohled podrobuje fotografický obraz analýze prostřednictvím rozkladu na dílčí soustavu znaků, referentů. Zde se ujala typologie znaků rozdělená na jednotlivé reprezentace, tedy ikony, indexy a symboly. Obrazy jsou ikonami, které zpřístupňují určitou skutečnost na základě podobnosti, analogie. Fotografie však není jen analogií, neboť vzniká jako odraz konkrétního objektu, referentu. V sémiotické terminologii je tento případ nazýván

[16] WITTLICH, Filip, *Fotografie - přímý svědek?!*, s. 125-126.

[17] PANOFSKY, Erwin, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 2013, s. 41-72.

indexem neboli příznakem. Fotografie tak má dvojí povahu ikonickou a indexovou, té odpovídá i dvojí vytvářená vazba mezi referentem a znakem.[18] Později se objevují i další termíny konotace a denotace, kdy denotace znamená vše, co obraz prvoplánově představuje. Konotace oproti tomu obsahuje to, co obraz u pozorovatelů teprve vyvolává – asociace, pocity nebo vzpomínky. Toto rozdělení kategorií konotace a denotace významně přispělo k jemnějšímu uchopení popisu fotografické výpovědi. Zde se především projevil fakt, že fotografický obraz není sám o sobě sdělením, ale zachycením unikátní reálné jednotlivosti a veškeré jeho významy jsou až produktem konotace, která vytváří pomocí jazyka mínění závislé na schopnostech a dispozicích diváka. V procesu konotace také jednotlivé fotografie nabývají symbolického významu.[19] Chápání fotografie jako indexu se ovšem nevylučuje s chápáním fotografie jako ikony, lze ji tedy pojímat jako dvojitou znakovou strukturu, s tím, že má funkci ikonickou a zároveň povahu indexu. Dalším termínem představuje punctum, které dle Barthese proniká do vědomí diváka bezprostředním způsobem, kterého by pouze ikonický obraz nebyl schopen dosáhnout.[20]

V neposlední řadě nesmíme zapomenout na to, že vztah fotografických obrazů k realitě je od ostatních vizuálních obrazů odlišný. Jakkoliv může být fotografie manipulovaná a aranžovaná, vypovídá vždy o tom, co se ve chvíli expozice nacházelo v hledáčku objektivu. Přestože je téměř nemožné či problematické ověřit skutečnost, převládá všeobecné přesvědčení, které fotografickým snímkům uděluje statut pravdivého média. Až na výjimky v podobě manipulativně vyretušovaných snímků je fotografie považována za stopu reality, s referenčním vztahem mezi skutečným objektem a výsledným obrazem.

Na základě všeho, co je uvedeno výše, je potřeba si uvědomit, že fotografie nikdy skutečnost nezobrazovala a pravděpodobně ji nikdy zobrazovat nebude. Fotografický obraz je vždy ovlivňován okolím, a to nejen autorem, dobou a prostředím vzniku, ale i samotným divákem, proto je potřeba najít specifický způsob čtení, který bude zohledňovat všechna úskalí fotografie.

[18] AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Praha 2010.

[19] BARTHES, Roland, Rétorika obrazu. In: *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 51-61.

[20] BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994.

2.3 Analýza fotografie (fotografického obrazu)

U fotografických obrazů je důležité určit, jakým způsobem a do jaké míry se projevuje jejich vztah k realitě. Z čistě praktických důvodů je nutné si nejprve určit, co je jednoduše řečeno naším zájmem, tedy zájmem historika. Je potřeba vycházet především ze základní otázky, k čemu slouží fotografie v historikově práci, co je z jeho pohledu na fotografii podstatné. Historik umění má k fotografii odlišný přístup, hledá její estetickou kvalitu, jiný pohled má i sběratel, který se zajímá o fotografii jako předmět. Odlišné otázky si klade též teoretik médií, jejž zajímá, jak se v návaznosti na technologické proměny fotografie mění způsob zprostředkování reality. Historik se na druhou stranu zajímá předně o to, co je na fotografii zachyceno, přesněji jsou pro něj důležité scény, situace a referenty na daném fotografickém obraze. V jeho zájmu tedy není ani fyzický snímek, či jeho provedení, originalita a ani tvůrčí přístup autora. Historika primárně zajímá kdy, a kde byla fotografie pořízena a jaké jsou její vazby ke skutečnosti, to znamená, jakým způsobem zprostředkuje nějaký příběh. V historikově práci s fotografií nezůstávají stranou ani témata sociální praxe fotografování, tedy k čemu snímky slouží, jakou mají symbolickou funkci, či co v určitém kontextu znamenají.

Problémy metodologického přístupu historické vědy k fotografii v oblasti kritiky a interpretace pocházejí z obtíží spojených s povahou média, a to hlavně ve způsobu zobrazování minulé reality. V oblasti kritiky fotografického pramene je důležité pokusit se najít vhodný způsob čtení a porozumění obrazovým znakům, které budou následně převedeny do slovního popisu. Ve své práci se zaměřím na to, jakým způsobem se na fotografiích odráží období, ve kterém vznikaly a jaký sociální kontext fotografie vytvářejí. Fotografie rozdělím do několika období a žánrů, kterým se budu věnovat v jednotlivých kapitolách. Vycházet budu z rozboru fotografií na základě toho, co je na nich skutečně zobrazené, respektive, co na nich vidíme a dále jaké analogie a znaky fotografie představují. Postupy, které budu při analýze fotografie využívat, se pokusím nastínit níže. Pro zjednodušení práce budu fotografie dělit na několik vrstev, a pro každou vrstvu budu používat termíny nastíněné *Filipem Wittlichem* v práci *Fotografie – přímý svědek?*. Během své analýzy budu muset zohlednit i fakt, že fotografie má povahu ikony, tedy zobrazuje skutečnost na základě analogie a zároveň povahu indexu, tj. příznaku. V neposlední řadě nesmím opomenout také sféry konotace a denotace, které k fotografickému obrazu neoddělitelně patří, neboť k fotografii přistupujeme s určitým vzděláním a zažitými stereotypy, které nás při analýze ovlivňují, z toho důvodu není vždy jasné, co fotografie

přesně ukazují, nebo co ukazovat mohou. Protože fotografie nejsou přesným ukazatelem skutečnosti, setkáváme se při snaze jejich interpretace s několika problémy, které je nutné brát v úvahu.

K zjišťování informací z fotografií budu používat termíny, kdy každý z nich označuje jednu z vrstev fotografického obrazu. Odhalování informací, uložených na fyzickém NOSIČI, které jsou obsažené ve fotografickém obrazu, je procesem stanovení jednotlivých REFERENTŮ, kteří vytvářejí SITUACI a ta je součástí SCÉNY.[21] Jednotlivé vrstvy fotografie tedy tvoří fyzický nosič, jenž nese celou fotografickou scénu. Součástí scény jsou pak situace, které jsou vytvářeny souborem referentů.

Zastavme se nejprve u fyzického nosiče obrazu. Přestože budu ve své práci pracovat výhradně s digitalizovanými negativy je důležité si fyzické nosiče obrazu představit. V dnešní době se nejčastěji setkáváme s dvěma formami fotografického obrazu, a sice s negativem nebo pozitivem. Negativem rozumím původní fotografický chemický obraz na skle, plochém, svitkovém nebo celuloidovém filmu. Pozitiv je pak již originální papírová fotografie, která opět vznikla chemickým procesem v temné komoře. Na negativu jsou barvy reverzní vůči skutečnosti, to znamená, že černá barva na negativu je ve skutečnosti bílá a naopak. U pozitivu barvy odpovídají skutečnosti.

S negativem se můžeme setkat ve dvou podobách, buď máme k dispozici originální fyzický nosič, nebo jeho digitalizovanou podobu. Práce s originálním negativem je z hlediska křehkosti materiálu velmi problematická. Je potřeba dodržovat určité postupy a proto je, jak pro materiál, tak pro badatele mnohem lepší a pokud ta možnost existuje pracovat již s digitální podobou negativu. Skenovat, respektive digitalizovat, negativy lze dvěma způsoby. Jednak skenovat negativ jako originál, tedy s negativními barvami, anebo pro lepší práci s obrazem jako pozitiv. Máme-li k dispozici digitalizované negativy, u kterých byla naskenována celá plocha negativu, může nám sám negativ poskytnout další informace. Zpravidla na negativ fotograf nasnímal širší záběr, než byl pak obraz na výsledné fotografii. To znamená, že jsme v některých případech schopni nahlédnout do zákulisí pořizování fotografií. Profesionální fotografové si obvykle vedli pečlivé záznamy o pořizovaných fotografiích, proto je možné na okraji negativu nalézt různé poznámky. V případě Fotoateliéru Seidel je to téměř vždy číslo negativu, a často i jméno objednavatele či informace o počtu a podobě vyhotovení fotografií. Dále má negativ oproti papírovému pozitivu další výhody

[21] WITTLICH, Filip, *Fotografie - přímý svědek?!,* s. 132-134.

pro bádání, a sice viditelnou retuš, která nám odhalí různé úpravy provedené na fotografii. Díky kvalitě je u digitalizovaného negativu možné využít přiblížení na různé detaily fotografie, které na pozitivu nemusí být vždy viditelné.

Papírové pozitivy mohou mít také několik podob, od klasických papírových fotografií, přes fotografie nalepené na karton různých velikostí, po velkoformátové fotografie a různorodá alba. Podle typů vyhotovení lze z těchto fotografií získat také cenné informace, například u vizitek a kabinetek je na zadní straně většinou umístěna reklama na fotoateliér, ve kterém byla fotografie pořízena, což nás může odkázat na místo a období pořízení fotografie. Fotografický obraz samotný nám nemůže poskytnout stejné detaily jako negativ, neboť kvalita pozitivu je podstatně nižší než u negativu. Na druhou stranu pokud máme k dispozici negativ i výsledný pozitiv lze na nich porovnat, jak se změnila velikost snímku, respektive jak velký výřez byl proveden, či jak se fotografie změnila pomocí retuše. U pozitivu se můžeme také setkat s tištěnou podobou, například otištěná fotografie v novinách, v tomto případě se jedná o kopii pozitivu a to znamená opět horší kvalitu a tím pádem horší čitelnost detailů.

Po seznámení s nejčastějšími podobami fotografického obrazu, se kterými se můžeme setkat, můžeme obrátit pozornost na samotný fotografický obraz. Zajímá nás, co a jakým způsobem ukazuje. Obraz lze rozdělit na několik vrstev. Tyto vrstvy nejsou jasně oddělené, ale vzájemně se prolínají. První vrstvu představují referenty. Referentem chápeme jakýkoliv předmět, který dokážeme rozpoznat a určit, a zároveň který vyhodnotíme jako důležitý pro naše bádání. Pokud budeme potřebovat určit dataci snímku, budou nás v první řadě zajímat referenty, podle nichž dokážeme snímek datovat. Může to být oblečení, různé detaily v podobě odznaků, nebo se na snímku můžou objevit noviny či kalendář. Dále nás může zajímat kulturní a sociální obrazy na fotografii, v tomto případě pak budeme sledovat hlavně osoby a to, co mají na sobě. Každý předmět na fotografii je referentem, ale ne každý je pro naše bádání důležitý.

Na fotografii je možné se dívat z mnoha různých úhlů a zjišťovat z ní mnoho různých informací a k tomu nám pomůže další vrstva. Několik námi vybraných referentů vytvoří situaci. Situaci na fotografii můžeme chápat, jako soubor několika spolu souvisejících referentů, příkladem mohou být referenty odkazující na dataci snímku, nebo referenty spojené s aktéry fotografie a další. Samotná kompozice snímku může být také situací.

V praxi tyto termíny fungují následujícím způsobem. O nosiči fotografického obrazu již není potřeba uvažovat, neboť v celé práci budu používat pouze digitalizované negativy. Jak je řečeno výše, referentem chápu každý předmět zobrazený na fotografii. Na příkladu prvního snímku (Obr. 1) tvoří referenty osoby, veškeré rekvizity, oděvy a doplňky, atd. Tyto referenty pak v jednotlivých skupinách tvoří fotografické situace. U první fotografie můžeme situací označit kompozici snímku, tvoří jí také vazby vytvářené jednotlivými rekvizitami, anebo vazby mezi aktéry na fotografii. Všechny tyto referenty a situace vytvářejí jednu fotografickou scénu, podle které pak definujeme samotný snímek. Na druhém snímku (Obr. 2) jsou také referenty, rybník s okolní zelení při západu či východu slunce, ty ale netvoří žádnou situaci a nejsou relevantní pro historické bádání, neboť nenesou žádnou informaci. Nicméně i tato fotografie obsahuje fotografickou scénu.

Referenty vytvářejí situace a situace vytvářejí fotografickou scénu. Scénou je celý zachycený obraz, který je definovaný časem a prostorem vzniku a fotografem, jenž scénu vyfotografoval. Fotografická scéna je vlastně soubor všech referentů a situací na snímku. Scéna určuje hlavní téma fotografie a zároveň definuje její zařazení. Podle scény definujeme fotografii jako portrét, dokument, reportáž, pohlednici a další. Na některých fotografiích nejsou žádné referenty a situace, ale scéna je na fotografii vždy. Mým cílem bude sledovat jednotlivé referenty vytvářející na fotografii různé situace, které vedou k celkové analýze fotografické scény. Mezi hlavní otázky, které budu snímkům pokládat, patří otázky na hlavní denotované referenty a situace relevantní pro mé historické bádání.

Většina fotografií nezobrazuje pouze jednotliviny. Zpravidla jde o soubor informací o řadě dalších předmětů, které v zobrazené situaci vytvářejí různé vazby. Na fotografickém obrazu se tak většinou objevuje celá řada referentů, jejichž rozmístění není nahodilé. Nelze opomenout, že fotografický obraz podléhá také výtvarným pravidlům, například volbě úhlu záběru nebo osvětlení. Naučíme-li se tato pravidla vnímat, může nám to pomoci při určování většiny hlavních referentů obrazu, i když z hlediska zájmu badatele se může hlavním referentem stát libovolný denotovaný předmět. Fotografický obraz nevzniká ve vzduchoprázdnu, nýbrž jako výsledek souboru konkrétních podmínek snímané situace. Výčet těchto podmínek, které fotografovanou situaci vytvářejí, je možné označit jako SCÉNU, časoprostor ve kterém se situace odehrává, určená časem a místem, vytvořená autorem, fotografem.



Obr. 1: Ferner, 21. 9. 1924, ID 302_05_03_01_10_008_21_S2_0001



Obr. 2: ID 203_04_04_01_03_005_06_S2_0001

Kritika fotografických obrazů musí respektovat specifické podmínky vzniku fotografií. Odlišné postavení fotografie spočívá v tom, že je pevně svázaná s referentem, to znamená se skutečným objektem nebo jevem a jeho zobrazením na snímku. Fotograf může výrazněji ovlivnit pouze některé podmínky (například volbu clony, ohniskové vzdálenosti, atp.), ale ne samotnou expozici[22], ta probíhá zcela automaticky, bez možnosti zásadního zásahu fotografa. Fotoaparát zachytí to, co je před objektivem. V souvislosti s tímto faktem vyvstává závažný problém, který spočívá v tom, že zejména u historických fotografií si nikdy nemůžeme být jisti, do jaké míry snímek (určitě reálný) ukazuje skutečnost, neboť situace je většinou předmětem jen jednoho statického záběru, kdy nám není známo, co předcházelo, nebo následovalo.

