

nada
grčević

počeci
fotografije
u
hrvatskoj

Od pojave fotografije u Hrvatskoj prošlo je punih 128 godina. Vrijeme je uništilo prve dagerotipije, izbrisalo sjećanje na njihove često anonimne autore, izbljedio stare fotografije. Vrijeme je tako postalo najveći protivnik i negator upravo onog medija koji je od početka bio predestiniran da bude njegov najautentičniji svjedok i afirmator.

Tom istom neumitnom vremenu usprkos sakupljamo sada i spasavamo od daljnjeg propadanja i uništavanja iz neupućenosti sve ono vrijedno što je još ostalo sačuvano. Danas nam je postala važna svaka dagerotipija, svaka talbotipija, svaki negativ i fotografija nastala 50-ih godina, svaka bilješka u štampi tog vremena, jednom riječju, sve ono što prati prve korake prodora fotografije u Hrvatsku. Ništa manje vrijedni nisu ni kasniji dokumenti, jer nam tek oni svi zajedno pružaju zaokruženu sliku razvojnog puta naše fotografije. Pojam vrijednosti u ovom je slučaju naravno relativan, jer smo potpuno svjesni da u prošlosti naše fotografije nema, a nije moglo ni biti, ni Niepcea ni Talbota, kao što nije moglo biti ni Hilla ni Nadara, jer ih naša mala sredina onog vremena nije mogla dati. Naša je fotografija ipak i bez takvih veličina našla svoj vlastiti i specifičan put razvoja koji nam danas, kao vjeran i logičan odraz naših prilika u prošlom stoljeću, osvjetljava i sa novog aspekta ocrtava našu kulturno-historijsku situaciju tog vremena, a to je, mislim, svakako vrijedno naše pažnje.

Kad danas čitamo kako je Danica ilirska još u travnju god. 1839. reagirala na prvu vijest o Daguerreovom pronalasku, ugodno smo iznenađeni razboritim i dalekovidnim komentarom u kojem su bile naslućene čak i posljedice koje bi novi izum mogao izazvati na području likovnih umjetnosti.¹ Danas nam se takav komentar čini potpuno logičnim. Međutim, ako se uživimo u ono vrijeme i zamislimo šta je značilo otkriće fotografije u svijetu i kako su reagirale druge sredine kad je taj novitet dopro do njih, onda tek možemo pravo ocijeniti kako je ta naša mala sredina bila ipak napredna. Kod nas fotografiju nisu ni osuđivali kao u nekim gradovima Njemačke, a niti su je primali s muzikom kao npr. u Barceloni.² I dok je štampa u velikom kulturnom centru Leipzigu još godine 1842. napadala novo otkriće kao ordinarnu nemogućnost i bogohulstvo, intelektualna elita, tada još malog Zagreba, okupljena oko Gajevih novina, mogla je prihvatiti dagerotipiju i shvatiti njeno golemo značenje.

¹

Danica ilirska, br. 14, 6. IV 1839, str. 55

²

J. M. Eder, Ausführliches Handbuch der Photographie, Halle (Saale), 1932, Band I, Teil I, str. 379

nepoznati fotograf
josipa gorup, iz osijeka, dagerotipija

8



nepoznati autor
ema gorup, iz osijeka, dagerotipija



nepoznati autor
portret grofa stjepana oršića iz popovca, dagerotipija

nepoznati autor
portret nepoznate osobe, dagerotipija

9



Otkriće dagerotipije pada upravo u doba najvećeg procvata bidermajerske portretne minijature u Hrvatskoj. Takva likovna klima, u kojoj je dominirala umjetnost malog portreta, pružala je povoljne mogućnosti za prihvaćanje dagerotipije, koja je odgovarala ne samo mentalitetu i ukusu našeg tadanjeg građanstva, nego i njegovim sve većim potrebama.

Zagreb je, začudo, prvi kontakt s dagerotipijom imao izravno preko Pariza, i to vrlo rano. Naš slikar N. Novaković boravio je naime u Parizu baš godine 1839, kada je pronalazak dagerotipije bio objavljen. Ondje je vjerojatno nabavio potreban pribor i svladao tehniku, pa je nakon dolaska u Zagreb godine 1840. snimio više dagerotipija zagrebačke okoline.³ Po našem mišljenju Novaković i nije mogao u to vrijeme snimati drugo nego

pejzaž, jer je najranija francuska tehnika bila za portrete praktički neupotrebljiva. Od toga našeg prvog dagerotipiste, čija je rana pojava za nas toliko značajna, nije na žalost ostala sačuvana nijedna snimka. Već naredne godine zagrebačko je građanstvo imalo priliku da preko rada putujućeg dagerotipiste Johanna Boscha upozna i dostignuća tzv. »bečke škole«⁴ na području dagerotipskog portreta, čime je zapravo započeo prodor bečkog utjecaja na našu fotografiju, koji se u čitavoj Hrvatskoj osjećao, s većim ili manjim intenzitetom, sve do kraja stoljeća.

