

1. ÚVOD

Proč se vracím zpět k tématům své bakalářské práce, tj. před rok 1924:

Svou práci jsem nerozložil podle jednotlivých etap, ale podle žánrů, přičemž preferuji ty, které nebyly z různých důvodů dosud pojednány a které pokládám za zajímavé především z hlediska vývoje Funkeho tvorby, respektive z hlediska jeho vlivu na českou fotografii.

Ty kapitoly, které rozvíjejí etapu tvorby před rokem 1924 a které byly později dovršeny, pokládám za důležité z mých subjektivních důvodů.

Jelikož mám přístup k rodinnému archivu, měl jsem možnost nalézt věci, které doposud nebyly publikovány. Buď proto, že nebyly autorům předchozích studií známy nebo je tito autoři z různých důvodů nepokládali za závažné.

Tato skutečnost mě vedla k tomu, že jsem se pokusil nalezené dokumenty zasadit do souvislostí, nehledě na to, že pokládám za důležité tyto dokumenty publikovat.

Některé etapy Funkeho života a tvorby jsou podrobně popsány v různých publikacích, statích a monografiích, proto jsem si dovolil na příslušných místech na tyto dokumenty odkázat a případně se věnovat pouze skutečnostem, které mohou již známá fakta rozšířit nebo doplnit.

Tato práce navazuje na mou bakalářskou teoretickou práci. Obě práce tvoří logický celek. Tato práce se vrací k některým etapám a k problematice, kterou doplňuje novými poznatky, případně rozšiřuje pohled na věc z hlediska dalšího vývoje studií o Funkem po roce 1924.

Další neprobádanou oblastí je Funkeho rozsáhlý archiv negativů, který může přinést mnohá překvapení nebo objasnění dosavadních faktů Funkeho tvorby a života. Tato práce bude vyžadovat další dlouhou a trpělivou práci z toho důvodu, že materiál nebyl autorem důsledně archivován (ukládal pohromadě dobré a špatné negativy atd.) a také proto, že pozdější zpracovatelé jeho monografií do jeho věcí vnášeli další nepořádek.

2. FUNKEHO CESTA K AVANTGARDNÍ TVORBĚ, FOTOGENIE



Z. Rykr, J. Funke, 1920

V roce 1943 Karel Teige shrnuje cestu fotografie a její význam a místo v širším kontextu výtvarného umění: „Malířství po impresionismu šlo cestou od zobrazování skutečnosti k svéprávné barevné tvorbě; katalyzátorem tohoto vývoje byl vynález a zdokonalení fotografie. Jestliže obraz zevní skutečnosti mohl být fotografií mechanicky zachycen způsobem, s nímž malířství nebylo schopno soutěžit, musilo se malířství napříště vzdát zobrazovacích úkolů a soustředit se na kompozici obrazu jako harmonie barvy a tvarů. Ve chvíli, kdy se malířství osvobozuje od ikonografie, aby bylo

jen obrazovým projevem umělcovy niterné představy, jsme svědky nové změny vzájemného poměru mezi fotografií a malířstvím.“¹ Karel Teige v této úvaze vystihuje úzký vztah fotografie a malířství. Byl jedním z těch, kteří se snažili definovat problémy tehdejší výtvarně zaměřené generace.

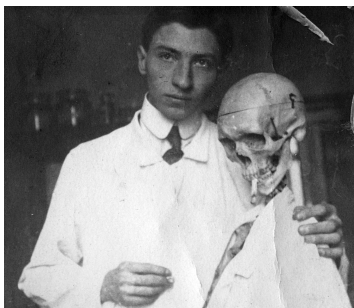
Významnou inspirací, která pravděpodobně ovlivnila Funkeho tvorbu v počátcích intenzivní fotografické práce, mu poskytl především malíř Zdeněk Rykr. O tři roky mladší spolužák z gymnázia byl asi nejvýraznější osobností tehdejší kolínské výtvarné scény. Jistá podobnost v přístupu k práci je dokladem, že inspirace byla vzájemná a velmi silná. Pro oba je příznačné neustálé hledání výrazových prostředků a rychlé těkání mezi různými směry a proudy soudobé tvorby, často pracovali v několika směrech současně. Často se tyto směry navzájem prolínaly a překrývaly. Tento způsob hledání nebyl u progresivních autorů té doby neobvyklý, ve fotografické tvorbě začátkem minulého století je to věc ojedinělá. Podobně v tomto ohledu tvořil například Man Ray, původem malíř. Záběr



J. Funke, 1918

¹ Karel Teige: Moderní česká fotografie, Album deseti původních fotografií, Národní práce, Praha 1943.