Většina zobrazovaných osob před fotoaparátem pózuje, což není případ jen portrétní fotografie. I v zcela běžných situacích lidé, často nevědomky, zaujímají určité postavení a spolupracují tak na výsledné podobě obrazu. Typickým příkladem těchto reakcí je úsměv, který v mnoha případech nemusí vypovídat o konkrétní situaci víc, než že se jedná o automatickou reakci člověka, který před fotoaparátem zaujímá obvyklou pózu. Podobně je potřeba přistupovat i k vyobrazeným předmětům, které jsou často aranžované. To platí nejen u snímků z ateliéru, kde je pomocí dekorací záměrně vytvořeno zcela iluzorní prostředí, ale i u fotografií pořízených v „přirozeném“ prostředí. V některých případech mohlo dojít k úpravě fotografovaného obrazu, časté bylo odstraňování předmětů, které jinak tvořily přirozenou součást obrazu. Fotografie se tak svému okolí stává součástí sociální nebo jiné hry. Výsledek tohoto počínaní je, že zobrazené referenty nemusí ukazovat situaci tak, jak by odpovídala přirozenému pohledu.

Dále ve své úvaze vycházím z představy snímku jako struktury skládající se ze dvou částí – fotografie o sobě (tedy povrchu) a předmětu fotografie, tj. referentu.[23] Toto rozlišení je tradiční, ale v rámci druhotného uvažování o obrazu, jako pramenném zdroji informace je přijímáno jen zřídka. Vlastní obraz chápu jako specifický jazyk definovaný konkrétními pravidly, ne jen jako jednoduchou dvourozměrnou reprodukci skutečnosti. Jeho původ je účelný, vedený záměrem fotografa, společnosti nebo ideologie, takové je i jeho využití.[24] Jádrem všeho se objevuje pojem reprezentace, pokud jí není fotografie schopna, mizí i její

[22] TAUSK, Petr a kolektiv autorů, *Praktická fotografie*, Praha 1972, s. 67.

[23] DE DUVE, Thierry, Póza a momentka neboli Fotografický paradox, In.: Císař, Karel. *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 273-294.

[24] BOURDIEU, Pierre. *Photography, a middle-brow art*. Cambrige 1990

účel a záměr, pak už nemá smysl se jí zabývat, neboť jediným ziskem je množství faktografických údajů o referentu.

Kritická analýza fotografií je zaměřena především na určení časoprostorových souřadnic konkrétního snímku, rozpoznání jednotlivých referentů a zjištění okolností, za kterých konkrétní snímek vznikl, včetně inventury dalších pramenů, které se zkoumaným snímkem souvisí. Neméně podstatné je získat odstup od toho, čím se fotografie bezprostředně podbízí a co způsobuje její povrchní vnímání.

2.4 Vývoj portrétní fotografie

Vybrané fotografie, které se pokusím přečíst a nějakým způsobem dále interpretovat, budou z větší části fotografické portréty z relativně širokého období asi šedesáti let. Toto časové období z hlediska vývoje fotografie není zanedbatelné, z toho důvodu je potřeba, i když velmi krátce, seznámit se s vývojem tohoto fotografického odvětví.

Portrétní fotografie pro nás znamená obraz lidské tváře či celé postavy. Alespoň tak ji chápeme v průběhu jejího vývoje. Na počátku se fotograf spokojil s pouhým zachycením vzhledu portrétovaného. Později se autoři fotografických portrétů pokoušeli postupně zachytit náladu, typická gesta nebo mimiku, snažili se vyjádřit sociální postavení, povolání či oblíbenou činnost portrétovaného. Takto vznikly psychologické, dokumentární či módní portréty. Dále se zaměřím na vývoj hlavně ateliérové portrétní fotografie, ve které se tato specifická odvětví spojují a prolínají.

Portrétní fotografie vznikla s několikaměsíčním zpožděním od vynálezu fotografického procesu daguerrotypie v srpnu 1839. Styl těchto fotografií odpovídal tehdejším technickým požadavkům, expozice trvající 30 sekund ve spojení s estetickými prvky z tehdejšího malířství. V tomto období lidé na fotografiích většinou seděli před jednoduchým pozadím bez vzorů a byli nasvíceni měkkým světlem z okna (Obr. 3).

V období přibližně od roku 1860 do roku 1920 bylo standardním vybavením fotografických ateliérů různě malovaná fotografická pozadí, která měla obecně rustikální nebo klasický vzhled, někdy představovalo měšťanské iluzionistické malířství, které vyšlo z módy s rozšířením fotografie masám. Tato pozadí si mohli fotografové vyrobit sami, případně objednat od firem specializujících se na výrobu rekvizit používaných při fotografování. Pořizovaly se oficiální a dokumentární portréty na objednávku, intimní portréty, obrazy

známých osobností – intelektuálů, umělců, sociální a vědecké,[25] identifikační i rodinné fotografie, svatební fotografie, portréty dětí a také autoportréty (Obr. 4).

Ateliérové portrétní fotografie asi nejvíce podléhaly módním trendům, a to nejen kompozicí fotografie ale i jejím samotným provedením. Od roku 1854 byla většina fotografií vytvářena na formát fotografické vizitky, to znamená pozitiv o rozměrech cca 9,5 x 6 cm nalepen na karton o rozměrech cca 10 x 6,5 cm. Tento princip s názvem ,,carte-de-visite" si s myšlenkou zlevnění fotografického portrétu nechal patentovat roku 1854 pařížský fotograf André Adolphe Eugen Disdéri. Princip nižší ceny vizitky spočíval v možnosti exponovat na jednu fotografickou desku více záběrů

Vizitky se staly základem neobyčejné konjunktury portrétní fotografie hlavně mezi lety 1859-1865. Až vizitka naplnila do té doby nedostatečně rozvinuté možnosti fotografie: rychlé a levné zhotovení, neomezený počet kopií a hlavně snadnost prohlížení. Díky tomuto způsobu výroby fotografie se o šedesátých letech 19. století hovoří jako o „zlatém věku fotografie", kdy nadšení z možností tohoto vynálezu, který teprve tehdy začal pronikat k širším vrstvám společnosti, vedlo k jejímu nebývalému rozkvětu. Díky vizitkám začaly vznikat rodové portrétní galerie, které by v takovém rozsahu bez fotografie nebyly myslitelné. Tak později vzniklo rodinné album.

V období rozkvětu vizitek došlo k výrazným rozdílům ve vybavení fotografických ateliérů. Téměř v každém velkém městě stál ateliér, který byl prestižní pro městskou smetánku, ale i ateliéry, kam chodily střední vrstvy. Atraktivnost ateliéru byla obvykle posuzována podle jeho vybavení a tedy poskytnutí širších možností k vytvoření portrétů v různých prostředích, případně kostýmech. S rozkvětem vizitek a vznikem fotografických ateliérů začíná i období pečlivě aranžovaných fotografií. Portrétní fotografie komponované ve fotografických ateliérech podle malířských a divadelních vzorů, můžeme charakterizovat jako „fotografické scény". Tyto fotografické scény znázorňovaly různé situace ze života fotografovaných. (Obr. 5) Tyto fotografické scény byly často napodobeninami na různá umělecká díla.

[25] Sociální fotografie zobrazuje postavení lidí ve společnosti od žebráků, bezdomovců, prostitutek, až po politiky, herce, sportovce a další. Hlavním sdělením těchto fotografii je zachycení člověka v jeho každodenním životě. Vědecké fotografie sloužily jako doprovodný obrazový materiál ve vědě, či k zachycení jednotlivých postupů a metod. P. TAUSK, *Praktická fotografie*, s. 80 – 98.



Obr. 3: Fischer, 16. 03. 1884, ID 301_01_08_01_01_010_12_S2_0001



Obr. 4: Festl, 17. 9. 1905, ID 301_06_01_01_07_022_01_S2_0001



Obr. 5: Lorenz Bilderl Gesellschaft, 6. 9. 1903, ID 301_02_04_01_04_118_99_S2_0001



Obr. 6: 1908-1913
ID 302_05_07_01_04_003_06_S2_0001



Obr. 7: Schneider, 18. 11. 1900,
ID 302_12_01_02_03_025_99_S2_0001

V archivu Musea Fotoateliér Seidel se nachází mnoho portrétů osobností z nejširších vrstev společnosti na přelomu 19. a 20. století. Zobrazují lékaře, právníky, měšťany, členy kulturních, sportovních a živnostenských spolků, kteří často pózují s atributy svého povolání či zájmů.

Návštěva fotografického ateliéru byla významnou událostí. Fotograf se zákazníkem většinou setkal, aby zjistil jeho povahu a podle ní doporučil volbu oblečení a typ portrétu. Samotná kompozice portrétu se sice řídila pravidly celosvětové módy, ale zároveň měla za úkol vyjadřovat povahu i povolání fotografovaného. Je zajímavé, že i přes značná omezení si autor mohl zachovat osobitý výraz.

> *„V dobách slávy carte de visite navštěvovali lidé fotografa kvůli „zvěčnění“, aby jejich podoba setrvala v čase pro budoucí potomky. Fotografickým albům se v rodinách projevovala zvláštní úcta, prohlížela se o svátečních příležitostech, vždyť šlo o dějiny vlastního rodu. Rodová úcta, smysl pro rodinnou čest, čest rodového jména, byla mnohem hlouběji zakořeněná, než cítíme u podnikání dnes.“*
>
> — Pavel Scheufler[26]

Na počátku 20. století a během prvních dvou desetiletí se na jedné straně ateliérové produkce objevovaly sladké sentimentální fotografie, zobrazující krásné ženy na pozadí zapadajícího slunce nebo uprostřed kvetoucí louky (Obr. 6) a elegantní muže, lvy salónů se zasněnými pohledy (Obr. 7). Tyto fotografie svou výbornou technickou úrovní ovlivňovaly zájem některých zákazníků až do konce třicátých let 20. století. Na druhé straně vzniká v tomto období žánr sociálního portrétu, který se vyznačoval návratem ke snahám prvních fotografů o zachycení co nejvěrnější podoby.

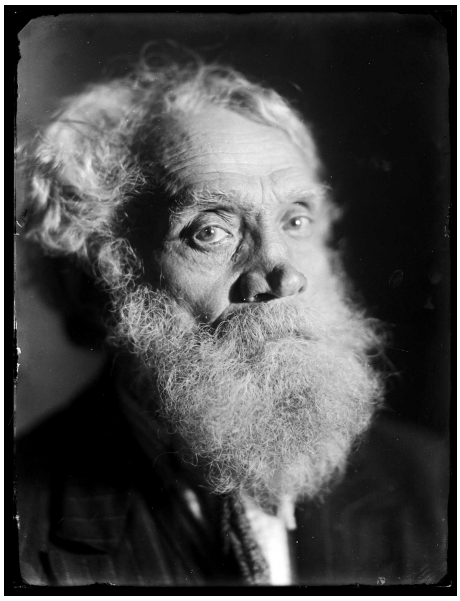
Od 30. let 20. století do roku 1945 se portrétní fotografie pořizované ve fotografických ateliérech postupně stále více zjednodušovaly. V ateliérech se používaly jen jednoduché rekvizity, jako židle a lavice (Obr. 8). V oblasti fotografických pozadí je to návrat k počátku a používaní jednoduchých, jednobarevných pozadí (Obr. 9). Postupně prošla fotografie vývojem od romantických náladových snímků, až po snímky moderně

[26] SCHEUFLER, Pavel. Langhans - život a dílo. In: *www.scheufler.cz* [online]. 2010 [cit. 2015-05-30]. Dostupné z: http://www.scheufler.cz/cs-CZ/ke-stazeni/z-dejin-fotografie,langhans-zivot-a-dilo,17. html

abstraktní, kde autoři zároveň experimentovali a také se snažili postihnout člověka v jeho přirozeném prostředí[27].



Obr. 8: Jakeš, 18. 1. 1931, ID 302_10_04_01_02_003_02_S2_0001



Obr. 9: 1930, ID 301_01_09_01_01_003_13_S2_0001

[27]SCHEUFLER, Pavel. Teze k dějinám fotografie v letech 1839 – 1918. In: *www.scheufler.cz* [online]. 2005 [cit. 2015-05-30]. Dostupné z: http://www.scheufler.cz/cs-CZ/ke-stazeni/z-dejin-fotografie,teze-k-dejinam-fotografie-do-roku-1918,41. html

3. Návštěva fotografického ateliéru

Zabýváme-li se portrétními fotografiemi konce 19. a 1. poloviny 20. století, byla většina z nich pořízena ve fotografickém ateliéru, a proto bychom se měli podívat i na to, jak v této době ateliérové fotografování probíhalo. Do určité míry se v této praxi do dnešní doby mnoho nezměnilo. Největší změnu prodělalo vybavení fotoateliéru, zejména na poli technického vývoje. Modernější přístroje postupně umožňovaly fotografování i v interiérech bez dostatečného přirozeného světla a také zjednodušily práci se samotnou fotografií, kdy například průkazový snímek dnes získáme na počkání. Dříve byla čekací doba na fotografii minimálně dva dny.[28]

V první řadě si musíme uvědomit, že fotografování a vyhotovení konečné podoby snímku vyžadovalo nějaký čas a zákazník musel trpělivě vyčkávat na výsledek. Před samotným fotografováním bylo nutné si domluvit termín návštěvy. Při této první návštěvě zákazník představil fotografovi své požadavky a informace týkající se samotného snímku. V praxi to znamenalo sdělit žánr snímku,[29] vybrat si pozadí a domluvit se na počtu fotografií a fotografovaných osob. Případně jednalo-li se o netradiční vyhotovení snímků, musel zákazník vše s fotografem předem domluvit. Vedle této praxe bylo samozřejmě běžné provézt fotografování na počkání. Poté už se zákazník musel jen dostavit ve smluvený den a hodinu do ateliéru.

Zákazníci byli před fotografováním uvedeni do čekárny. Zákazníka při návštěvě ateliéru většinou ovládaly různé pocity nervozity, očekávání, obav a jiné. Čekárna byla velmi příjemná místnost, vymalovaná pestrými a barevnými vzory, vybavená luxusním nábytkem. Podoba čekárny měla velmi důležitou funkci, která spočívala v uvolnění a uklidnění zákazníka.[30] V čekárně také nechyběl prostor se zrcadlem a různými kosmetickými pomůckami, aby se mohl zákazník řádně upravit a připravit. Při posledních úpravách mohl asistovat fotograf, případně i další personál. Součástí čekárny bylo samozřejmě místo, kde se zákazník mohl převléknout.

Ve chvíli, kdy byl zákazník dostatečně připraven, mohl vstoupit do samotného ateliéru. V ateliéru již bylo vše připraveno podle jeho přání. Fotograf začal zákazníka

[28] KLÍMA, Jaroslav. *Fotoateliér Seidel, s. 12 – 42.*

[29] Portrétní nebo skupinová. Případně svatební a jiné.