³

1. Kukuljević-Sakcinski, Slovník umjetnikah jugoslavinskih, Zagreb, 1958.

⁴

»Daguerreotypie in Agram«, Croatia, br. 24, 25. III 1842.



Nakon Boscha putovali su kroz naše krajeve mnogi dagerotipisti, potiskujući sve više putujuće minijaturiste. Jedni i drugi bili su redovito stranci, ali dok su se pojedini minijaturisti udomaćili i ostali do kraja života u našoj sredini, dagerotipisti su odlazili dalje, jer im naši mali gradovi vjerojatno nisu mogli pružiti dovoljno klijentele za njihov relativno veliki kapacitet rada.

Dagerotipija je od početka ozbiljno konkurirala minijaturnom portretu. Brzina postupka, neobična finoća tonova, mogućnost koloriranja, a i toliko tražena *potpuna sličnost* privlačila je sve širi krug interesenata. Publiku nije, čini se, smetala ni relativno visoka cijena, jer su dagerotipije, jednako kao i minijature, bile lijepo pa čak i luksuzno opremljeni i brižno izvedeni unikati. Mnogi putujući slikari, koji su uočili aktualnost i privlačnost dagerotipije, prihvatili su novu tehniku i transformirali se u dagerotipiste, zadržavajući ponekad i svoju prijašnju profesiju.

Od vjerojatno velikog broja dagerotipija koje su kod nas snimali putujući majstori, do naših je dana ostalo sačuvano vrlo malo primjeraka, pa su dagerotipije postale pravi rariteti muzejskih zbirki. Jedan od uzroka da se sačuvao tako mali broj dagerotipija svakako je njihova nepostojanost i osjetljivost na utjecaj svjetla i atmosfere. U velikim zapadnim centrima, gdje je još na vrijeme bila uočena kulturno-historijska vrijednost starih snimaka, sačuvano je više primjeraka čak i iz prvih dana dagerotipije. Ali kod nas, osim nekih muzealaca ili malobrojnih potomaka starih porodica, kao da nitko nije shvatio vrijednost malih slika na metalu, sa kojih nas promatraju pripadnici generacije iz doba ilirskog preporoda i burnoga petog decenija.

U početku pedesetih godina XIX stoljeća dagerotipiju je počela potiskivati univerzalnija i savršenija tehnika fotografije. Bazirajući se na Talbotovu principu papir-negativa i pozitiva, koji je bio otkriven u isto vrijeme kad i dagerotipija, fotografija je ubrzo doživjela nekoliko fundamentalnih tehničkih usavršenja, od kojih joj je naročito primjena negativa na staklu omogućila brz prodor u sva područja.

Kao što su 40-ih godina putujući dagerotipisti postepeno smjenjivali minijaturiste, tako su sada putujući fotografi preuzimali ulogu dagerotipista, ali je njihova djelatnost bila uskoro ograničena pojavom stalnih fotografa u gotovo svim mjestima Hrvatske.

Od vremena dagerotipije, koja se kod nas pojavila u doba narodnog preporoda, u Hrvatskoj se mnogo toga izmijenilo. Poboljšani ekonomski uvjeti do-

veli su za apsolutizma do osjetnog jačanja građanskog staleža, a i do porasta stanovništva u većim urbanim centrima. Naši gradići postali su tako privlačni za strance različitih, kod nas deficitarnih, zanimanja. Dok su naši obrtnici, vjerni tradiciji prirodne privrede, ostali još dugo godina samo čizmari, opančari, mesari i slično, doseljeni stranci počeli su uvoditi različite tehnički razvijene obrte. U takvoj situaciji pojavili su se najprije u Zagrebu, a onda i u drugim mjestima, prvi stajni fotografski atelijeri. Samo, dok su u Zagrebu njihovi vlasnici bili isključivo stranci (čak i do 90-ih godina), na širem području Hrvatske bilo je od početka i dosta domaćih majstora. Mnogi od došljaka s vremenom su se naturalizirali i ostali kod nas do kraja života. Naša mala sredina bila je, čini se, toliko gostoljubiva i receptivna da je mogla privući svakoga koji joj je znao pristupiti. Naravno da su mnogi stranci dolazeći k nama htjeli u prvom redu zadovoljiti svoje materijalne zahtjeve, koji su ih zapravo i ponukali da odu iz rodnog kraja. Ali bilo je i takvih koji su ostajali zbog toga što im se ta naša (mala) sredina dopala, što su je zavoljeli, što su počeli osjećati s njome.