Funkeho tvorby však obsahuje i práce ve stylu secesního a impresionistického piktorialismu, později puristického piktorialismu, s nimiž se autor prezentoval na

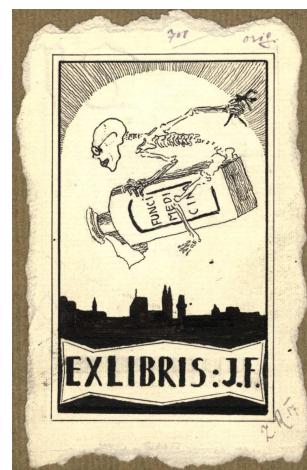


J. Funke, leden 1917

mezinárodních, především zahraničních salónech ještě koncem dvacátých let.

V Kolíně začátkem dvacátého století vyrůstala výjimečná výtvarná a intelektuální společnost, z níž největších úspěchů a proslulosti nepochybně dosáhl právě Zdenek Rykr. Podobně uspěl i Jaromír Funke. K tomu ho předurčovala kromě intelektu a vysoké kulturní

vzdělanosti především citlivá vnímavost, s níž pozoroval a reflektoval tendence v tehdejší výtvarném umění. Odtud Funke především čerpal, když vytvářel svá nejzásadnější díla, například sérii abstraktních zátiší, k níž se postupně během několika let dopracoval. Dokázal reagovat na všechny moderní proudy své doby a v každém z nich vytvořil příkladná díla, jež navíc dovedl podpořit svou teoretickou publikační činností.



Z. Rykr, Ex libris, Funcimedicina, 1917



Z. Rykr, Ex libris, Pohled z okna Funkeho pokoje 1918

Zdenek Rykr začal datovat své obrazy rokem 1917. Uvádí to v brožuře ke své výstavě

v Krasoumné jednotě v Praze v dubnu 1937. V době první světové války a krátce po ní Jaromír Funke zaníceně fotografuje dění ve svém nejbližším okolí, krajiny (především okolí Kolína), zátiší, portréty přátel. Jolana Havelková ve své bakalářské diplomové práci² uveřejnila pět fotografií z kolínské nemocnice, kde prakticoval jako student medicíny. Jsou to velmi naturalistické až drastické dokumentární snímky, ukazující nelehkou skutečnost v nemocničních zařízeních během válečných let. Snímky pacientů a ošetřovatelů z operačních sálů

² Jolana Havelková: Funkeho působení v Kolíně, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU Opava 1993.

jsou datované válečnými léty 1915 - 1917 a jsou dokumentem doby. Mnohem odlehčeněji působí dekadencí ovlivněné portréty a autoportréty s použitím artefaktů z nemocničního prostředí – kostry, lebky a podobně. Často portrétoval i své kolegy a lékaře v nemocničním prostředí nebo na zahradě.

Právě v roce 1917 lze najít první důkazy vzájemného ovlivnění a přátelských kontaktů Zdenka Rykra s Jaromírem Funkem. V tomto roce vytvořil Rykr pro Jaromíra Funkeho dvě ex libris s medicínskou tematikou podobně dekadentně pojatých. V dalším roce tvoří pro svého přítele nové ex

libris, které už souvisí se vzájemnou tvorbou. Jde o pohled z okna Funkeho pokoje do ulice na protější nárožní domy a věže chrámu sv. Bartoloměje. Tento motiv se objevuje často na Funkeho fotografiích a byl i námětem Rykrova obrazu z roku 1920.³ Ze snímků, pořízených téhož roku je patrné, že na stěnách jeho pokoje vedle obrazů Mazuchových, přibývají i obrazy Zdenka Rykra. O tom se ve svých pamětech zmiňuje i