[30] SCHMIDT, Fritz. *Kompendium der praktischen photographie*. Liepzig 1916.

aranžovat a upravovat rekvizity, tak aby vznikla požadovaná kompozice, na které se zákazník s fotografem shodli. Poté nastalo měření světla a nastavení clony a času expozice. Po všech těchto přípravách nastal konečně ten očekávaný okamžik, exponování samotného snímku. Fotograf odkryl objektiv, odpočítal čas a vznikl negativ.

Tento naexponovaný snímek byl v té době již označen číslem a často i jménem zákazníka, pod přiděleným číslem si zákazník fotografii poté vyzvedával. Naexponovaný snímek putoval do temné komory, kde došlo k jeho vyvolání. Fotografie byla náležitě upravena podle přání zákazníka, vyretušována a nalepena na karton. Po zpracování negativ uložili laboranti do archivu a vyvolanou fotografii předali zákazníkovi. Fotoateliér Seidel garantoval uschování negativu po dobu několika let pro případnou další reprodukci, což mimo jiné zajistilo zachování archivu pro další generace.

Cena fotografování v ateliéru nebyla nízká, lidé se museli hodně rozmýšlet, než se vydali k fotografovi. Návštěva ateliéru se tím stávala událostí. Z archivu lze vyčíst určité zvyky ve fotografování, dalo by se říci, že před každým fotografováním bylo potřeba absolvovat určitý rituál, nějakým způsobem si tuto událost zasloužit. Rituálem v této souvislosti rozumím určitý důležitý moment v životě, například narození dítěte, dosažení dospělosti a další. Tyto rituály se neměnily až do konce 30. let. V té době se stává fotografická technika dostupnější a lidé začínají pořizovat vlastní fotografie a návštěva ateliéru přestává být tolik potřebná. I když se vlastnictví fotoaparátu stávalo dostupnější i v pozdějších letech se vždy důvod zajít do profesionálního ateliéru našel.[31]

[31] Má babička často nad fotografiemi vzpomíná na konec 40. let. Babička vypráví, jak za nimi do Větřní přijela teta z Prahy a celá rodina se šla s tetou vyfotografovat do ateliéru, jen ona chyběla, protože byla na ozdravném pobytu. Celý život jí mrzí, že chybí na rodinné fotografii. Babičce v té době bylo necelých deset let.



Obr. 10: Činátl, 13. 10. 1914, ID 301_06_01_01_07_036_08_S2_0001



Obr. 11: Nohsberger Alois, 15. 6. 1914, ID 301_06_01_01_07_052_10_S2_0001



Obr. 12: Schinko, 6. 4. 1913, ID 301_06_01_01_07_017_05_S2_0001

První návštěvu ve fotografickém ateliéru zákazníci většinou absolvovali v předškolním věku. Tuto možnost samozřejmě nemohl využít každý, ať už ze sociální důvodů či vzdálenosti ateliéru. Fotografie novorozeňat a batolat vypadají všechny téměř stejně a nelze u nich rozpoznat, do jak majetné rodiny se narodily. Fotografovat takto malé děti dlouhým časem expozice tak, aby se nehýbaly a nebyly rozmazané, vyžadovalo zařídit pro ně co největší pohodlí a komfort. Proto byla novorozeňata fotografována v náručí matky zavinutá v bílé zavinovačce a batolata aranžována ležící nebo sedící na kožešině (Obr. 10). Starší děti spíše movitějších zákazníků se fotografovaly většinou s nějakou hračkou nebo sedící v dětském nábytku (Obr. 11). Na fotografie jednotlivých dětí narazíme spíše výjimečně, převládají skupinky sourozenců různého věku nebo jiných dětských skupin. Někteří zákazníci pořizovali fotografii svého potomka až po prvním přijímání, což byla v životě věřících lidí sama o sobě významná událost a bylo potřeba ji mít zvěčněnou (Obr. 12). K obřadu prvního přijímání jezdil fotograf i do vzdálenějších míst a fotografoval děti i mimo ateliér.[32]

Další návštěva pak připadala na období dospívání. U chlapců je to období, kdy jsou povolání k vojenskému odvodu. Tato událost je doprovázena jednotlivými i skupinovými fotografiemi. Chlapci mají na fotografiích většinou podle místního zvyku květinové zdobení (Obr. 13). U skupinových fotografií nechybí tabulka s ročníkem a často se na snímek dostali i bratři, či kamarádi, kterých se tento odvod netýkal, a přišli se jen rozloučit. Někteří pak zavítali do ateliéru i v uniformě. Také dívky byly v období dospívání fotografovány ať už jednotlivě nebo ve skupinkách. Na snímcích je většinou použito pozadí s vyobrazeným exteriérem a dívky mají na sobě světlé šaty a v ruce buď knihu anebo květinu (Obr. 14).

Posledním takovým rituálem, u kterého se kruh uzavírá a začíná nový, je vlastní svatba a poté rodinné fotografie pořizované k různým příležitostem. Svatebních fotografií je v archivu velké množství v odlišných kompozicích (Obr. 15). Téměř vždy se fotografovala skupina všech svatebčanů a samostatně ženich s nevěstou, tuto tradici můžeme nalézt v každé rodině, kdy pak byla tato fotografie zarámována a vystavena. Tyto snímky můžeme u svých prarodičů vidět ještě v dnešní době. Bohaté rodiny si pak mohly dovolit pořídit i další snímky, například novomanželé s rodiči nebo se svědky, nevěsta s družičkami a další. Kompozice svatebních fotografií má svá pravidla, tato pravidla určuje postavení jednotlivých svatebčanů v rámci rodiny. Díky těmto pravidlům dokážeme na snímcích rozlišit rodinu a příbuzné

[32] Kromě ateliérové fotografie nabízel Fotoateliér Seidel samozřejmě i fotografování mimo ateliér, respektive fotograf jezdil do vzdálenějších míst s cestovním pozadím a fotografoval místní. Stejně jako jezdil na objednávku fotografovat do škol, jezdil fotografovat i jiné akce.

nevěsty a naopak. Rodinné fotografie si zaslouží větší prostor, a proto se jim budu věnovat v samostatné kapitole.

Postupně se do tohoto kruhu návštěv v ateliéru přidávají další příležitosti. Na začátku 20. let 20. století se začíná zvyšovat počet průkazových fotografií, zde se dostáváme do roviny povinnosti vlastnit fotografii. Dokladová fotografie má svůj specifický sociální rozměr, kdy nám někdo nařídí vlastnit a nosit stále u sebe doklad s vlastní podobenkou, aby nás mohla policie či jiný příslušný orgán kdykoliv identifikovat. Výrazný rozdíl mezi dokladovou fotografií a klasickým portrétem spočívá též ve v možnostech volby, jak má snímek vypadat. Dokladový snímek má určená pravidla, která musí zákazník i fotograf dodržet a je to vlastně narušení tvorby i svobody zákazníka ve výběru výrazu a kompozice. Dokladovou fotografii musíme vlastnit, přestože ji nechceme.

S vývojem fotografické techniky a snižováním nákladů na pořízení fotografie, se stávají běžné fotografie různých skupin přátel, či zaměstnanecké fotografie. Nesmíme také zapomenout na školní fotografie. U školních fotografií lze pozorovat několik problémů. Na snímku je většinou velký počet dětí, na mnoha školách byla jen jedna třída, kam chodily děti různého věku, což nám zhoršuje možnost rozpoznat jednotlivce. Školní fotografie se také nepořizovaly, jako dnes pro každé dítě, ale pořizovaly se hlavně pro školu. Tyto snímky se pak objevují ve školních kronikách, které si jednotlivé školy vedly.

Návštěva fotografického ateliéru před sto lety byla velmi důležitou společenskou událostí. Vlastnictví fotografie dokládalo odpovídající sociální status. Fotografie v té době byly velmi drahé a jejich majitelé tím dokazovali určitou zámožnost. Potřeba zvěčňování důležitých okamžiků zůstala do dnešních dnů. Přestože došlo k technologickému vývoji fotografie, praxe fotografování sama o sobě není nijak vyřazena ze své tradiční funkce. V hledáčku aparátu nacházíme stále tytéž pro společnost zásadní momenty a sledujeme obdobné objekty a intence.



Obr. 13: Schinko, 8. 5. 1931, ID 302_04_03_02_09_001_10_S2_0001



Obr. 14: Schmid Alba, 18. 7. 1920, ID 302_05_06_01_08_002_03_S2_0001



Obr. 15: Quituschinger, 26. 9. 1925, ID 302_05_03_01_05_005_02_S2_0001

4. Nejstarší portréty (1895 – 1905)

Nejstarší fotografie dochované v archivu Fotoateliéru Seidel pocházejí z počátku 80. let 19. století, je to doba, kdy Josef Seidel začal působit v Českém Krumlově. Tuto skupinu fotografií jsem vybrala z několika důvodů. Jedním z nich je jejich jedinečnost, která se odráží hlavně v použitých rekvizitách a v celkové kompozici snímků. Rekvizity na nich používané charakterizují toto období svým množstvím a celkovou pestrostí jednotlivých kusů, které se v dalších obdobích již nebudou objevovat. Dalším důvodem je fakt, že tyto fotografie vznikaly ještě ve starém dřevěném ateliéru a pod obchodní značkou Gotthard Zimmer Wittwe. V této době byl Josef Seidel zaměstnancem, což se projevuje v jeho tvorbě, kdy nemohl plně svobodně tvořit. Firmu zakládá a ateliér odkoupil až v roce 1900, nicméně změna fotografického stylu proběhla až s přechodem do nového ateliéru.

V tomto souboru lze nalézt různé typy snímků, kdy převládá hlavně žánr rodinné fotografie, poté jsou zastoupeny podobenky jednotlivců a různých skupin. V předchozí kapitole byly představeny různé druhy fotografií, které si lidé v průběhu svého života pořizovali. Mezi snímky z této doby nejsou žádné, které by byly pořízeny k příležitosti prvního přijímání, na rozdíl od podobenek malých dětí. Těch sice také není mnoho, ale nějaké existují. Nejčastější jsou rodinné fotografie, těm se ale budu šířeji věnovat v samostatné kapitole.

Z hlediska analýzy představuje tato skupina fotografií několik problémů. Nedochovalo se jich v porovnání s jinými obdobími mnoho a většinou k nim neexistují ani záznamy v zákaznických knihách nebo jsou neúplné. Na negativech také většinou chybí retušérem vepsané poznámky k vyhotovení zakázky, což je v pozdějších letech ve Fotoateliéru Seidel běžným zvykem. Jak tedy mohu poznat, zda fotografie patří do tohoto období? A jaké další informace z nich lze vyčíst?

Analýzu snímků provedu pomocí vrstev, tak jak jsou rozdělené v teoretické části. Mohu začít od nejširší vrstvy, tedy fotografické scény, nebo od určování jednotlivých referentů. Začnu – li určováním jednotlivých referentů, bude nejvhodnějším postupem denotováním referentu, který odkazuje na určení období pořízení fotografie. Následně přejdu k dalšímu bodu zájmu, tedy vymezení společensko-kulturního rozměru. V tomto případě je ale vhodnější začít určením fotografické scény, neboť z prohlížení archivu, jsem schopna rozlišit jednotlivá období podle převládajících scén. Tyto fotografie lze určit velmi snadno

podle vybavení dřevěného ateliéru a jeho velikosti. Dřevěný ateliér byl menší, světlo z oken přicházelo na fotografii z opačné strany než na pozdějších snímcích. Z této doby je v archivu i poměrně velké množství fotografií pořízených v exteriérech. U těchto exteriérových snímků je to s určením pomocí scény těžší a musíme se spíše orientovat na určování souvislostí pomocí referentů a situací.

Nejvíce se v tomto období pořizovali rodinné fotografie. Většinou je na snímcích zachycena celá širší rodina, včetně prarodičů. Na přiložených ukázkách si můžeme všimnout použitých rekvizit, pro nás tedy referentů. Začít lze například s vybavením ateliéru, pozadí a dalšími rekvizitami. Na snímcích této doby se střídají pozadí s exotickým exteriérem a obyčejná jednobarevná pozadí, která se používala hlavně s interiérovými rekvizitami, různými stoly a židlemi. Obě tato pozadí patří k dobovým trendům v ateliérové fotografii. V jiných ateliérech lze nalézt rozdílná interiérová pozadí z tohoto období, musíme uvažovat i o provozu ateliéru a o možnosti, že nebyl dostatek prostředků k pořízení dalšího pozadí, a proto se koupilo neutrální, které se dá použít i na jiný druh fotografie. Dále si můžeme jako klíčové referenty určit oděv a doplňky fotografovaných, dle kterých jsme schopni analyzovat další kontexty.

Většina fotografií v této době byla vystavována a používána k demonstraci určitého sociálního statusu.[33] Své podobenky si zákazníci pořizovali, aby je mohli prezentovat svému okolí, tudíž byly určeny k vložení do rodinného alba či k zarámování a vystavení na nějakém čestném místě. Dokladová fotografie v této době ještě neexistovala. Nebylo společensky nutné vlastnit doklad s fotografií, který by sloužil k identifikaci osoby. Lidé díky tomu měli velkou svobodu v aranžmá fotografie. Proto je také v této skupině fotografií velmi málo identifikačních portrétů.

[33] *A history of photography: from 1839 to the present*. Köln 2010.



Obr. 16: 1899-1904, ID 302_07_07_01_02_002_12_S2_0001



Obr. 17: 1899-1904, 301_07_02_01_02_002_99_S2_0001

Poté, co jsme si nastínili některé problémy a cesty, jak zacházet s fotografií pořízenou do roku 1905, se můžeme podívat na několik praktických ukázek. Do první skupiny jsem vybrala rodinné fotografie (Obr. 16 a 17). Úspěšně jsme fotografie datovali a teď se můžeme podívat na další dobové kontexty. V této části zatím vynechám samotnou kompozici rodinných snímků, té se budu věnovat v dalších kapitolách samostatně. Pozornost můžeme zaměřit například na sociální poměry obou rodin. V první skupině referentů zvolíme rekvizity. Na fotografiích je použité podobné pozadí s vyobrazením zahrady, to nás dál v analýze neposune. Dále je na první fotografii umístěn stůl potažený vyšívaným ubrusem s židlí a vyřezávaným křeslem a popředí snímku vévodí bílá kožešina. Na druhé fotografii pak zákazníci sedí na obyčejné židli a lavici, další referenty chybí. Rozdíly jsou tedy patrné a asi bez problému označíme první rodinu za bohatší. Podobné je to i u oděvů a doplňků jednotlivců na fotografiích, také bez velkého rozmýšlení určíme příslušníky vyšších vrstev a méně majetné. Dle dostupných informací[34] víme, že rekvizity byly v ateliéru k zapůjčení bez dalšího poplatku a námi určená méně majetná rodina mohla mít na fotografii stejné rekvizity. Rozdíl je ale právě v příslušnosti k určité společenské vrstvě. Přestože si na fotografie brali zákazníci vždy ten nejlepší oděv, kompozice a rekvizity vždy více či méně odpovídaly jejich společenskému postavení.