Hrvatska kulturna povijest puna je stranih imena, a i slavenska prezimena prikrivaju često tuđinsko porijeklo. Od vremena narodnog preporoda mnogi su naturalizirani Grci, Slovaci, Nijemci i Mađari, kao Demeter, Šulek, Wiesner-Livadić, Farkaš-Vukotinović i drugi, djelovali u prvim redovima naših rodoljuba i s njima se potpuno identificirali. U grupi oko Gaja našao se tako i prvi zagrebački fotograf Franjo Pommer, doseljeni slikar iz Danske.

U teškim danima apsolutizma Pommer se solidarizirao s najistaknutijim predstavnicima narodnog preporoda. Po njihovu nagovoru, a iz »težnje da bude bar u nečem koristan našem narodu«, kao što ističu Narodne novine, Pommer je god. 1856. izdao album sa 15 fotografskih portreta hrvatskih književnika. Na primjeru tog albuma, koji je bio izdan i umnožen s namjerom da se »doskoči potrebi našeg obrazovanog vijeka«,⁵ vidimo da su vizuelno-komunikativne mogućnosti fotografije bile u krugu naše intelektualne avangarde vrlo rano uočene i iskorištavane u određenu kulturnom i nacionalnom smjeru. Tako je Pommer već na početku svoje fotografske djelatnosti pomogao one naše napredne ljude koji su aktivnost zabranjenog i progonjenog ilirizma skretali na kulturno polje.

Pommerov album na žalost nije sačuvan u cjelini. Dosad smo uspjeli pronaći samo četiri fotografije (od kojih su dvije signirane i datirane). Ti rani Pommerovi portreti, izrađeni vjerojatno u tehnici

5

Narodne novine, 4. VII 1856, str. 525

franjo pommer
petar preradović, godine 1856.

julius hühn
ivan kukuljević, 1861.





talbotipije, tretirani su potpuno slikarski i na neki su način prijelaz od monohromne minijature prema fotografiji. Paralelno s napretkom fotografske tehnike postepeno se razvijalo i Pommerovo fotografsko gledanje. Od tog vremena kroz njegov je atelije prošla čitava jedna generacija Zagrepčana iz svih slojeva društva, a on je uvijek nastojao, koliko je to pod pritiskom narudžbe uopće moguće, da postigne prirodan izražaj, da ostvari intiman ambijent, jednom riječju, da dade dobar portre.

Nekako u isto vrijeme kad i Pommer pojavio se u Zagrebu litograf Julius Hühn, doseljenik iz Saske. Uz litografiju on se bavio i fotografijom, ali dok je Pommer djelovao gotovo isključivo kao portretist, Hühn je većinom snimao vedute gradova, koje su mu onda služile kao predlošci za litografske listove. Njegove najranije snimke Zagreba, a i nekih drugih mjesta u Hrvatskoj, prvi su autentični dokumenti o izgledu naših gradova tog vremena.

Tako su u drugoj polovici 50-ih godina fotografske potrebe Zagreba (koji je tada brojio oko 16.000 stanovnika) zadovoljavala svega dva fotografa. U početku 60-ih godina, kad je i kod nas bio prihvaćen Disderijev način portretiranja na jeftinom malom formatu »carte de visite«, fotografija je postala pristupačna širem krugu građanstva. Od tog vremena počinje zapravo porast broja stalnih fotografa, tako da god. 1864. u Zagrebu djeluje paralelno 5 do 7 atelijera. Stalni atelijeri počinju se otvarati u svim većim mjestima Hrvatske, a 70-ih godina ima ih već i u manjima.