Z. Rykr, Kolín, zač. dvacátých let



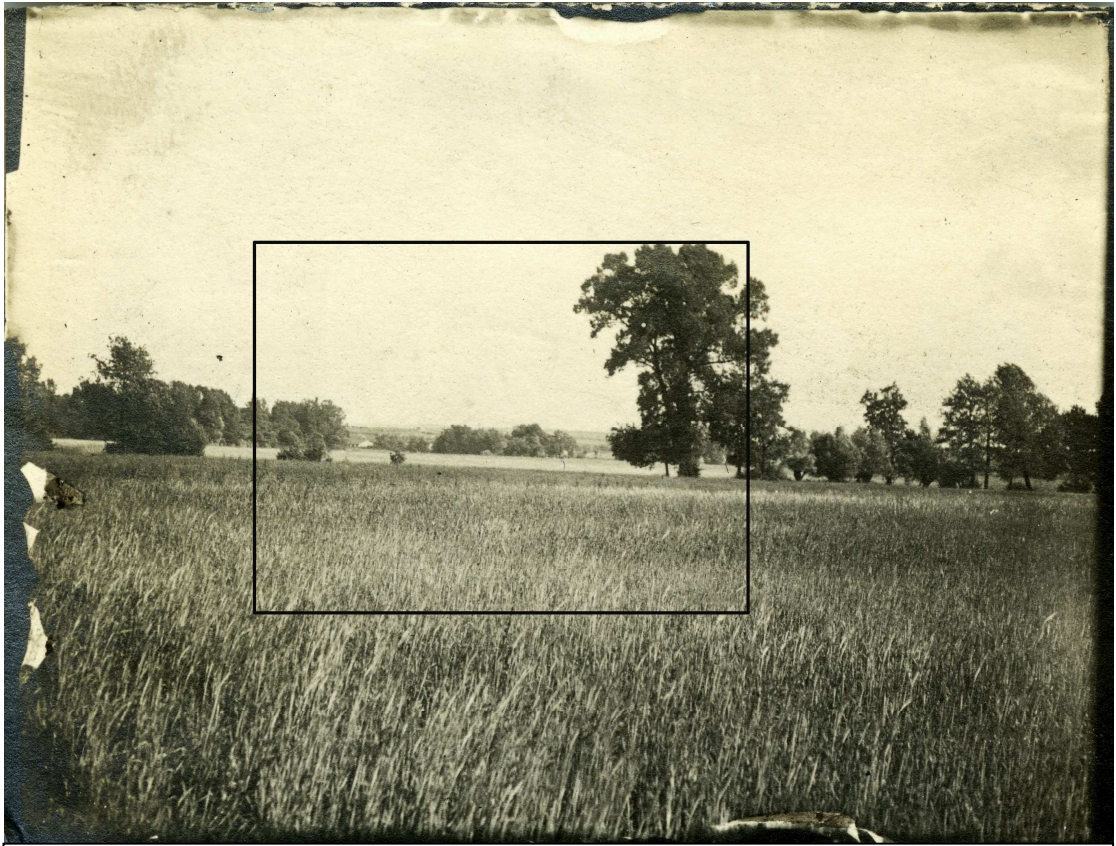
J. Funke, Kolín, zač. dvacátých let

Otakar Štorch-Marien.⁴ Podíváme-li se podrobně na tvorbu obou autorů v té době, najdeme řadu zajímavých podobností. V současnosti už nelze poznat a ani není důležité, co kdo používal jako předlohu pro svou práci. Podle charakteru Rykrových obrazů to spíše vypadá, že Funkeho fotografie byly předlohou. Zřejmě si je nechával posílat i do Chyše, kde se mu během jeho

vychovatelského působení v rodině Lažanských nedostávalo domácích motivů.

³ Martin Říha: Počátky fotografické tvorby Jaromíra Funkeho do roku 1924, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003, s. 26.

⁴ Otakar Štorch-Marien: Sladko je žít, Aventinum, Praha 1992, s. 58.



J. Funke, Labská krajina, zač. dvacátých let

Podstatné je, že Funke dokonale znal Rykrovu tvorbu i jeho neustálé hledání a experimentování s formou i s obsahem. Podle zachované Rykrovy korespondence byly převážným obsahem jejich debat hlavně umělecké otázky.

Podobné náměty spatřujeme i při zobrazování krajin a portrétů. Oba začátkem dvacátých let zachycovali stejné modely, častěji modelky, z řad členů herecké společnosti kolínského Klubu mladých. Nalezneme i několik velmi podobných motivů, například vlakového nádraží v Kolíně, kolínského nábřeží nebo polabské krajiny. Některé záběry naprosto vylučují jakoukoliv náhodnost. Například obraz



Z. Rykr, Labská krajina, zač. dvacátých let

železničního mostu v Kolíně je téměř totožný s fotografií. Podle posunutého pozadí na obraze lze usuzovat, že malíř stál více vpravo. Popředí je zvoleno obdobně jako na

fotografii, stejně jako výřez skutečnosti, kompozice a formát, který oba použili. Nabízí se domněnka, že v tomto případě Rykr použil Funkeho námět. Fotografie vznikla kolem roku 1923. Podobným dokladem Rykrova využívání Funkeho fotografických předloh je pohled na polabskou krajinu. Zde je jasně rozpoznatelný Rykrův výřez z původní fotografie. Zdali si výřez vytvořil sám, nebo si jej nechal zhotovit autorem fotografie, je dnes už nezjistitelné a celkem nepodstatné. Rykr nedodržel a určitě ani nechtěl dodržovat přesně předlohu, vždy si na skutečnosti něco podle své potřeby upravil. Je to patrné z dalšího Rykrova ex libris z roku 1918, tentokrát pro příštího člena Devětsilu Artuše Černíka. S největší pravděpodobností se jedná o motiv úvozové cesty, vedoucí do Štítaru (ves u Kolína), s rozkvetlými stromy, kterou v mnoha podobách a pohledech a během nejrůznějších ročních období Funke zachytil.