Další z dochovaných fotografií jsou poměrně zajímavou směsicí různých snímků, jejichž podoba je určitým druhem zábavy nebo trávení volného času. Příkladem mohou být snímky různých pánských skupin fotografovaných v ateliéru, ale v pro toto místo neobvyklých situacích. Mezi ty nejzajímavější patří právě skupiny mužů na vandru nebo v hostinském zařízení. Tyto snímky jsou aranžované v ateliéru, protože v jejich době bylo z technických důvodů velmi obtížné fotografovat osoby v exteriéru nebo v interiérech, které neměly dostatečné osvětlení. Než začnu analyzovat jednotlivé referenty a situace na vybraných snímcích. Považuji za nutné zdůraznit zajímavý postřeh. V tomto období neexistují žádné fotky s vyobrazením typicky ženské zábavy nebo trávení volného času. Vlastně, kromě fotografií z divadelních her jsme nenalezla žádnou jinou čistě dámskou skupinku vyfotografovanou v ateliéru při čistě dámské aktivitě. V pozdějších letech se četnost dámských skupinek vyrovnává těm pánským, jsou fotografovány při šití či vyšívání. Z tohoto důvodu je vhodné si klást i otázky o tom, co na fotografiích nebylo zachyceno. Tyto neexistující snímky jsou právě dokladem toho, jak se ženy postupně prosazovali ve společnosti i jinak než pouze jako matky a udržovatelky domácího krbu.

[34] Museum Fotoateliér Seidel, fond Reklamní materiály.



Obr. 18: Lažanský, 7. 8. 1888, ID 301_01_08_01_01_003_05_S2_0001



Obr. 19: 1890 – 1900, ID 302_05_07_01_03_008_01_S2_0001

V sérii snímků se teď zaměřím na fotografie, které jsou v tomto období specifické. Na první ukázce (Obr 18) spatřujeme několik situací tvořených různými skupinami referentů. Do jedné ze situací lze zařadit referenty v podobě použitých rekvizit, v tomto případě je zde opět pozadí s vyobrazeným parkem, které je doplněné instalovaným zábradlím a kulisou v podobě kamene. Scéna je dotvořena tak, aby navozovala dojem zastavení se někde cestou, možná zastavení kvůli odpočinku. Jedna ze situací fotografické scény je tvořena oděvem a doplňky vyfotografovaných mužů. Každý má na sobě obyčejný oblek, možná by se dal zařadit mezi spíše pracovní, dále má každý svázanou deku a hůl. Na snímku jsme tedy rozpoznali tři muže, kteří někam cestují. Dokážeme určit z fotografie účel nebo cíl jejich cesty? Máme několik možností, jak nalézt odpověď. Na snímku dále poznáme, že všichni tři aktéři jsou mladí muži a podle obsahu viditelných zavazadel lze rozeznat, že mnoho věcí s sebou nemají. V této době byly téměř společenskou povinností vydat se na tzv. „vandr“, neboli na zkušenou za hranice rodného kraje. Jedna z možností tedy je, že tito muži se vydali právě na takovouto cestu. Vandrovníci s sebou nenosili příliš zbytečných věcí, neboť předpokládali, že si vše, co budou potřebovat, odpracují. Druhá možnost odkazuje na rozvoj turistiky a poznávání krás země na konci 19. století, pánové se rozhodli pro obyčejný výlet do přírody, a aby na to měli nějakou památku, rozhodli se zvěčnit na snímek, který by jim to navždy připomínal. Podobně je to i na dalším snímku (Obr. 19). V ateliéru vytvořená scéna z nějakého setkání v pohostinském zařízení může být dokladem touhy po památce, vzpomínce na důležité setkání. Nebo chtěli mít zákazníci upomínku na to jak, se scházeli v hospodách.

Samozřejmostí v této době byl také určitý druh reprezentačního portrétu, respektive portrétu, který měl nějakým způsobem charakterizovat osobnost fotografovaného. Na ukázku jsem vybrala dvě fotografie mužů, jednu civilní (Obr. 20) a druhou služební (Obr. 21). Referenty na první fotografii, tedy pozadí s výhledem do zahrady a luxusní křeslo s vyřezávaným stolem, jistě odkazují na vyšší společnost. Zajímavé situace vytváří na snímku pes, který je středem fotografie. Jako referent je zapojen do fotografické situace vzhledem ke křeslu a stolu, ale také vzhledem k vyobrazenému pánovi. To, že pes sedí na místě, kde bychom očekávali spíše jeho pána a to že se na něj sám jeho pán dívá, přesouvá psa z úlohy rekvizity na hlavní téma snímku. Nicméně se přítomnost psa na fotografii

považovala za symbol aristokracie.[35] Muž na druhé fotografii kolem sebe nemá žádné referenty, které by mohly určovat jeho sociální postavení. Použité je neutrální pozadí zahrady a zábradlí, jenž se typově hodí k zahradě. Důležitý referent představuje oděv fotografovaného. Má na sobě uniformu a to ho někam zařazuje. I když z prvního pohledu nepoznáme, zda je to uniforma vojenská, nebo uniforma hasiče, poštmistra či úředníka, dokážeme si toho muže na fotografii zařadit do nějaké skupiny lidí s uniformou. Fotografii je možné číst i tak, že ta uniforma je pro něj natolik typickým ukazatelem, že při volbě mezi civilním oblekem a uniformou si zvolil právě uniformu.

Fotografie žen a dam jsou v tomto období oproti výše zmíněným fotografiím jiné. Na snímcích je kladen důraz zejména na jejich krásu. Hlavními referenty jsou doplňky a šaty, které mají zákaznice na sobě. Účelem snímků bylo zachytit, to, jak dáma v nových šatech a s novým kloboukem nádherně vypadá. Pokud je fotografická scéna taková, že na fotografii je žena sama a je snímána z ánfasu celá její postava, drží téměř vždy v ruce nějaký předmět. Jsou to malé knihy (pravděpodobně s modlitbami), vějíř, kapesníček, květina nebo slunečník. Podle oděvu a rekvizit dokážeme i ženy zařadit do určité sociální vrstvy. Ženy z bohatších rodin mají oděv spíše z jemnějších látek a jako rekvizitu mají v ruce buď vějíř, nebo slunečník, oba jsou to luxusní předměty, které si mohly dovolit jen některé. Na druhou stranu ženy z méně majetných rodin mají oděv většinou z pevných tmavých látek a v ruce drží buď kapesníček, nebo modlitební knížku. Rozdíl je i ve střihu šatů. (Obr 22 a 23)

Portréty z konce 19. století, patří mezi nejvíce symbolické snímky. Svým provedením se velmi podobají malířským portrétům. Lidé pomocí nich uspokojují svojí potřebu společenské hry.[36] Používají je jako důkaz existence, důkaz svého zájmu, své přednosti. Lidé se nechávali zvěčňovat v pro ně důležitých, symbolických situacích. To je také důvodem toho, proč jsou tyto snímky tak ikonické[37]. Ukazuje se na nich totiž prolínání klasického malířského umění a umění fotografického. Fotografové používali stejnou symboliku jako malíři. V dalším období se již tyto směry v portrétní fotografii rozcházejí. Zajímavým fenoménem, který vzniká v této době, jsou soukromá rodinná alba, do kterých patří právě výše popsané snímky. Rodinné album sloužilo k prezentaci rodiny, jednotlivých členů a jejich historie a dějin celé rodiny. Alba se prohlížela ve svátečních dnech a byla jim prokazována zvláštní úcta.

---

[35] BURKE, Peter. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. London 2001, s. 27.

[36] GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Praha 1999.

[37] BARTHES, Roland. *Světlá komora, s. 55.*



Obr. 20: Wazek, 1888, ID 301_01_08_01_01_006_12_S2_0001



Obr. 21: 21. 8. 1888, ID 301_01_08_01_01_001_05_S2_0001



Obr. 22: 1898, ID 302_05_07_01_04_003_14_S2_0001



Obr. 23: Schuster, 8. 12. 1903, ID 301_03_04_01_04_090_99_S2_0001

5. Reprezentační portréty

V archivu Fotoateliéru Seidel se objevuje zajímavý fotografický fenomén, který má svá jedinečná specifika v období prvních dvaceti až třiceti let 20. století, přičemž nejvíce těchto fotografií bylo pořízeno mezi lety 1910 a 1916. Snímky nelze zařadit mezi rodinné, svatební, průkazové ani mezi jiné fotografické žánry. Charakterizuje je fotografická scéna tvořená specifickou situací v podobě kompozice spolu s jednotlivými referenty. Skupinu fotografií jsem nazvala reprezentačními portréty a v této kapitole se jim budu obsáhleji věnovat.

Reprezentační portréty bychom mohli definovat, jako snímky celé stojící nebo sedící postavy[38]. Na snímku se objevují jak jednotlivci, tak i dvojice stejného pohlaví. Samozřejmě nechybí referenty v podobě pozadí a nábytku, v případě těchto fotografií je většinou použito interiérové nebo neutrální pozadí. K vybranému pozadí byl poté zvolen stylově přijatelný nábytek. Jak už název skupiny fotografií napovídá, mezi referenty nechybí ani prvek, který je pro zákazníka reprezentativní, respektive reprezentuje jeho samotného. Podle zákaznických knih byly fotografie vyhotoveny v několika kusech, většinou v provedení kabinetek.[39]

Reprezentační fotografie se objevují v menším počtu i na konci 19. století, a i později s tím rozdílem, že se vytrácí jejich reprezentační potenciál. V praxi to znamená, že na fotografiích ubývají reprezentativní referenty. Vrchol reprezentačních fotografií zaznamenávám v období před 1. světovou válkou. V historii je toto období označováno za vrchol „Belle Epoque“, tedy za dosavadní vrchol technického pokroku, ekonomických úspěchů, míru v politických vztazích a rozkvětu kultury a společnosti v Evropě. Dosavadní vrcholné období potvrzují i záznamy v zákaznických knihách ateliéru. Od poloviny roku 1908 do začátku března 1916, tedy za osm let bylo v ateliéru přijato a vyhotoveno 11 400 zakázek, na rozdíl od 30. let 20. století, kdy od začátku roku 1930 do začátku roku 1939 je v zákaznických knihách zaznamenáno necelých 7 000 zakázek.[40] Co se týče trendů v oblasti ateliérové fotografie, se v této době vytrácí z ateliérů malovaná pozadí s exotickými výjevy a spolu s nimi veškeré rekvizity používané k dotvoření dokonalé scény a jsou

[38] Na některých snímcích není postava zachycena celá. Kompozice je tvořen tak, aby spodní okraj fotografie končil přibližně ve výši kolen.

[39] Kabinetka je fotografie o rozměrech cca 13x18 nebo 10x15, která je poté nalepena na tvrdý karton. *A history of photography: from 1839 to the present*. Köln 2010.

[40] MFS, f. Zákaznické knihy, FB 1908-1913 a FB 1930 – 1939.

nahrazována malbami různých pokojů, parků a krajin s místní přírodou. V případě Fotoateliéru Seidel se hlavní rekvizitou stala bílá lavice, stolky, židle a křesla. V analýze se zaměřím na to, jaké mají reprezentační fotografie společné znaky, jak fungují a na co mohou u fotografovaných ukazovat. Zaměřím se také na porovnávání jednotlivých snímků mezi sebou a na to, zda je tento postup při identifikaci fotografovaných vhodný či nikoliv.

Jako první ukázku jsem zvolila tři fotografie, které byly pořízeny během jedné návštěvy v ateliéru (Obr. 24, 25 a 26). Co nám tyto fotografie ukazují nebo říkají? Fotografická scéna je tvořena několika situacemi. Jednou ze situací je vztah jednotlivých referentů v podobě použitých rekvizit, další je vztah zákazníka vůči referentům a v neposlední řadě vytváří na fotografiích zajímavou situaci samotný zákazník. Pozadí zobrazuje obyčejnou místnost s oknem a malým obrazem krajiny, na snímcích orientovaných na výšku si pak můžeme všimnout, že namalované okno zakrývá závěs.[41] Nelze jednoznačně určit, zda byla jednotlivá interiérová pozadí používána při určitých příležitostech, jisté je to pouze u pozadí, které jasně určuje funkci místnosti.[42] K dalším referentům patří stůl bez ubrusu, na kterém leží otevřená kniha, a židle. Z archivu lze vyčíst, jaké byly představy zákazníků o podobě domova, na většině rodinných fotografií nechybí na stole ubrus a květina. Pokud tyto referenty na fotografii chybí, jako je to v tomto případě, lze z toho usuzovat, že je na snímku zobrazováno prostředí pracovní, či formální. Otevřená kniha, i kniha vůbec je symbolem moudrosti, vzdělanosti,[43] což může odkazovat na vzdělání fotografovaného.

[41]Možná bylo okno zakryto, protože se nehodilo do výsledné scény, anebo šlo o jiný kompoziční problém. V ateliéru bylo několik případů, kdy bylo potřeba otočit celé studio. Světlo do ateliéru přichází z levé strany, na jednom pozadí je okno namalované na pravé straně, při tvoření kompozice pak bylo potřeba ateliér upravit tak, aby světlo dopadalo ze správné strany.

[42] Například pozadí, na kterém jsou vyobrazena kachlová kamna, pod oknem je lavice a na zdi visí obraz Ježíše Krista lze s jistotou zařadit mezi interiéry vyobrazující zázemí domácí kuchyně.

[43]BURKE, P., *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*., s. 21 – 33.



Obr. 24: Hugo Kohn, 20. 11. 1910, ID 302_05_07_01_05_002_02_S2_0001



Obr. 25: Hugo Kohn, 20. 11. 1919, ID 302_05_07_01_05_002_07_S2_0001



Obr. 26: Hugo Kohn, 20. 11. 1919, ID 302_05_07_01_02_002_01_S2_0001

Dále se zaměřím na situaci, kterou na fotografii tvoří sám fotografovaný. Na sobě má dobře padnoucí, neobnošený, třídílný oblek. Tyto referenty nám samy o sobě mnoho neřeknou. Situaci netvoří jen snadno čitelné referenty, ale i postoj fotografovaného, zaměřit se proto také můžeme na postoj a gesta. Na prvním snímku zákazník sedí na židli a má ruce opřené o nohy. Toto gesto vyjadřuje suverenitu a klid. Na druhou stranu postoj zákazníka na zbylých dvou fotografiích je trochu odlišný. Postoj s jednou rukou v kapse, či opírání se o rekvizity nebo ruce složené před tělem, představují situace, které jsou nedílnou součástí celkové fotografické scény. Z praktické fotografické zkušenosti vyplývá, porovnávat lze i s dalšími fotografiemi v archivu, že bylo vhodné, aby měl fotografovaný zaměstnané ruce opíráním se či držením nějakého předmětu, neboť tím bylo zabráněno jejich zbytečnému pohybu. Přestože nedokážeme postoj a gesta přesně interpretovat, mají i tyto referenty nezanedbatelný podíl na celkovém vnímaní fotografie.