Na samom početku fotografske su atelijere otvarali pretežno slikari, ali u velikom valu širenja, fotografiji su prilazili ljudi različitih drugih zanimanja, pa se počeo formirati stalež profesionalnih fotografa koji su se, po obrtnom zakonu iz god. 1873, u Hrvatskoj počeli voditi kao obrtnici. Fotografija se otada smatrala slobodnim obrtom, u kojem je majstor radio sam i nije bio obvezan da odgaja naučnički pomladak. Koliko god je naglo širenje fotografije pridonosilo njenoj popularizaciji, uniformiranje formata i opreme fotografija, kao i skućeni izbor načina snimanja, nužno su vodili do ponavljanja i imitiranja, pa napokon i do šablone, što je u usporedbi s prijašnjim individualnim tretiranjem fotografskog portreta na većim formatima značilo očitu dekadenciju.

Spomenute dekadentne tendencije, koje su se u zapadnoj Evropi pojavile vrlo rano, u Hrvatskoj su zahvaljujući otporu pojedinih solidnih majstora bile znatno oslabljene. To se naročito očitovalo u dosljednom odbijanju oslikane pozadine, što smo mogli konstatirati kod najboljih zagrebačkih fotografa. Svojim pozitivnim stavom i dugotrajnim djelovanjem u gradu, ti su majstori uspjeli stvoriti određenu tradiciju, koja je omogućila da se prodor negativnih utjecaja evropske profesionalne fotografije ublaži, pa čak i za neko vrijeme odgodi. Analognih pojava bilo je i u drugim krajevima Hrvatske, pa su tako npr. Luzzatto u Rijeci, Exner u Osijeku, Gallicy u Splitu, Jellasca u Dubrovniku i još neki drugi mogli i na svom području odigrati sličnu pozitivnu ulogu.





LA MARQUISE DE GALLIFFET



LA PRINCESSE DE METTERNICH



LA MARQUISE FELISSIP



LE COMTE DE SAVOIE



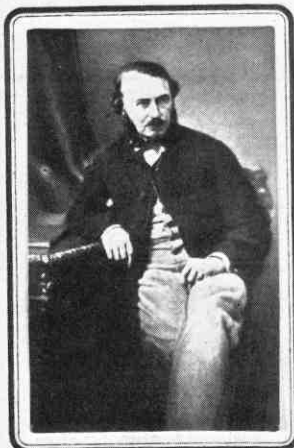
LE DUC DE MORNY



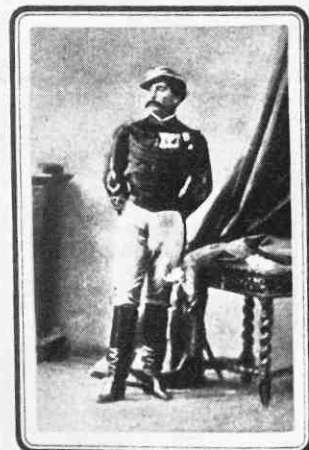
LORD PALMERSTON



LE MARÉCHAL MAGNAN



LE COMTE DE PERSIGNY

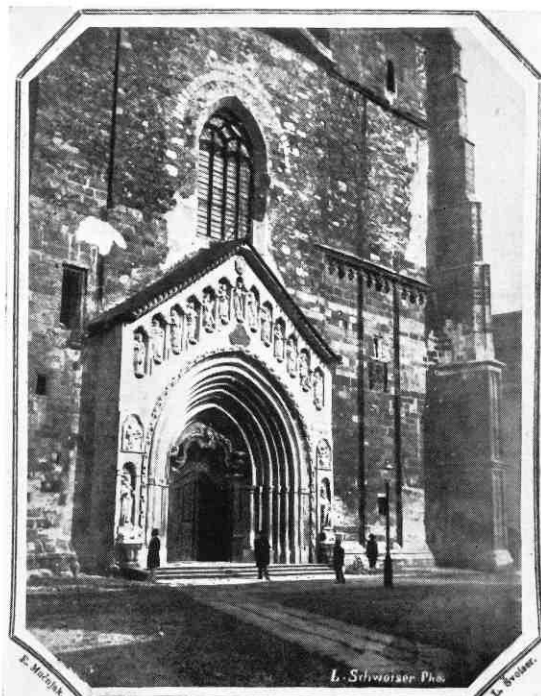
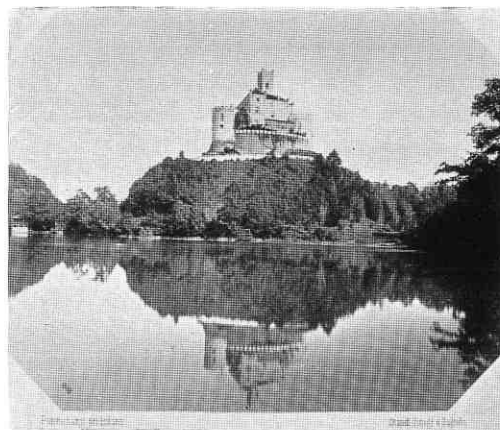


LE MARQUIS DE GALLIFFET

ivan standl
trakošćan, list iz foto-monografije »fotografične
slike iz hrvatske«, 1870.

ivan standl
zagrebačka katedrala oko godine 1871.