Artuš Černík byl Rykrovým spolužákem na kolínském gymnáziu. Byl čilým účastníkem studentského spolkového života a nadšeným a radikálním propagátorem moderních tendencí v umění. Ve Funkeho pozůstalosti se nenašly žádné odkazy na styky s Černíkem, ale je pravděpodobné, že sehrál svou důležitou úlohu při navazování kontaktů kolínské společnosti s Devětsilem a jeho tvorbou. Je smutnou skutečností, že tyto radikální hledači nového chápání umění, jež bylo tak těsně spjato s jejich životy, zemřeli předčasně, podobně, jako o mnoho let před nimi i Rudolf Mazuch.

Z osobní vzpomínky Emilie Fleischnerové je patrné, že Rykr velmi nerad opouštěl pohodlí svého pokoje a kolínských kaváren. Příliš se nezúčastňoval výletů do okolí se svými přáteli z Klubu mladých. Funke byl naopak jejich častým účastníkem. Rykr nepochybně



Z. Rykr, Labská rovina, zač. dvacátých let

zmiňovanou úvozovou cestu poblíž Kolína znal, ale přesto je velmi pravděpodobné, že přebíral motivy z Funkeho fotografií. Určitou zajímavostí je způsob zobrazování téže cesty na jiném místě, tentokrát s pohledem na chrám sv. Bartoloměje. V pozůstalosti



J Funke, Cesta do Štítar, zač. dvacátých let

Jaromíra Funkeho je zachována jak pozitivní, tak negativní zvětšenina tohoto záběru. Přitom negativní zvětšenina je Funkem signována. Právě takto, tedy se zrcadlově otočenými věžemi chrámu, Rykr maloval svůj obraz. Je nepravděpodobné, že by nevěděl o této skutečnosti, ale jednalo-li se o pouhou hříčku (a co bylo jejím cílem), nebo tím byl sledován hlubší záměr, se asi již nedozvíme. Z této doby jsou i některé další Funkeho stranově převrácené fotografie, ale jinak se s nimi v jeho práci setkáváme jen ojediněle. Několik jich nalezneme právě z této cesty a v tomto období.

Nejvýznamnější inspirací pro Funkeho fotografickou tvorbu, vycházející z těsné spolupráce s Rykrem, představovaly práce v oblasti zátiší, které poskytovalo nejvíce možností k experimentování. Vnímavý pozorovatel Funke dokázal reagovat na všechny projevy avantgardy své doby, které byly pro něj dostupné. Postupně se v jeho tvorbě objevují invenčně používané postupy, například nezvyklé úhly pohledu, využití diagonály, abstrahující výřezy a podobně. Není náhodou, že Funke, v době svého příklonu k moderní tvorbě, začal brzy jako předměty do svých zátiší používat Rykrovy plastiky. Tyto fotografie ukazují nejprve rozptýleným světlem nasvícené plastiky s neutrálním pozadím a sloužily zřejmě pro prezentaci Rykrových prací. K plastikám přidával další moderní předměty, především knihy a publikace o novém umění. Od roku 1923 začal už postupně Rykrovy plastiky zasazovat do vlastního prostředí.



J. Funke, Cesta do Štítar, negativní zvětšenina, zač. dvacátých let

V té době už společně fotografoval s Josefem Sudkem. Vedle soudobé amatérské tvorby byl dobře obeznámen také s produkcí profesionálních ateliérů a fotografů. Především se zajímal o novinky z nejrůznějších zahraničních publikací. Velmi pravděpodobně z nich znal například práce Paula Stranda a jeho nezvyklé využívání vržených stínů ve fotografické kompozici (od roku 1916).⁵ Funke začal aranžovat podobná zátíší pomocí jedné nebo dvou bílých čtvrtek a s jedním silným zdrojem světla docíloval výrazných vržených stínů. Z této doby pocházejí zřejmě také Rykrovy obrazy zátíší. Rané Rykrovy práce jsou známy většinou jen z Funkeho fotografických reprodukcí a pokud nebyly autorem označeny, je asi nemožné určit přesnou dobu vzniku. Bohužel tak není možné přesněji sledovat časovou kontinuitu jejich práce. Na některých obrazech Zdenka Rykra můžeme spatřit podobné předměty, které používal při fotografování i Jaromír Funke. Například skleněné flakony od voňavek nebo lahve. Rykr hledal malířským způsobem nejdříve cesty ke kubismu a expresionismu. Nápadné je na obraze s flakonem od voňavky použití desek, jako elementárních prvků tvořících stavbu obrazu, přičemž v jedné z nich se tento flakon odráží. Obraz patrně vznikl v době, kdy



J. Funke, asi 1923

Jaromír Funke začal pro svá zátíší používat různě velké skleněné desky, nejspíš od nepoužitých negativů. Své snímky komponoval pomocí bodově směřovaného světla, vržených stínů a odrazů ve skle. Tímto způsobem byl dán předpoklad ke vzniku nepřeberného množství kompozičních variant. Funke před kamerou sestavoval nejrůznějším způsobem

neprůhledné i průhledné skleněné desky, ve kterých dále počítal s odrazy geometrických prvků, světlých a tmavých ploch. Přestože jsou v kompozicích světla a stínů stále přítomny konkrétní předměty, přibližují se svým pojetím abstrakci a svým způsobem i kubistickému chápání výstavby obrazu. Funke tyto desky začal využívat kolem roku 1924 a byly dalším stupněm pro vznik zcela originálních abstraktních snímků, získaných