Přes veškeré snahy se nám zatím z žádného denotovaného referentu, či situace nepodařilo fotografii analyzovat. Pomoci si můžeme porovnáváním dalších fotografií s podobnými znaky. Snímek (Obr. 27) je o pár let mladší, ale stále patří do stejného období. Fotografická scéna je postavena velmi podobně jako na předchozích snímcích. Přesto je zde patrných několik rozdílů. Opět si snímek rozdělíme na několik scén. Jednu scénu tvoří použité rekvizity. Na tomto snímku je použito neutrální interiérové pozadí, dále zde vidíme židli, stůl, na něm leží ubrus, otevřená kniha a váza s květinou, na podlaze je položen koberec. Mezi další referenty zařídím oděv a doplňky fotografovaného. Zejména kapesní hodinky jsou velmi častým referentem i dalších reprezentačních snímcích. Referenty typu kapesních hodinek, vycházkové hole a klobouku odkazují na příslušnost zákazníka k určité společenské vrstvě. Scéna vypadá téměř stejně, jako na předchozích fotografiích i zde jsou použité stejné referenty, tedy stůl, židle a otevřená kniha. Při srovnání této scény se scénami na rodinných snímcích je možné v archivu Fotoateliér Seidel pozorovat podobné znaky, z toho lze odvodit, že tato fotografická scéna má reprezentovat spíše privátní prostředí. Postoj fotografovaného je také téměř totožný s postojem na ukázce výše, rozdíl pozoruje při pohledu na oblek zákazníka, je na něm poznat větší obnošenost než na předchozí ukázce.



Obr. 27: Josef Schinko, 1. 2. 1914, ID 302_09_01_01_07_014_09_S1_0001

Zatím lze z analýzy těchto snímků vyvodit pouze jednoduchý závěr. Jsme schopni určit, že první sada fotografií odpovídá formálnímu použití a druhá spíše privátnímu. Podle počtu snímků spojených s údaji ze zákaznických knih byla první zakázka podstatně dražší než druhá, z toho lze usoudit, jaké byly finanční možnosti zákazníků.[44] Dále můžeme pomocí širší komparace fotografií s dalšími v archivu, vyvodit dvě dominantní sféry reprezentační fotografie, a sice formální a privátní. Ne všechny reprezentační portréty sloužily pro prezentaci sebe sama širokému okolí, některé měly svou funkci pouze v rodinném kruhu a své místo našly v rodinném albu a nikoliv vystavené někde ve veřejném prostoru. Z referentů denotovaných na snímcích jasně vyplývá, že první fotografie sloužily k prezentaci ve vztahu k širokému okolí a druhý snímek byl prohlížen v užším rodinném kruhu. Formální reprezentační fotografie určují jednoduché, čisté referenty bez symboliky privátního prostředí. Na druhou stanu privátní snímek je určen právě referenty v podobě květin, ubrusů a koberců, které se shodně objevují i na rodinných portrétech.

Pro další srovnání jsem vybrala několik fotografií (Obr 28 a 29), které se na první pohled mohou zdát snadněji čitelné než předchozí. Obě předložené fotografie jsou až na jeden detail téměř stejné. Fotografickou scénu tvoří situace složené z honosných referentů. Referenty v podobě pozadí zobrazujícího luxusní pokoj, křeslo s vyřezávanými detaily a stůl s ubrusem vytvářejí situaci odkazující vznešenost a důstojnost aranžovaného prostředí. Zákazník je na obou snímcích zachycen ve stoje s otevřenou knihou v ruce. Otevřená kniha v ruce opět odkazuje na vzdělanost a moudrost zákazníka. Na jeho oděvu je patrný jeden důležitý detail, a sice kolárek, který jasně definuje postavení zákazníka ve společnosti. Pokud bychom porovnali ostatní snímky duchovních, můžeme v archivu pozorovat stereotypy jejich zobrazování. Vždy je kladen velký důraz na jejich důstojnost a významné postavení ve společnosti, nezáleželo ani na velikosti farnosti či dosaženého postu.

[44]MFS, f. Zákaznické knihy, FB 1908 – 1913 a FB 1913 – 1916.



Obr. 28: František Jakeš, 9. 1. 1915, ID 301_06_01_01_01_022_99_S2_0001



Obr. 29: František Jakeš, 9. 1. 1915, ID 301_06_01_01_01_020_99_S2_0001



Obr. 30: Wenzel Koller, 31. 1. 1915, ID 302_09_01_01_12_022_21_S2_0001

Další fotografie (Obr. 30) opět patří mezi typické ukázky reprezentačních portrétů. Fotografická scéna je opět tvořena pozadím s vyobrazeným interiérem,[45] dále mezi referenty patří stůl a židle. Protože ve své práci pracuji s digitalizovanými negativy, mohu pozorovat i některé zajímavé detaily ze zákulisí fotoateliéru, i když absence porovnání s výslednou podobou fotografie nám může chybět a mohla by, nám poskytnou další užitečné informace. Na stole u levého okraje leží otevřená kniha. Tato kniha se na výslednou fotografii určitě nedostala, ale ukazuje nám, jak fotograf dokázal postavit kompozici a nevadili mu odložené knihy, neboť věděl, že výsledná fotografie bude právě o tento okraj oříznuta. Tentokrát je pro nás nejužitečnější referent oděv zákazníka. Na sobě má tmavé kalhoty, bílou košili s vyšitým monogramem „WK“, zástěru a u pasu má zavěšený brousek. Brousek patří mezi nástroje mnoha zaměstnání, ale v kombinaci se zástěrou a rondon košilí je to jasný odkaz na povolání řezníka. Ukázky těchto několika fotografií nám předkládají více informací o fotografovaných než předchozí snímky, to je způsobené tím, že si zákazník přál prezentovat své povolání, které definuje jeho postavení ve společnosti.

Reprezentační portréty si pořizovaly také ženy. Tyto portréty jsou aranžovány do několika vzájemně si podobných fotografických scén (Obr. 31 a 32). Situace, které tvoří referenty v podobě rekvizit, jsou, co se týče kompozice téměř stejné. Jako pozadí je obvykle vybrán výjev zobrazující interiér libovolné místnosti, exteriér parku nebo neutrální pozadí. U exteriérových pozadí je další rekvizitou bílá lavička. K interiérovým patří pak stůl s ubrusem, květinou a knihou nebo stojan na květiny, o které se žena většinou opírá. Ženy v této době nosily dlouhé šaty, či sukně s halenou s dlouhými rukávy. Postoj žen na fotografiích je většinou uvolněný a mírný. U neutrálního pozadí je žena často oblečena ve vycházkových šatech a v ruce drží kabelku. Většina těchto snímků zobrazuje svobodné ženy. Zatím jsem neobjevila fotografii ženy, která by zobrazovala její povolání. V této době mohou ženy již studovat i střední a vyšší školy a poté vykonávat zaměstnání učitelky, či úřednice. Společností jsou pak nuceny dodržovat celibát, a pokud se vdají, společnost od nich očekává, že opustí svá zaměstnání a budou se věnovat rodině. Fotografie tomu odpovídají, vyjadřují, že žena může být vzdělaná, ale zároveň se musí věnovat rodině.[46]

[45]Pozadí je stejné, jako na obr. 24, 25 a 26.

[46]BUREŠOVÁ, Jana. *Proměny společenského postavení českých žen v první polovině 20. století*, Olomouc 2001.



Obr. 31: Viktoria Kohn, 5. 10. 1913, ID 301_06_01_01_07_004_03_S2_0001



Obr. 32: Viktoria Kohn, 5. 10. 1913, ID 301_06_01_01_07_004_06_S2_0001



Obr. 33: Hammer Ludmilla, 1. 1. 1926, ID 302_05_03_01_04_002_15_S2_0001

Do určité míry mají reprezentační podobu i další fotografie žen (Obr. 33). Tyto snímky vyzařují lehce intimní konotace. Fotografická scéna vypadá následovně, na snímku je zachycena z profilu či ánfasu pouze horní polovina těla ženy. Referenty na fotografiích tvoří lehký šál, který má žen přehozen přes ramena, dále fotografii dominuje pečlivě upravený účes a jemné líčení. Žena se většinou opírá o stolek, či má ruce složené před tělem. Takovéto snímky s lehkým intimním nádechem pak ženy mohly rozdávat svým milým, zároveň mohly ve společnosti fungovat jako druh zaslíbení.

U reprezentačních portrétů nacházíme velkou výhodu, která vychází z jejich primární vlastnosti. Reprezentační snímky mají reprezentovat, respektive určitým způsobem fotografovaného charakterizovat. Zákazník sám sebe na fotografii charakterizuje většinou tím, že se nechá zvěčnit ve svém pracovním oděvu, nebo s referentem, který ho charakterizuje. Ve Fotoateliéru Seidel měl zákazník k dispozici pouze rekvizity v podobě malovaných fotografických pozadí a různého nábytku. Z těchto referentů se pak skládala fotografická scéna, pokud zákazník toužil po zvěčnění s nějakým specifickým referentem, musel si ho obstarat sám. Díky těmto referentům lze fotografie snadněji analyzovat. U reprezentačních fotografií jsou běžné různé oděvy určující povolání fotografovaného. Rozeznat lze různě uniformované muže, číšníky, řezníky, truhláře, myslivce a jiné[47]. Méně běžné jsou pak fotografie v různých lidových krojích. Další referenty určující společenské postavení fotografovaného tvoří rekvizity v podobě kapesních hodinek, vycházkové hole a klobouku, nebo knihy jako symbolu vzdělanosti. V této kapitole jsme si ověřili, jak vypadá reprezentační portrét, jeho hlavní znaky, příznaky a symboly, které denotuje a v neposlední řadě také jakou roli měl ve společnosti.

[47] Obtížné je rozeznat od sebe například lékaře a holiče, neboť ve svém zaměstnání oba nosili bílý plášť.

6. Rodinné fotografie

Rodinná fotografie vychází z rozsáhlé historické tradice malířských portrétů.[48] Ke vzniku rodinných snímků motivovala tvůrce touha po zachování rodinného povědomí, dokumentování vzácných okamžiků a možnosti vzpomínat. Rodinná fotografie je velmi silně sociálně určena a pojí se s ní množství rituálů a praktik. Návštěvu ateliéru postupovala rodina vždy s cílem zachovat podobu blízkých, s důrazem na rozdíly podoby rodiny a jednotlivých členů v průběhu jejího vývoje. Potřeba zachování důležitých okamžiků setrvala do dnešních dnů.[49] V této kapitole se budu věnovat rodinné fotografii, jejímu vývoji a proměnám v 1. polovině 20. století.

Rodinnou fotografii lze definovat jako snímek rodičů s dětmi, případně samotných potomků či rodičů, výjimkou není ani přítomnost prarodičů nebo jiných členů širší rodiny. Na rodinné snímky můžeme nahlížet skrze jednotlivé fotografie, anebo skrze rodinné album, které je tvořeno řadou snímků z různých let.[50] Rodinná alba měla již od svého vzniku významnou sociální funkci, kdy sloužila jako důkaz sociálního původu, dokládalo sociální status a legitimizovalo členy rodiny. Fotografie zobrazují výhradně členy rodiny, kvůli vysokým nákladům je často na snímcích zachycena i širší rodina. Pokud se objevují fotografie jednotlivců, jedná se o zobrazování důležitých událostí v jejich životě, příkladem může být svaté přijímání, promoce či svatba. Jen u majetných rodin byla věnována pozornost i na zachycení všedního dne. Rodinné fotografie byly důkazem socioekonomických poměrů rodiny a její členové se prezentovali v souladu s dojmem, který chtěli zachovat pro další generace. Pomocí fotografií vytvářela každá rodina svou vlastní kroniku, která se stala dokladem o její existenci.[51]

Fotografické scény rodinných snímků jsou si navzájem velmi podobné. Samozřejmě se v nich odrážejí dobové trendy dané každým obdobím vývoje fotografie, které nesou

[48] V polovině 19. století inspirovaly rodinnou fotografii náměty z Biedermeierských maleb, které humorně oslavovali maloměšťáctví.

[49] TICHÁ, Jindra. V odrazu našich vzpomínek. Rodinná amatérská fotografie jako nástroj paměti (2010).
Sociální studia, roč. 7 č. 1, s. 89-100.

[50] ŠIKLOVÁ, Rodinná amatérská fotografie v osidlech paměti (2009). Fotograf, roč. 9, č. 13., s. 4-5.

[51] SONTAG, S., *O fotografii.* Praha 2002.

své specifické sdělení. Nejprve se budu věnovat situaci na fotografii, kterou tvoří kompozice fotografovaných, neboť se téměř nemění. Čestná místa uprostřed kompozice tradičně zaujímají rodiče, či prarodiče. Z archivu ateliéru Seidel lze vypozorovat několik variant kompozice, buď sedí oba rodiče a potomci jsou podle pravidel kompozice[52] postaveni kolem, nebo sedí jeden z rodičů, nejčastěji matka a otec stojí, jen málokdy je situace obrácena. Nejblíže rodičům jsou na fotografiích nejmladší děti, pokud nesedí u rodičů přímo na klíně, stojí vedle nich nebo před nimi, starší děti pak stojí kolem. Z tohoto hlediska by bylo zajímavé analyzovat rodinné fotografie s důrazem na vzájemné aranžmá jednotlivých členů. Přestože obecně na těchto snímcích platí výše zmíněné varianty kompozice, každá rodina prezentovala své vzájemné vztahy rozdílně.

Fotografické scény období před 1. světovou válkou jsou ještě ovlivněné secesí.[53] Rodiny jsou umísťovány do exotických zahrad, nebo do pečlivě aranžovaných pokojů. Na většině fotografií zaujímá dominantní místo otec, jako hlava rodiny. Téměř všechny tyto snímky jsou orientovány na šířku, plyne to z kompozice fotografovaných, rodina je průměrně šesti až deseti členná a na snímku mají kolem sebe větší prostor (Obr. 34). Jednotlivé referenty na fotografii tvoří samozřejmě oděvy a doplňky. Dívky na sobě mají většinou světlé šaty a chlapci oblek. Zajímavým referent tvoří právě dívčí šaty, často mají sestry podobný nebo úplně stejný střih a látku šatů, to může odhalovat praxi nákupu látek a využívání služeb krejčové. Samozřejmě je potřeba odlišovat oblečení, které je zjevně zděděné po starším sourozenci či nové. Podle toho lze také poznat sociálněekonomické postavení rodiny, neboť musíme mít stále na paměti fakt, že na objednané fotografii spatřujeme vždy to nejlepší, co zákazník vlastnil. U majetnějších rodin jsou v této době velmi populární ateliérové momentky, tzn., že je na fotografii vytvořena situace odpovídající skutečné činnosti, například společné čtení novin (Obr. 35). Tento zvyk vychází z potřeby zachovat i podobu každodenního života a nejen podobu a vztahy fotografované rodiny.

[52] Pravidla kompozice u rodinných fotografií lze popsat velmi jednoduše. Kompozice je vždy tvořena tak, aby ze skupiny nikdo nepřiměřeně nevyčníval a aby mezi jednotlivci nevznikaly příliš velké mezery.

[53] Tzn., jako rekvizity v ateliéru jsou používána malovaná pozadí s exotickými výjevy a celá fotografická scéna, včetně dalších rekvizit, je pečlivě aranžována.