1. schwoiser
pročelje prvostolne crkve



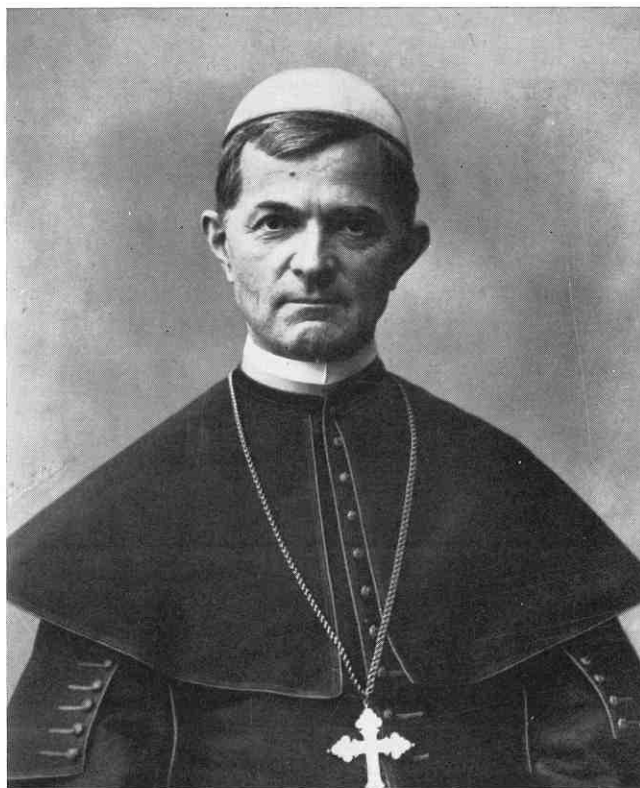
Gran portale della Cattedrale. Hauptportal der Domkirche.
Pročelje prvostolne crkve.



Dosljedni predstavnik purističkih tendencija u zagrebačkoj fotografiji bio je Ivan Standl, koji je naročito na svojim snimkama pejzaža i starih gradina pokazao sklonost prema sažetom i jasnom prikazivanju uz apstrahiranje svega nebitnog. Većina njegovih izvanateljerskih snimaka ima veliku dokumentarnu vrijednost za našu kulturnu historiju, a knjiga sa slikama iz Hrvatske po svojoj je kvaliteti i vrijednosti u ondašnjim internacionalnim mjerilima. Jedan primjerak bio je nagrađen na izložbi u Londonu godine 1874. Ta je knjiga ujedno bila i naša prva foto-monografija, za koju su tekstove pisali istaknuti hrvatski književnici (Kukuljević, Trnski i drugi).

Kao što je Standl tim radom nastavio i donekle nadomjestio Hühna, koji se bio rano povukao sa područja fotografije, tako je 80-ih godina Đuro Varga popunio prazninu koja je na području portreta nastala nakon smrti Pommera, pa je uz Standla postao centralna ličnost zagrebačke fotografije osamdesetih godina.

Do velike promjene došlo je u početku 90-ih godina XIX stoljeća, što se očitovalo i u prihvaćanju novih tekovina fotografske tehnike (suha ploča, celuloidni papir), i u uvođenju mode idealiziranih svijetlih portreta pred oslikanom pozadinom, čime je zapravo bila prekinuta dotadašnja zagrebačka tradicija.



Nagli porast stanovništva grada, koji se u posljednjem deceniju povećao gotovo za polovicu, utjecao je ne samo na promjenu strukture fotografske publike, već i na promjene u organizaciji atelijerskog rada, pri čemu su se umjesto prijašnjih malih radionica, u kojima su majstori radili sami, počeli formirati veći atelijeri, pa čak i zavodi sa nekoliko pomoćnika. U takvim uvjetima komercijalizacije fotografskog obrta propalo je najzad sve ono što se dotad prisilno održavalo na životu. Diktat ukusa najšire publike doveo je tako našu profesionalnu fotografiju do nezadrživog pada, što je uostalom bilo karakteristično za Evropu potkraj stoljeća.