⁵ Maria Morris Hambourg: Paul Strand circa 1916, Metropolitan Museum of Art, New York 1998.

vlastní fotografickou cestou. V již zmíněné brožuře Zdenek Rykr píše, že v této době objevoval expresionismus. Ovlivněn kuboexpresionismem Bohumila Kubišty přechází k expresivní formě kubismu. “(...) S malováním začíná přituhávat. Svět není jen nálada a dojem, svět je také osudem a malba vážnou prací. (...)“⁶

Přes jistou podobnost jejich tvoření však byly jejich cesty a pracovní postupy odlišné. Je to dáno charakterem odlišných tvůrčích technik. Jaromír Funke se přitom snažil prokázat praktickou i teoretickou cestou, že fotografický postup je plnohodnotný a souměřitelný s jakoukoliv tradiční formou tvůrčí práce, aniž by přitom musel porušit samotný fotografický postup (negativ - pozitiv).

V roce 1922 formuloval Karel Teige, jako první u nás, ve své stati „Foto Kino Film“, vydané ve sborníku „Život II“, postoje avantgardy k fotografii a filmu. Odmítl piktorialistickou fotografii uznat za uměleckou a vyzdvihuje proti ní dokumentární fotografii a fotogenii. Také zde poprvé uveřejňuje fotografie a fotogramy Man Raye. Přibližně ve stejné době invenčně pracuje s geometrickými tvary také Jaroslav Rössler, rovněž člen Devětsilu.



Z. Rykr, Zátíší 1920

V letech 1922 - 1923 zřetelně posouvá avantgardně založený Devětsil, ovlivněný tvorbou Man Raye a László Moholy-Nagye, svou tvorbu od sociálního umění směrem k poetismu, vyjadřujícímu se formou obrazových básní s důrazem na elementární tvary a konstruktivistické montáže. Tím se tvorba Devětsilu lišila od Funkeho chápání fotografie, pro kterého měl nejzávažnější význam Dellucův termín „fotogenie“. Pravděpodobně z roku 1923 pochází Funkeho fotografie s názvem „Fotografická konstrukce“, která existuje ve dvou variantách. To již Funke do svých zátíší vsazuje základní geometrické tvary – koule, krychle, již zde rozehrává hru světla a stínů. Snaha po dosažení „fotogenie“ předmětu je základním cílem Funkeho fotografického snažení na počátku dvacátých let. Podobně byla dosažena kompozice tvořená koulí, bodovým směřovaným světlem a stínem, který leží přes diagonálně položenou papírovou čtvrtku.

⁶ Zdenek Rykr: Výstava obrazů z let 1917 – 1937, Krasoumná jednota v Praze, duben 1937.

Protože u této fotografie neznáme přesný název ani rok vzniku je možné se domnívat, že se může jednat o stále neobjevenou fotografii, kterou autor postavil na začátek své moderní (avantgardní) tvorby na první samostatné výstavě v Krásné jizbě v roce 1935. Je známo, že si autor těchto fotografií považoval, a obesílal jimi v polovině dvacátých let soutěžní fotografické salóny i přes to, že o jejich porotách neměl příliš valné mínění, protože obvykle prohlašovaly tyto práce za pouhé „kubistické výstřelky“.



J. Funke, asi 1924

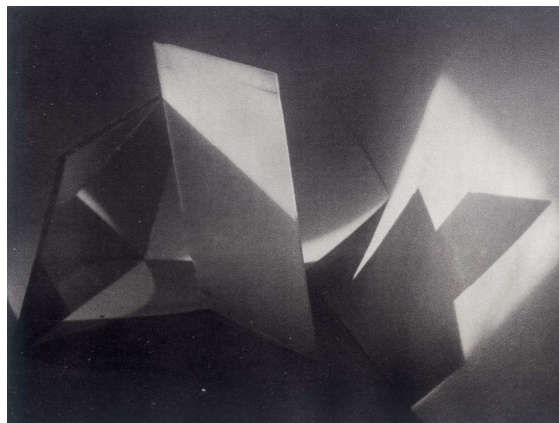
Pro přesnější pochopení celého Funkeho díla je nezbytně nutné a důležité sledovat jeho texty (zachovaly se v rukopisech a některé byly publikovány), ve kterých interpretuje i svou dřívější tvorbu a patřičně ji i vysvětluje. První dochované texty jsou přibližně z roku 1924 a můžeme se v nich dočíst také o tehdejší Funkeho uctívém i kritickém postoji ke kubismu, který již považoval za překonaný. V neúplném rukopise bez názvu z ledna 1924 „Výstava spojených spolku fotografů amatérů“ Funke o své fotografii píše: „(...) Hle panák kubistický, knížky dvě s pěknými hřbety, ejhle ony také o kubismu, výrazné Picasso na jejich