Obr. 34: Schwarz, 25. 3. 1913, ID 301_01_06_01_02_002_14_S2_0001



Obr. 35: 1905 - 1910, ID 302_07_09_01_02_005_03_S2_0001

Během 1. světové války se vývoj ateliérové fotografie mírně pozastavil. U rodinných snímků převládá fotografická scéna tvořená interiérovým pozadím a s rekvizitami stylizovanými do podoby společenského pokoje. Jednu ze situací na snímku tvoří referenty různého nábytku, jmenovitě stolu, židlí a křesel, stůl vždy pokrývá ubrus a na podlaze je položen koberec. Oproti předchozímu období jsou snímky orientované na výšku, z toho důvodu na některých fotografiích jedno z dětí na stole stojí nebo sedí (Obr. 36). Stále více se také objevují pozadí s vyobrazeným exteriérem, k těmto pozadím byla používána bíla lavice, která se nakonec stala symbolem Fotoateliéru Seidel (Obr. 37). V této době je pro rodinné snímky charakteristická častá nepřítomnost otců, a pokud, je na fotografii celá rodina má většinou otec na sobě vojenskou uniformu, samozřejmě je to způsobené probíhající 1. světovou válkou. Z archivu lze také odpozorovat převahu právě rodinných fotografií nad ostatními fotografickými žánry.

Takto stylizované fotografie převládají ještě ve 20. letech 20. století. Postupně ale docházelo k zjednodušování kompozice a rekvizit. Důvod spatřuji v nárůstu zájmu o fotografie, proto bylo nutné celý fotografický proces zefektivnit. Nicméně Fotoateliér Seidel se snažil svým zákazníkům nabídnout co nejširší výběr fotografických scén. Ateliér prošel mírnou úpravou a stěny byly používány jako malovaná pozadí. Na jedné stěně použili nátěr v odstínech šedé s geometrickým vzorem (Obr. 38). Ostatní referenty byly postaveny do požadované kompozice a na zdi mohlo viset několik obrázků. Druhá strana představovala jednoduchý nátěr a v pozadí snímků je vidět část okna a balkonu z vedlejší místnosti. Na fotografie prořízené v této části ateliéru dopadá světlo z druhé strany než je zvykem na ostatních snímcích. Na fotografiích z doby krátce po 1. světové válce lze pozorovat, jak velkou změnu ve společnosti velká válka způsobila. Na rodinných fotografiích je to právě vidět v kompozici, kdy jsou postupně uvolňovány přísné rodinné vazby.



Obr. 36: Paukner, 17. 11. 1912, ID 301_06_01_01_07_023_14_S2_0001



Obr. 37: Činátl, 15. 7. 1917, ID 302_09_01_01_01_029_01_S2_0001



Obr. 38: Höfer, 25. 6. 1925, ID 302_05_03_01_03_004_15_S2_0001

Ve 30. letech se již velmi málo používala pozadí s různými výjevy, převládá pozadí jednobarevné. Kompozice je tvořena neutrálním pozadím a z obou stran spuštěnými tmavými závěsy. Fotografie měly většinou podobu většího výřezu, tzn. užší záběr směřující na horní polovinu těla. Dominantní místo na fotografii opět zaujímali rodiče, byli posazeni na lavici a potomci, pokud se vešli, seděli vedle, anebo stáli za lavicí. Snižuje se počet rodinných členů, zatímco dříve bylo běžné mít kolem pěti až osmi dětí a někdy i více, v této době je běžné mít dva až tři potomky. Také se objevují fotoaparáty na svitkové filmy, které jsou snadno dostupné a to je důvodem přesunu pořizování rodinných snímků do sféry amatérské fotografie. Zároveň je tato doba plná politického a společenského napětí, což je patrné i z archivu Fotoateliéru Seidel. Od ledna roku 1930 do ledna 1939 bylo v ateliéru pořízeno zhruba 7000 fotografií, to je o téměř 3000 fotografií méně než předchozí desetiletí a zároveň polovina počtu snímků za první desetiletí 20. století.[54] Přestože fotografických zakázek z ateliéru spíše ubývalo, stávalo se stále více zvykem docházet k fotografovi častěji a během jedné návštěvy nechat vyhotovit více snímků. Různé varianty společné rodinné fotografie a zároveň portrét samotných rodičů a potomků. Na ukázku jsem vybrala fotografie rodinu, která se v rozmezí dvou let nechala v ateliéru fotografovat vícekrát (Obr. 39, 40 a 41). Zajímavou situaci na fotografiích vytváří mladé děvče, které mělo mírnou vadu zraku a fotograf se vždy snažil zachytit ji tak, aby tato vada nebyla tolik viditelná. Na těchto snímcích lze pozorovat i změnu, která mezi návštěvami v rodině proběhla, první návštěvu absolvoval syn v civilním obleku a na dalším už má na sobě uniformu.

Během 2. světové války přišel postupný úpadek rodinné ateliérové fotografie. Fotografické scény jsou komponovány stejně jako ve 30. letech 20. století. V ateliéru začíná naprosto převládat pořizování identifikačních portrétů a reprezentačních snímků vojáků. Co se týče fotografické praxe, v této době se postupně začal ustalovat zvyk docházení fotografa do privátních prostředí a fotografováni rodiny na svatbách a pohřbech, či fotografování prvních narozenin.

[54] MFS, f. Zákaznické knihy, FB 1930 – 1939.



Obr. 39: Činátl, 30. 9. 1934, ID 302_11_05_01_02_012_14_S4_0001



Obr. 40: Činátl, 17. 5. 1936, ID 302_11_06_01_01_008_01_S2_0001



Obr. 41: Činátl, 17. 5. 1936, ID 302_11_06_01_01_008_18_S2_0001

Rodinná fotografie je jedním z nejstarších fotografických námětů. Od počátku vzniku fotografie je velký důraz kladen na fotografování rodin. Jedním z důvodů je snaha získat snímek pro soukromé účely, jako vzpomínku na vzhled rodinných příslušníků a také záměr zachytit vztahy mezi jednotlivými členy a způsob jejich života. Rodinnou fotografii chápu jako nástroj, který deklaruje rodinnou soudržnost a uchovává ideální rodinný obraz následujícím generacím. V průběhu jednotlivých období se funkce rodinné fotografie téměř nemění, pouze se přesouvá z profesionální sféry do amatérské. Na rodinné fotografii protože se vždy jedná o zachycení větší skupiny lidí, lze efektivně sledovat různé společenské změny v jednotlivých obdobích a jakým způsobem se v rodině odrážejí.

7. Identifikační portréty

Identifikační portréty jsou další skupinkou fotografií, kterou se budu zabývat v této kapitole. Zaměřím se především na 30. a 40. léta 20. století. Identifikační portrét se samozřejmě objevuje v celé historii fotografie, v tomto období ale začíná převládat a postupně vytlačuje různé skupinové fotografie. Tato změna je způsobena i tím, že se fotografická technika stala přístupnější širším vrstvám obyvatel. Lidé si začínají pořizovat své vlastní amatérské fotografie. K nárůstu produkce klasických portrétů pomohlo i vládní nařízení z roku 1919, kdy byl zaveden průkaz všeobecné občanské legitimizace, který ale zatím nebyl povinný.[55] Povinnost vlastnit občanskou legitimizaci vznikla nařízením až za Protektorátu Čechy a Morava. Průkazová fotografie byla nutná i na jiné druhy průkazů, např.: cestovní pas, řidičský průkaz a různé legitimace.

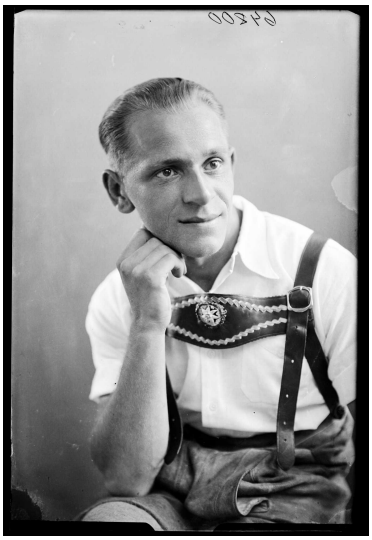
Identifikační portrét definuji, jako snímek horní poloviny těla se zaměřením na detail tváře. Tyto snímky mohly být použity na různé průkazy, které sloužily k rozpoznání fotografovaného. Průkazové fotografie proto, aby splňovaly svůj účel, musí dodržovat určitá pravidla. Fotografovaný se má dívat přímo do objektivu, zachycena má být hlava a část ramen. Pozadí nesmí být členité, používá se jednobarevné pozadí. Na fotografii, pokud k tomu není jiný důvod, by neměly být tmavé brýle, či pokrývka hlavy.[56] Pokud fotografie nesplňuje tato pravidla, jedná se o identifikační portrét. U identifikačních portrétů, vzhledem k jejich formě, nacházíme velmi jednoduchou fotografickou scénu. Situaci na scéně vytvářejí pouze referenty oděvu, eventuálních doplňků a výraz tváře fotografovaného. Na druhou stranu můžeme na těchto snímcích pozorovat některé charakteristické znaky fotografovaných.

[55] V roce 1919 byly vládním nařízením č. 481/1919 Sb. zavedeny všeobecné občanské legitimace, zákonem č. 55/1928 Sb. cestovní pasy. Povinnou legitimaci, tzv. Kennkartu, zavádí 17. 3. 1939 nařízení říšského protektora. Viz. RYCHLÍK, Jan. *Cestovaní do ciziny v habsburské monarchii a v Československu: pasová, vízová a vystěhovalecká politika, 1848-1989*. Praha 2007. Český Krumlov byl součástí odstoupeného území Čech a Moravy německé říši, kde platila obdobní nařízení ohledně legitimací. Viz. BEDŘICH, Václav. *Příběh města Český Krumlov*. Český Krumlov 2009, s. 70.

[56] TAUSK, P., *Praktická fotografie*, s. 215.



Obr. 42: Fritz Koller, 20. 6. 1935, ID 302_11_05_01_02_004_01_S2_0001



Obr. 43: Fritz Koller, 20. 6. 1935, ID 302_11_05_01_02_004_02_S2_0001



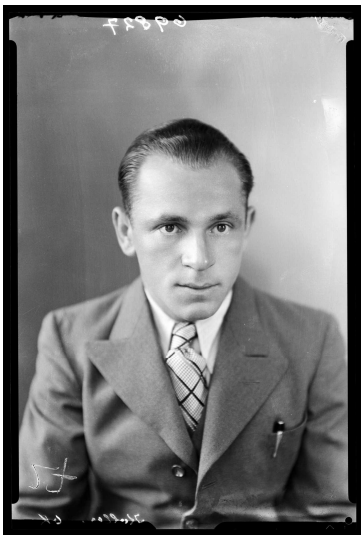
Obr. 44: Fritz Koller, 20. 6. 1935, ID 302_11_05_01_02_004_17_S4_0001

Příkladem nám mohou posloužit fotografie tohoto muže, který se nechal fotografovat několikrát v průběhu let 1935 – 1939. První tři fotografie byly pořízeny během jedné návštěvy v ateliéru (Obr. 42, 43 a 44). Fotografická scéna je na všech snímcích téměř stejná. Zákazník sedí na stoličce, je snímán z ánfasu podle pravidel identifikačního portrétu. Svou mimikou a gesty vytváří na jednotlivých snímcích různé situace. Na prvním snímku se dívá nepřítomně mimo záběr, na dalším pak gestem s hlavou opřenou o ruku naznačuje zamyšlení, na posledním snímku odpovídá jeho mimika výrazu typickému pro dokladovou fotografii. Referenty, které tvoří jeho oděv, jsou na prvních dvou snímcích jasně příznakové. To, že se zákazník rozhodl vyfotografovat v německém kroji, může jasně definovat jeho národnostní příslušnost. Otázkou zůstává, zda v tzv. Lederhosen přišel již do ateliéru anebo se před fotografováním převlékl. Zajímavé také je, že si na průkazovou fotografii oblékl klasický oblek. Nevíme, na jaký průkaz byl snímek použit, v některých průkazech byla národnost určitě uváděna, což by znamenalo, že identifikovat se takto skrze fotografii již bylo zbytečné. Pokud národnost nebyla uváděna, znamená to, že svou příslušnost prezentoval pouze určitým způsobem? Průkaz sloužil, jako nástroj identifikace nositele, vyžádat si ho mohl každý příslušník policie, kterému nechtěl svou národnostní příslušnost sdělovat? Sdělovat národnostní příslušnost skrze fotografii není v ateliéru Seidel příliš běžné, několik fotografií se objevuje již po 1. světové válce, ale všechny spadají do žánru reprezentačních portrétů, jejichž účelem je právě sebeprezentace.

O necelý rok pak následovala odvodová fotografie (Obr. 45), na ní je hlavním referentem květinové zdobení na klopách saka. Opět je to příznakový referent, tento zvyk zdobit chlapce květinami před odchodem na vojnu je v archivu Fotoateliéru Seidel zaznamenán již od počátku 20. století. Tento referent nám jasně ukazuje dosažení dospělosti a schopnost mladého muže vojenské služby. Za další tři roky navštívil zákazník opět ateliér a nechal si pořídit dvě téměř stejné fotografie (Obr. 46 a 47). Je to již období Protektorátu Čechy a Morava, v té době byla ustanovena povinnost vlastnit tzv. Kennkartu, tedy občanskou legitimaci, proto se můžeme domnívat, že jedna z fotografií byla použita právě na tento průkaz. Zajímavým referentem na posledních dvou fotografiích je pero v náprsní kapse saka, které určuje příslušnost zákazníka k společenské vrstvě.