U posljednja dva decenija XIX stoljeća, koja karakterizira nagli razvoj fotografske tehnike, bili su stvoreni povoljni uvjeti da fotografska kamera dođe i u ruke neprofesionalaca. Priručniji aparati i suhe ploče, a kasnije i filmovi, omogućili su imućnijim građanima da se fotografijom bave radi razonode. Mnogi pojedinci iz kulturnijih društvenih slojeva, koji su osjećali potrebu da se i sami bave nekom umjetničkom aktivnošću (bila to muzika, poezija ili likovne umjetnosti), uočili su i u fotografiji neke mogućnosti za postizanje svojih tež-



nji. Takvi ljubitelji fotografije počeli su u Hrvatskoj djelovati već 80-ih godina, pa i prije, ali veće značenje dobila je kod nas amaterska fotografija tek s pojavom prvog foto-kluba, koji je godine 1892. osnovan u Zagrebu unutar Društva za umjetnost i umjetni obrt. Okupljanje naših amatera uslijedilo je nekako u isto vrijeme s pojavom velikog foto-amaterskog pokreta u zapadnoj Evropi. Tridesetak prvih zagrebačkih amatera postavilo je tada sebi za cilj da preko fotografije »šire občinstvo upoznaju sa prirodnim i umjetničkim ljepotama svoje domovine«, kao što su programatski iznijeli u svom prvom godišnjem izvještaju.⁶ Ciljevi naših foto-amatera bili su, kako vidimo, u prvom redu kulturno-prosvjetiteljski. Amateri su se tako spontano našli na sličnim pozicijama na kojima je prije gotovo četiri decenija bio Franjo

⁶ Izvješće Društva za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu za godinu 1893. i 1894, Zagreb 1895, str. 7 i 8.

Pommer, kad je, u suradnji s narodnim preporoditeljima, svojim radom pridonosio popularizaciji hrvatske kulture. Pred javnost su prvi put izašli godine 1894, kad su uz kipare i slikare izlagali na Hrvatskoj narodnoj umjetničkoj izložbi u Zagrebu. U početku XX stoljeća Evropa je prihvatila fotografiju kao novu i modernu granu umjetnosti. Međunarodne izložbe umjetničke fotografije, na kojima se okupljala elita tadanjeg fotografskog amaterizma, izazivale su nebrojene rasprave kritičara i historičara umjetnosti. Novootkriveni plemeniti postupci, i njihova blizina grafičkim tehnikama, a posebno i mogućnost manuelne intervencije u toku fotografskog prosedea, smekšali su mnoge okorjele protivnike fotografije koji unutar klasične estetike nisu za nju dotada našli mjesta pod suncem. Godine na prijelazu stoljeća nazivaju se danas zlatnim vijekom fotografske umjetnosti, ali sada, naravno, pod navodnim znacima.



22

Zagrebački foto-amateri nisu u tom kretanju stajali po strani, pa su i oni počeli organizirati međunarodne izložbe. Tako je Hrvatsko društvo umjetnosti priredilo god. 1910. prvu, a 1913. drugu, mnogo veću međunarodnu izložbu fotografije. Unutar malog kruga od ukupno 20 naših izlagača istaknuto mjesto zauzela su tri značajnija amatera: Antun Stiasni, Kamilo Bošnjak i Vladimir Guteša, koji su se naročito svojim bromo-uljenim otiscima najviše približili inozemnim majstorima.

Za razliku od profesionalnih fotografa, koji su se uglavnom bavili portretnom fotografijom, naši su amateri većinom snimali vani. Uz vedute gradova i njihove okolice, oni su često fotografirali ljude u njihovom svakodnevnom ambijentu ili na šetnji i izletu, pa nam njihove slike, mnogo više nego radovi profesionalaca, govore o predmetima njihova interesa i o osobnim gledanjima na svijet i na ljude oko sebe. Ljubitelji fotografije, koji nisu poznavali diktat narudžbe i ovisnost o ukusu naručitelja, mogli su svoje motive birati prema vlastitim sklonostima. Primjenjujući najnovije tekovine fotografske tehnike, oni su uspjeli uhvatiti korak s tadanjom fotografijom u Evropi. Od tog vremena razvoj fotografije u Hrvatskoj ovisio je, uz malobrojne iznimke, samo o foto-amaterima, koji su u svoj rad unosili i sve više umjetničkih elemenata.