hřbetu, a vše stojí na čísle nejmodernějšího uměleckého listu. Zde se autor skutečně pomazlil s několika předměty, které se samy tak nesešly dohromady, jež i vnitřní spojitost váže a zachycené toto arangement jistě mu jednou připomene po čase předměty tehdejší jeho obliby a vyvolá odlesk těch citů.“ V tomtéž textu se Funke vyjadřuje o vztahu fotografie k malířství, ale i k filmu: „Má-li fotografie jít s duchem doby musí právě tak jako biograf obrátiti zřetel na režii a učiti se od režisérů více filmových než divadelních, a ne od malířů, což bylo základním omylem. A když půjde amatér k malíři na poradu, vždy též jen v otázce režie, nikoli výrazu, který fotografie nemůže a nesmí měniti. (...)“.⁷ Na programu ČFS z roku 1927 jsou dvě jeho přednášky, z nichž jedna

⁷ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 19 - 22.

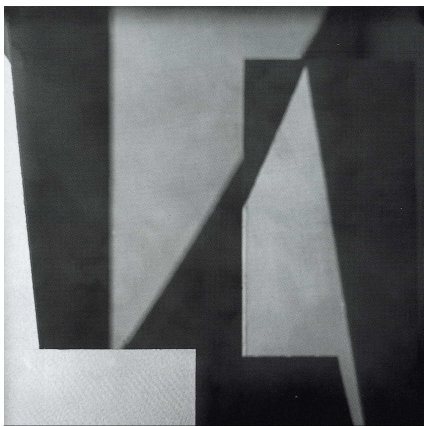
nese název „Omyl kubismu a abstraktních fotografií.“ Bohužel se nedochoval jejich obsah.

Počátkem dvacátých let vede svůj zápas s kubismem také Zdeněk Rykr, podobně moderně orientovaný a rovněž tvořící mimo Devětsil. Ve snaze vymanit se z „kubistických kleští“, začal vytvářet realistické obrazy, aby se později ke kubismu opět vrátil. Funkeho práce spíše vycházejí z idejí tehdejších avantgardních směrů purismu, elementarismu a konstruktivismu. Můžeme se o tom dočíst v textu, uveřejněném v roce 1928 ve „Fotu“, pod názvem „Fotogenické zátiší“, v němž interpretoval svůj přístup a postup. „(...)



J. Funke, Kompozice, asi 1924

Precizování obsahovosti zátiší ve smyslu dnešního, moderního názoru není již tak přímočaré. Věc ta stává se komplikovanější, že (neboť) k výraznosti objektů přistupuje i



J, Rössler, Bez názvu, 1923

fotogeničnost a evidentní obsahovost, jak jednotlivých partií, tak i konečného celku. Jest tedy zátiší problémem fotografické režie a fotografického vidění. Stává se tak aktuální stmelení prostorových vztahů i jednotlivých linií i jednotlivých partií; ukázněný protikladů světelných hodnot vyvažuje kapacitu stínů a intenzitu světelných partií. Současně dlužno dbáti na vklínění různých částí a částíček předmětných v jediný výrazový celek. Zkrátka jest to fotogenie a fotogeničnost na kvadrát. (...) Neboť

změnilo se nejen pojetí a názor na zátiší, ale změnily se i předměty. Jestliže kdy stačila soška nebo knížka k vyjádření svého vlastního pohledu na věc, bylo to věcí čistě soukromou, nikomu nezodpovědnou a úplně postačující k uspokojení vlastní touhy po určitém výrazu. Fotografický pojem fotogeničnosti nebyl za prvé ani znám a za druhé nebylo mu rozuměno správně. (...) To, co dnešek žádá na předmětu není, jak již dříve

bylo řečeno, nějaké individuální chápání povrchové hezkosti předmětu, ale jeho vnitřní bohatství vlastního i vrhaného světla. Jest to ona kultura fotografického zření, která je výlučně platná pro chápání hodnoty objektu. Nastává zde umocňování jednoduchosti předmětné k rafinované bohatosti. Zdánlivě z primitivních tvarů dolují se nové tvarové syntéze. Myšlenkový pochod při fotogenii jest vysokým stupněm dnešní architektonické kultury na straně fotogenie a režie.“ Píše zde o fotografické režii a fotografickém vidění a skutečnosti, že „k výraznosti objektů přistupuje i fotogeničnost a evidentní obsahovost jak jednotlivých partií, tak i konečného celku. (...)“.⁸