Obr. 45: Fritz Koller, 22. 4. 1936, ID 302_11_06_01_01_007_14_S2_0001



Obr. 46: Fritz Koller, 27. 6. 1939, ID 302_02_02_01_03_017_69_S4_0001



Obr. 47: Fritz Koller, 27. 6. 1939, ID302_02_02_01_03_017_09_S4_0001

V této sérii fotografií jsme se seznámili s mladým mužem, jeho způsobem prezentace a proměnou z chlapce v muže. Tyto snímky ukazují konkrétního člověka, vyjadřují jeho příslušnost k určité sociální, věkové, profesní a jiné skupině. Problém nastává ve chvíli, kdy si uvědomíme, zda jedinec do určité skupiny patří anebo pouze vypadá jako příslušník dané skupiny. Tato má úvaha je otázkou perfomativity fotografie, jejíž znaky fotografická scéna nese. U reprezentačních a stejně tak u identifikačních portrétů zákazník za pomoci různých referentů inscenuje určitou situaci a příslušnost k sociální vrstvě společnosti. Referenty této performativity byly právě drobné rekvizity v podobě klobouku a vycházkové hole, kapesních hodinek či cigarety u reprezentačních portrétů. V žánru identifikačních portrétů jde například o pero v náprsní kapse u saka.[57]

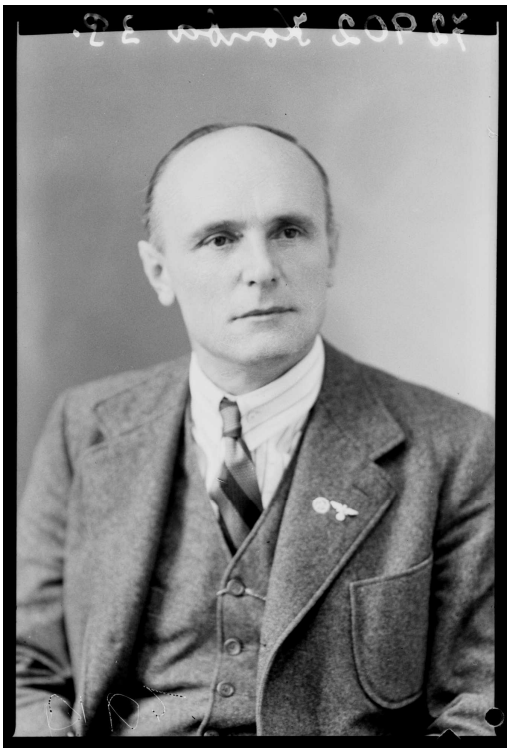
Při interpretaci přiložených snímků narážíme na určité zažité stereotypy, které jsme získali skrze vzdělání. Kdyby se tento mladý muž nenechal vyfotografovat v oblečení, které nám připomíná obyvatele německé národnosti, nebyli bychom schopni jenom z ostatních fotografií jeho národnostní příslušnost poznat. Při hlubším pohledu do celého archivu si můžeme všimnout, že německý kroj se na fotografiích objevuje až v průběhu 30. let, což může ukazovat, jakým způsobem začaly jednotlivé skupiny projevovat svojí národnostní příslušnost. Další referenty, které se na fotografické scéně v případě těchto fotografií objevují, neukazují nikam dál a jsou pro nás nezajímavé. Jelikož cena těchto fotografii se stále snižovala, jsme schopni během 30. let nalézt v archivu série fotografií jednoho zákazníka. Díky tomu můžeme sledovat určité drobné změny výrazu, módy, přesvědčení a dalších detailů. Tyto změny lze velmi efektivně komparovat a analyzovat pomocí politických a společenských změn. Za příklad těchto společenských změn lze považovat postupné převládání zákazníků se spíše německým příjmením během konce 30. let a za 2. světové války. Z archivu nelze s jistotou vyčíst, zda to skutečně byly němečtí zákazníci, nicméně typicky česká příjmení ubývají.[58]

[57] KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha 2010.; GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Praha 1999.

[58] MFS, f. Zákaznické knihy, FB 1939, FB 1941, FB 1942, FB 1943 a FB 1944.



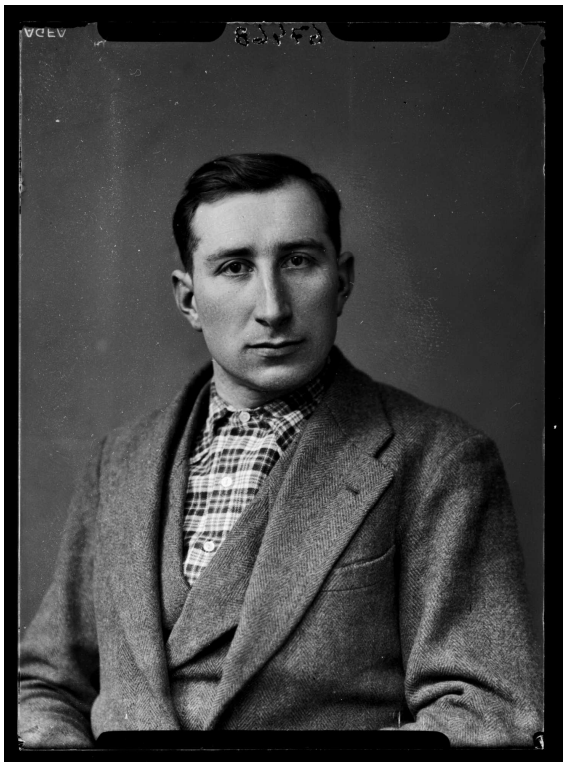
Obr. 48: Franz Czap, 23. 9. 1939, ID 302_05_03_01_10_006_09_S2_0001



Obr. 49: Karl Kouba, 16. 9. 1940, ID 302_02_04_01_01_001_02_S4_0001

Jelikož fotografické scény a situace na fotografiích tohoto žánru jsou většinou velmi podobné, nebudu se jimi dále zabývat u každé fotografie, zaměřím se na ně, pouze pokud budou pro analýzu snímku důležité. Doba 30. let 20. století se v těchto typech fotografií vyznačuje nošením určitých odznáčků a atributů, směřujících k politické a nacionální příslušnosti. Tyto referenty jsou z hlediska určení a identifikace fotografovaného velmi důležité. Ve vypjaté době konce 30. let 20. století měli lidé potřebu vlivem společenských a kulturních změn tímto způsobem prezentovat svůj názor. Ideálním prostředkem této prezentace se staly právě různé odznáčky. Jako příklad poslouží dvě přiložené fotografie, kde na prvním snímku má chlapec na klopě trikoloru (Obr. 48) a muž na druhém snímku má na klopě odznak NSDAP (Obr. 49). Odznaků s hákovým křížem je na fotografiích v archivu několik druhů, některé odznaky definovaly stranickou příslušnost a jiné projevy sympatií s nacistickým Německem. Stejně tak to bylo s trikolorami, byly umísťovány na různé viditelné části oděvu.

Na tomto místě si můžeme demonstrovat, jakým způsobem některé referenty určují význam fotografie. Největší problém identifikačních portrétů spatřuji v jejich slabém kódování. Pokud byl zákazník zvěčněn v civilním obleku bez jasně definovaných referentů, jsme bez dalších informací schopni přečíst pouze, zda se jedná o muže, či ženu a jejich přibližný věk. Pokud má na obleku odznak nebo je na fotografii jiný referent, stává se analýza snadnější. Nejideálnější stav pak nastává, jak je výše demonstrováno, v komparaci více fotografií jednoho zákazníka v průběhu určitého období. Příkladem důležitosti referentů jsou další dvě fotografie (Obr. 50 a 51). Fotografie mezi sebou vytvářejí zajímavé spojení. Na první fotografii nejsou žádné určující referenty, druhou pak jasně určuje referent v podobě uniformy. Symbolika uniformy určitým způsobem definuje všechny snímky uniformovaných mužů napříč obdobími. Uniforma je určující pro zařazení nositele do určité sociální vrstvy a zároveň jej ukotvuje ve společnosti. Neoddělitelnou součástí uniformy je její schopnost vzbuzovat respekt a symbolizovat důstojnost. Mimo tyto vlastnosti nám uniforma může pomoci při identifikaci fotografovaného. Uniforma je souborem mnoha symbolických referentů, mezi které patří odznaky hodnosti, různé medaile a vyznamenání, v neposlední řadě je určujícím referentem i rozdílnost uniforem.



Obr. 50: Simon Schinko, 6. 2. 1939, ID 302_02_01_01_01_028_15_S2_0001



Obr. 51: Simon Schinko, 1. 6. 1939, ID 302_02_02_01_03_010_06_S4_0001

Identifikační portréty od 30. let 20. století začínají postupně dominovat fotografické produkci. Během 2. světové války převládají různě uniformovaní muži. Pokud se poštěstí lze v archivu sledovat různé dovolené a zotavovací pobyty. Případně i fotografování zajatců a totálně nasazených z různých států. Posuneme-li se na konec 2. světové války, jsme schopni v archivu nalézt snímky odrážející postupné změny společnosti. Mění se referenty na snímcích. Jako příklad může posloužit tato fotografie, kde lze upozornit na změnu zobrazení nacionální příslušnosti. Ve 30. letech byla prezentována pomocí dobrovolného připnutí odznáčku a na konci války pak nedobrovolným nošením pásky s velkým písmenem „N“ přes ruku (Obr. 52). Tato změna neproběhla pouze ve fotografii, ale v celé společnosti. Na začátku války byly symboly spojené s německou národností odrazem nadřazenosti a velikosti, na konci tomu bylo přesně naopak, písmeno „N“ symbolizovalo porážku a nedůstojnost.

Po 2. světové válce došlo ve společnosti k uvolnění jistého napětí, které se táhlo po téměř dvacetiletí. Uvolnění na fotografiích můžeme pozorovat zejména ve výrazu tváře a stále častějším úsměvu (Obr. 53 a 54). Lidé se na fotografiích začínají usmívat již během 30. let 20. století, ale je to hlavně výsada ženského portrétu a celkově jich v archivu mnoho není. Z fotografických scén se stále více vytrácejí referenty a portréty se stávají prakticky nečitelnými. Fotografie mlčí. V ateliéru naprosto převládá produkce průkazových snímků. Fotograf se stále častěji vydává za fotografiemi do exteriéru. V produkci fotografií začíná dominovat amatérská tvorba.

Klasické portrétní fotografie mohou na první pohled budit dojem obtížněji analyzovatelných snímků. Nelze zapírat, že zobrazených referentů je na fotografiích opravdu málo a celková scéna také nezobrazuje mnoho fotografických situací. Přes všechny tyto zápory jsou snímky cenné hlavně jejich četností a celkově se zvyšující návštěvností zákazníka a tím pádem i větším komparačním polem vzhledem k určitému vývoji. Od 30. let 20. století začaly postupně v archivu převládat identifikační portréty. Jejich vývoj lze zaznamenávat od konce velké války. Fotografická scéna se u těchto fotografií mění v návaznosti na jednotlivá období. Během 30. let 20. století pak přejímá funkci reprezentačních portrétů



Obr. 52: Gretl Grafeneder, 18. 8. 1945, ID 301_01_01_01_01_006_17_S4_0001



Obr. 53: Marie Pfefferlová, 10. 6. 1948, ID 302_12_01_01_02_006_24_S4_0001



Obr. 54: Růžena Duthová, 3. 11. 1950, ID 203_03_06_01_09_007_12_S2_0001

8. Závěr

Cílem mé práce bylo analyzovat sociální a kulturní pozadí vybraných fotografií. Zajímalo mě, zda se dají použít jako relevantní pramen historického poznání. Fotografie z archivu rozděluji do několika období a v každém z nich se soustředím na převládající fotografický žánr. K analýze snímků bylo potřeba přistupovat pomocí specifických postupů, skrze rozdělení fotografie na tři jednotlivé ale vzájemně propojené vrstvy. Při praktické analýze vycházím z předpokladu, že fotografie tvoří samostatnou skupinu pramenů, která vyžaduje specifické přístupy typologického třídění, kritiky a interpretace. Odlišnost fotografie od ostatních obrazových pramenů spatřuji v její schopnosti zobrazovat realitu nejen na základě podobnosti, ale zároveň i prostřednictvím jejího otisku. Tento příznakový charakter zakládá její specifický význam pro historické poznání.

Na fotografiích zachovaných v archivu Fotoateliéru Seidel se odráží doba konce 19. století a celá 1. polovina 20. století. Archiv takového rozsahu z jednoho regionu a nepřerušeného téměř sedmdesátiletého fungování dokáže vypovídat o mnohém. V Museu Fotoateliér Seidel se do dnešních dnů dochovalo necelých 160 000 negativů. Právě Český Krumlov, jako okrajové a národnostně rozdělené město, je vhodným materiálem ke zkoumání jednotlivých rozdílností v zobrazování společenských a kulturních změn v daném období. Společenské a kulturní změny jsou nejvíce patrné ve vypjatých dobách politických přeměn, kdy se mění národnostní složení obyvatel a dochází k místním politickým transformacím. V archivu lze také vysledovat změny v počtu zákazníků, které lze interpetovat pomocí v té době probíhajících společenských změn ale i z pohledu rozšiřování nabídky fotografických živností. Do roku 1892 byl v Českém Krumlově v provozu jediný fotografický ateliér, od tohoto roku zde pracují ateliéry dva a na začátku 20. let 20. století jsou to už ateliéry tři. Přes dochovaný kvalitní archivní materiál musím počítat s tím, že srovnání a analýza nemůže být stoprocentní , neboť někteří obyvatelé navštěvovali někdy nebo vždy jiný ateliér.

Při podrobném pohledu do archivu dokážeme analyzovat a interpretovat vývoj fotografie jako takové. Rozlišit období různých směrů a převládajících trendů v oblasti ateliérové fotografie. Jsme schopni rozpoznat přechodná období a díky zachovaným údajům

v zákaznických knihách určit i jejich dataci. Ve své práci jsem pracovala zhruba s jednou třetinou z celkového počtu dochovaných negativů. Fotografie jsem analyzovala nejen jako jednotlivé snímky, ale i v kontextu celého archivu.

Na základě referentů, které jsou na fotografiích viditelné lze snímky třídit do jednotlivých žánrů. V jednotlivých obdobích referenty odkazující na povolání zákazníků definují jejich sociální zařazení mezi různé profese. V tomto smyslu ale nezáleží na národnostní příslušnosti zákazníků a naopak. Fotoateliér Seidel nenavštěvovali pouze obyvatelé Českého Krumlova ale i širokého okolí, na fotografiích jsem schopna rozlišit obyvatele města od obyvatel přicházejících z venkova. Prvním tříděním dokáži oddělit zákazníky z venkova podle exteriérového fotografického pozadí, které bylo používáno při fotografování ve vzdálenějších částí českokrumlovského regionu. To vše na základě jednotlivých referentů, zejména oděvů a různých doplňků.

Pořizování fotografií s vlastní podobiznou v 1. polovině 20. století mělo ve společnosti významnou sociální funkci. Rodiny pořizovaly společné snímky, které zakládaly do rodinných alb a tím vytvářely vlastní rodovou galerii. Skrze album poté demonstrovaly proměnu složení rodiny, vzájemné vztahy a vlastní historii. Vlastnění fotografických alb určovalo také sociální začlenění jedince a jeho socioekonomický status. Jednotlivci prezentovali skrze fotografie vlastní sociální postavení v návaznosti na své povolání či příslušností k určité společenské vrstvě.

Jednotlivé kontexty fotografie se mění v návaznosti na dané období. Jde zejména o význam jednotlivých žánrů fotografie, kdy každý žánr má svou specifickou funkci. Reprezentační fotografie mají svou primární funkci v individuální prezentaci jednotlivce. Funkcí rodinných fotografií je zachování podoby jednotlivých členů a jejich vzájemných vztahů. Rodiny vkládaly fotografie do alb, která demonstrovala její historii a legitimizovala členy rodu. Stejně jako rodiny i my sledujeme řazení fotografií v archivu, který nahrazuje konkrétní rodinná alba, a jak členové rodiny přibývají, rostou a nakonec i ubývají. A v neposlední řadě identifikační snímky primárně identifikují podobu fotografovaného, ale zároveň fungují stejně jako reprezentační podobenky. Jediné kontexty, které si fotografie zachovává v průběhu všech období a ve všech žánrech, je rozdělení na dvě dominantní sféry, a sice formální a privátní.

Fotografie pomocí jednotlivých referentů odkazují na společenské postavení zákazníka. Nejvíce je tato funkce fotografie patrná v žánru reprezentačních a identifikačních

snímků. V období počátku 20. století bylo společenské postavení prezentováno skrze symboly odkazující na povolání zákazníka, zejména typický oděv či příznakový předmět. Později ve 30. letech 20. století se prezentace přesouvá od oděvů k různým symbolům, které odkazují též k národní a politické identitě (např. odznaky).