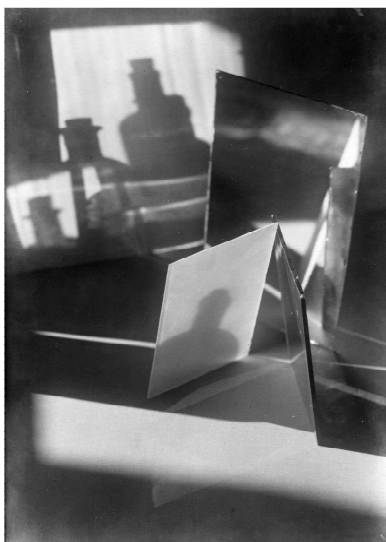
László Moholy-Nagy v roce 1925 uveřejňuje knihu „Malerei Fotografie Film“. Tato publikace vydaná v edici Bauhausbücher zůstala zachována ve Funkeho pozůstalosti. Není možné zjistit, ve kterém roce si ji Funke pořídil, ale bylo to zřejmě záhy po jejím vydání. Přes určitou podobnost výsledků jejich avantgardních snah, se Funke o Moholy-Nagyovi zmiňuje pouze jednou až začátkem třicátých let. V Časopise „Žijeme 1“ o Moholy-Nagyovi píše: „(...) Jest totiž Man Ray básník, kdežto Moholy-Nagy technik. (...)“.⁹ Svou roli možná sehrála orientace tehdejšího českého progresivního umění na Paříž. Moderní tendence, pocházející z německých zemí, v počátku první republiky neměla u vlastenecky rozjitřených českých tvůrců takovou váhu. Jaromír Funke si jako nejdůležitějšího oponenta svého avantgardního fotografického hledání vybral Man Raye. Právě kritické vymezování vůči tomuto autorovi bylo důležitou základnou Funkeho systematické praktické i teoretické činnosti. Ve svých vzpomínkách Josef Sudek, jehož Man Rayova tvorba neoslovila, píše: „(...) Man Raye jsem poznal z těch knížek, co si kupoval Funke. (...) Myslím, vyšla nějaká taková menší publikace a tam od něj bylo dost věcí, pochopitelně těch fotogramů. Funke, protože měl literární zaměření, měl s nima spíš styk. Jaký měl styk s Teigem, nevím, ale myslím, že v tom hrál úlohu Štorch-Marien, poněvadž se dobře znali. Byli kolegové, chodili spolu na gymnázium v Kolíně. Funke literárně věděl víc, o co jde, já jsem byl v literatuře naiva. (...)“.¹⁰

⁸ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 32 - 34.

⁹ Jaromír Funke: Moholy-Nagy, Žijeme 1, 1931 – 1932, č. 3, s. 82 – 83.

¹⁰ Jaroslav Anděl: Josef Sudek o sobě, TORST, Praha 2001, s. 74.

3. FUNKEHO VLASTNÍ CESTA K ABSTRAKTNÍ FOTOGRAFII, „ABSTRAKTNÍ FOTO“, POČÁTKY SURREALISMU

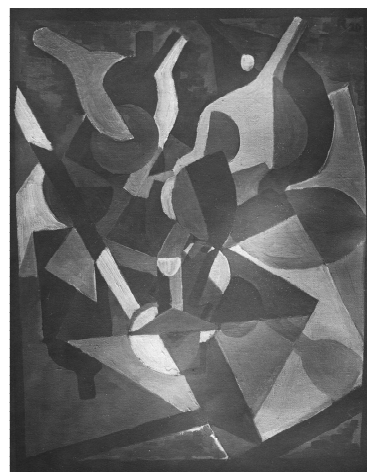


J. Funke, Abstraktní foto, asi 1925

Jedním z časopisů, na který se později Funke i Rykr odvolávali, byl Neumannův Červen, vydávaný po první světové válce, který propagoval nejradikálnější proudy v moderním umění. Oba zde měli možnost spatřit práce českých moderních malířů. Rykr píše: „V malbě jsem začal hledat nějaký řád, nějakou pevnější osnovu.“¹¹ Funke odtud okomentoval tvorbu Václava Špály, když ji doporučoval Otakaru Štorchovi-Marieni: „Člověče, to je náš nejspontánnější malíř, ten nenamáčí štětec jen do barvy, ale taky do šťáv života.“¹² Ve Funkeho textech, jimiž vysvětloval svou tvorbu, vždy bylo patrné zaujetí pro moderní malířství. Lze v nich často nalézt

mnoho odkazů a srovnání fotografie s malířstvím.