Z archivu fotografií dokáži určit, kdo je na snímku zobrazen, ale tato tvrzení nemohu ověřit z důvodu absence dalších pramenů, zejména osobních archivních materiálů, které se v případě obyvatel Českého Krumlova nedochovaly. Důvod tohoto stavu spatřuji v období po 2. světové válce, kdy došlo k odsunu většiny obyvatel Krumlova. Ještě dnes po sedmdesáti letech od skončení 2. světové války není odborně zpracované období 1. poloviny 20. století dějin českokrumlovska.

Společenský život fotografovaných je na fotografiích demonstrován skrze jednotlivé opakující se návštěvy ateliéru. Zde lze vysledovat různé změny, kterými zákazník v průběhu let prošel. Do těchto změn se promítají i politické a společenské transformace doby. Nejvíce patrné jsou tyto změny ve vypjatých obdobích obou válek. Jednotlivci vystupují z průměru pomocí uniforem, řadí se do organizované skupiny napříč sociálními vrstvami. Společenské změny se na fotografiích v širším kontextu projevují zejména ve změně kompozice, aranžmá jednotlivých referentů a v neposlední řadě vlastních doplňků donesených zákazníkem. Z archivu lze vysledovat i jednotlivé změny v důrazu na demonstraci životních událostí skrze fotografie.

Z toho všeho vyplývá, že kompozice fotografií nejsou čisté náhody, ale pečlivě promyšlené fotografické scény. Jednotlivé referenty vytvářejí přesné kompozice, pomocí kterých pak zákazník demonstruje své postavení či přesvědčení. Přestože jsou kompozice vždy připravovány podle požadavků zákazníka, lze v nich rozpoznat dobové zvyklosti v zobrazování jednotlivých situací.

Problémy analýzy fotografie vyvstávají se změnou kontextu, ve kterém je prezentována. S proměnou tohoto rámce se posouvá i význam. Obdobný dopad má posun perspektivy. Jinak vnímá snímky potomek, který si prohlíží staré rodinné album, jinak historik, jenž fotografie analyzuje ve vztahu k poznání minulosti. Fotografie nese různé významy v návaznosti na to, kým je čtena. K tomu abychom dokázali fotografické scény analyzovat, potřebujeme znát historické, sociální a kulturní pozadí doby, ve které byla fotografie pořízena. Dnes díky tomu, že se s fotografickými obrazy setkáváme denně, dokážeme snadněji analyzovat jednotlivé situace a referenty na snímcích, neboť máme

povědomí o jejich kódovaní. Při analýze historické fotografie je nutné si vytvořit a používat určité postupy.

Největší úskalí analýzy fotografie spatřuji ve sférách konotace a denotace jednotlivých referentů fotografické scény. V této oblasti jsou největším problémem zažité představy určitých stereotypů pocházejících ze všeobecného vzdělání. Fotografie na základě vlastních zkušeností a vzpomínek pozorovatele konotuje určité pocity, které se pohybují na škále zajímavosti a nezajímavosti. Roland Barthes tento pocit definuje pojmem punctum, jako něco, co se do nás vbodne.[59] Pro relevantní historickou analýzu fotografií je ale tento stav překážkou. Nejvíce se tyto pocity projevují při velkém množství prohlížených fotografií (v mém případě se počet prohlédnutých snímku pohybuje kolem 50 000), kdy se postupně otupují smysly a badatel se jen obtížně soustředí na relevantní výpověď fotografie. Proto je při analýze důležité si uvědomit i tato úskalí a v návaznosti zohlednit i moment nezajímavosti.

Sdělení jednotlivých fotografií je v mnoha ohledech jednostranné ve smyslu analýzy jediného snímku. Z jediného snímku nedokážeme poznat jednotlivé významy, ve smyslu sdělování určité informace o fotografovaném. Příkladem mohou být odvodové fotografie, z jednoho snímku nelze určit, zda se jedná zvyklost či nikoliv. Z tohoto hlediska má daleko větší výpovědní hodnotu fotografie v souboru více snímků spolu určitým způsobem souvisejících. Souvislost lze hledat v archivu zachovaném po fotografovi, v rodinném albu nebo společnou dobou pořízení či stejným místem vzniku. Každá fotografie má pak větší výpovědní hodnotu v komparaci s ostatními. V těchto případech pak může být ateliérová fotografie považována za relevantní pramen historického poznání. Přesto je i v těchto případech nutné se vyvarovat určité dezinterpretaci.

Historické fotografie mají jistě své místo mezi prameny historického poznání. Její výhoda spočívá v množství dochovaných snímků zobrazujících život a historické události posledních více jak sto padesáti let. Ve většině případů jsou zatím využívány pouze jako ilustrace k textu. To částečně způsobuje téměř neexistující metodologie k práci s fotografií a její analýze. Zároveň největší úskalí fotografických obrazů spočívá v rozdílném čtení jednotlivých badatelů. Má práce může být cestou pro další badatele jak s fotografií – archivem pracovat. Přestože jsem v práci nemohla použít všechny materiály, z důvodu jejich rozpracovanosti či neúplnosti, tak lze na základě abnormálně velkého množství fotografii

[59] BARTHES, R., *Světlá komora*, s. 84 – 85.

sledovat obrazy z kulturních a sociálních dějin konce 19. a 1. poloviny 20. století.

9. Seznam použité literatury:

A history of photography: from 1839 to the present. Editor Therese Mulligan, David Wooters. Köln: Taschen 2010, 766 s. George Eastman House collection. ISBN 978-3-8228-4777-0.

ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění 2012.. ISBN 80-733-1235-2.

ASHTON, Paul a Hilda KEAN. *People and their pasts: public history today*. New York: Palgrave Macmillan 2009, xiv, 304 p. ISBN 02-305-4669-2.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění 2010, 319 s. ISBN 978-807-3311-650.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 170 s. Bod (Dokořán) 2004. ISBN 978-80-7363-359-2.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 107 s. Filosofie do kapsy, sv. 14 1994. ISBN 80-711-5081-9.

BOURDIEU, Pierre. *Photography, a middle-brow art*. Cambridge: Polity Press 1990, ix, 218 s. ISBN 07-456-1715-8.

BUREŠOVÁ, Jana. *Proměny společenského postavení českých žen v první polovině 20. století*. 1. vyd. Olomouc: Katedra historie, Univerzita Palackého 2001, 506 p. ISBN 80-244-0248-3.

BŮŽEK, Václav. *Úvod do studia historie*. Vyd. 1. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU 1994, 88 s. ISBN 80-704-0063-3.

FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Praha: Fra. 2013. ISBN 978-80-86603-79-7.

GAŽI, Martin a Petr PAVELEC.. *Český Krumlov: od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*. Vyd. 1. České Budějovice: NPÚ 2010. ISBN 978-808-5033-267.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Vyd. 1. Překlad Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999, 247 s. ISBN 80-902-4824-1.

JAKEŠ, Josef. *Slyším mlýnský kámen, jak se otáčí: vzpomínky na dny všední i sváteční v Českém Krumlově a jinde*. 1. vyd. Editor Renata Ferklová. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov 2013, 349 s., [32] s. obr. příl. ISBN 978-80-7415-084-5.

KLÍMA, Jaroslav. *Fotoateliér Seidel: poodhalené tajemství*. 1. vyd. Český Krumlov: Českokrumlovský rozvojový fond 2012, 154 s. ISBN 978-80-904328-5-7.

KOTĚŠOVEC, Miroslav a Karel KRUIS. *Karel Kruis: fotografie z let 1882-1917 = photographs 1882-1917*. 1. vyd. Praha: Libri 2009, 143 p. ISBN 80-727-7430-1.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. 1. vyd. Překlad Jana Slouková. Praha: Kant 2010, 216 s. Disk, sv. 13. ISBN 978-807-4370-199.

LAMPIČ, Primož. *Fotografija in stil: premene v mediju od realizma do modernizma*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 2000. ISBN 86-720-7128-X.

MOUCHA, Josef. *Zážitek arény: eseje o historii fotografie a technických obrazech*. Redaktor Louis-Edouard Roulet, Maryse Surdez, Roland Blättler. Bratislava: FOTOFO 2004, 139 s. Passé présent. ISBN 80-857-3938-0.

TAUSKA, Petr a kol. autorů. *Praktická fotografie*. Praha: SNTL 1972. Oborové encyklopedie.

TILMANS, Karin, Frank van VREE a J WINTER.. *Performing the past: memory, history, and identity in modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, 368 p. ISBN 90-896-4205-6.

RYCHLÍK, Jan.. *Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu: pasová, vízová a vystěhovalecká politika, 1848-1989*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007, 259 p. ISBN 978-807-2850-815.

SCHMIDT, Fritz. *Kompendium der praktischen photographie*. Liepzig 1916.

SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Vyd. 1. Plzeň: Společnost IF Plzeň 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X.

SCHEUFLER, Pavel. Langhans - život a dílo. *Www.scheufler.cz* [online]. [cit. 2015-05-28]. Dostupné z: http://www.scheufler.cz/cs-CZ/ke-stazeni/z-dejin-fotografie,langhans-zivot-a-dilo,17.html

SCHEUFLER, Pavel. Teze k dějinám fotografie v letech 1839 – 1918. *Www.scheufler.cz* [online]. [cit. 2015-05-28]. Dostupné z: http://www.scheufler.cz/cs-CZ/ke-stazeni/z-dejin-fotografie,teze-k-dejinam-fotografie-do-roku-1918,41.html

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Vyd. 1. V Praze: Paseka 2002, 181 s. ISBN 80-718-5471-9.

WITTLICH, Filip. *Fotografie - přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny 2011, 203 s. České dějiny (NLN, Nakladatelství Lidové noviny), sv. 3. ISBN 978-807-3084-035.

Citováno dle normy ČSN ISO 690 a ČSN ISO 690-2 pomocí www.citacepro.com.

10. Seznam pramenů:

Archiv Musea Fotoateliér Seidel v Českém Krumlově, fond Fotobanka.

Archiv Musea Fotoateliér Seidel v Českém Krumlově, fond Reklamní materiály.

Archiv Musea Fotoateliér Seidel v Českém Krumlově, fond Zákaznické knihy.

11. Seznam obrázků:

Obr. 1: archiv MFS - ID 302_05_03_01_10_008_21_S2_0001
Obr. 2: archiv MFS - ID 203_04_04_01_03_005_06_S2_0001
Obr. 3: archiv MFS - ID 301_01_08_01_01_010_12_S2_0001
Obr. 4: archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_022_01_S2_0001
Obr. 5: archiv MFS - ID 301_02_04_01_04_118_99_S2_0001
Obr. 6: archiv MFS - ID 302_05_03_01_10_008_21_S2_0001
Obr. 7: archiv MFS – ID 203_04_04_01_03_005_06_S2_0001
Obr. 8: archiv MFS - ID 301_01_08_01_01_010_12_S2_0001
Obr. 9: archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_022_01_S2_0001
Obr. 10: archiv MFS - ID 301_02_04_01_04_118_99_S2_0001
Obr. 6: archiv MFS - ID 302_05_07_01_04_003_06_S2_0001
Obr. 7: archiv MFS - ID 302_12_01_02_03_025_99_S2_0001
Obr. 8: archiv MFS - ID 302_10_04_01_02_003_02_S2_0001
Obr. 9: archiv MFS - ID 301_01_09_01_01_003_13_S2_0001
Obr. 20: archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_036_08_S2_0001
Obr. 11 archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_052_10_S2_0001
Obr. 12: archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_017_05_S2_0001
Obr. 13: archiv MFS - ID 302_04_03_02_09_001_10_S2_0001
Obr. 14: archiv MFS - ID 302_05_06_01_08_002_03_S2_0001
Obr. 15: archiv MFS - ID 302_05_03_01_05_005_02_S2_0001
Obr. 16: archiv MFS - ID 302_07_07_01_02_002_12_S2_0001
Obr. 17: archiv MFS – ID 301_07_02_01_02_002_99_S2_0001
Obr. 18: archiv MFS - ID 301_01_08_01_01_003_05_S2_0001
Obr. 19: archiv MFS - ID 302_05_07_01_03_008_01_S2_0001
Obr. 20: archiv MFS - ID 301_01_08_01_01_006_12_S2_0001
Obr. 21: archiv MFS -, ID 301_01_08_01_01_001_05_S2_0001
Obr. 22: archiv MFS - ID 302_05_07_01_04_003_14_S2_0001
Obr. 23: archiv MFS - ID 301_03_04_01_04_090_99_S2_0001
Obr. 24: archiv MFS - ID 302_05_07_01_05_002_02_S2_0001
Obr. 25: archiv MFS - ID 302_05_07_01_05_002_07_S2_0001

Obr. 26: archiv MFS - ID 302_05_07_01_02_002_01_S2_0001

Obr. 27: archiv MFS - ID 302_09_01_01_07_014_09_S1_0001

Obr. 28: archiv MFS - ID 301_06_01_01_01_022_99_S2_0001

Obr. 29: archiv MFS - ID 301_06_01_01_01_020_99_S2_0001

Obr. 30: archiv MFS - ID 302_09_01_01_12_022_21_S2_0001

Obr. 31: archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_004_03_S2_0001

Obr. 32: archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_004_06_S2_0001

Obr. 33: archiv MFS - ID 302_05_03_01_04_002_15_S2_0001

Obr. 34: archiv MFS - ID 301_01_06_01_02_002_14_S2_0001

Obr. 35: archiv MFS - ID 302_07_09_01_02_005_03_S2_0001

Obr. 36: archiv MFS - ID 301_06_01_01_07_023_14_S2_0001

Obr. 37: archiv MFS - ID 302_09_01_01_01_029_01_S2_0001

Obr. 38: archiv MFS - ID 302_05_03_01_03_004_15_S2_0001

Obr. 39: archiv MFS - ID 302_11_05_01_02_012_14_S4_0001

Obr. 40: archiv MFS - ID 302_11_06_01_01_008_01_S2_0001

Obr. 41: archiv MFS - ID 302_11_06_01_01_008_18_S2_0001

Obr. 42: archiv MFS - ID 302_11_05_01_02_004_01_S2_0001

Obr. 43: archiv MFS - ID 302_11_05_01_02_004_02_S2_0001

Obr. 44: archiv MFS - ID 302_11_05_01_02_004_17_S4_0001

Obr. 45: archiv MFS - ID 302_11_06_01_01_007_14_S2_0001

Obr. 46: archiv MFS - ID 302_02_02_01_03_017_69_S4_0001

Obr. 47: archiv MFS – ID 302_02_02_01_03_017_09_S4_0001

Obr. 48: archiv MFS - ID 302_05_03_01_10_006_09_S2_0001

Obr. 49: archiv MFS - ID 302_02_04_01_01_001_02_S4_0001

Obr. 50: archiv MFS - ID 302_02_01_01_01_028_15_S2_0001

Obr. 51: archiv MFS - ID 302_02_02_01_03_010_06_S4_0001

Obr. 52: archiv MFS - ID 301_01_01_01_01_006_17_S4_0001

Obr. 53: archiv MFS - ID 302_12_01_01_02_006_24_S4_0001

Obr. 54: archiv MFS - ID 203_03_06_01_09_007_12_S2_0001

12. Seznam zkratek:

MFS	Museum Fotoateliér Seidel
ID	Identity Definition