V neúplném a nedatovaném rukopise „Zátiší ve fotografii“ rozebírá vývoj tvorby tří „základních pilířů“ moderního zátiší, Maneta, Cézanna a Picassa směrem ke kubismu, očekává tak „velikého zobrazovatele století aeroplánů, automobilů a radiobjevů.“ Malíř je pro něj nejen „zrcadlem doby, ale prorokem budoucnosti a hlasatelem možností pokroku, zobrazovaným v jeho posledních dílech a v tomto dobrém předpokladu vybrati si cokoliv ku znázorňování prostorovosti a ku zidealizování souzvuku barevných



Z. Rykr, 1920

ploch k harmonické výstavbě obrazu a k současnému svému vyjádření obrazového názoru na předmět.“ Funke tehdy uvažoval o kubismu, podobně jako Rykr, jako o zatím nepřekonaném vrcholu moderního zobrazování v současném výtvarném umění. Oba se

¹¹ Zdenek Rykr: Výstava obrazů z let 1917 - 1937, Krasoumná jednota v Praze, duben 1937.

¹² Otakar Štorch-Marieni: Sladko je žít, Aventinum 1992, s. 183.

od něj také neustále snažili odpoutat, aby se k němu opět vraceli, Rykr například po svém realistickém období.

Zásadním trendem té doby byla abstrakce vycházející z elementarismu. Funkeho práce vycházela z purismu, a podstatné pro něj bylo zachování čistoty fotografického procesu (negativ - pozitiv), jako základního předpokladu ve fotografické práci. Takto fotografii chápal od počátků své tvorby a důsledně ji po celou svou tvorbu dodržoval, s výjimkou seznamovacích pokusů, ve kterých prakticky ověřoval všechny novinky.

Po uveřejnění Man Rayových fotogramů, tuto techniku postupně přebírali a dále propracovávali další avantgardní tvůrci, například Moholy-Nagy, nebo u nás Jaroslav Rössler. Vůbec první „fotogramy“ vytvářel už ve třicátých letech devatenáctého století jeden ze zakladatelů fotografie William Henry Fox Talbot, který kopíroval na citlivou emulzi obrysy rostlin. Před první světovou válkou vytvářel své výtvarné fotogramy Christian Schad. Fotogram se později stal specifickou cestou k dosažení abstraktních tendencí, aplikovanou do fotografické tvorby. Podstata spočívá v tom, že za



J. Funke, Abstraktní foto, 1928 - 1929

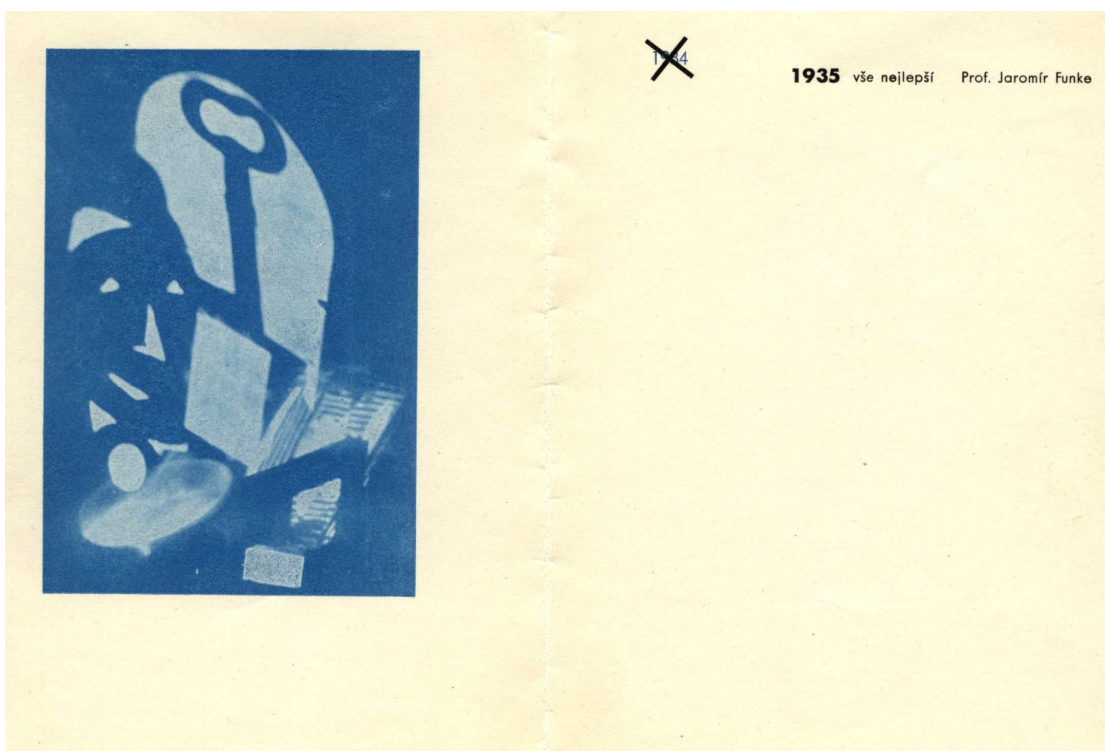
pomoci světla transponuje obrysy předmětů bez pomoci optiky přímo na citlivý papír. Každý fotogram se tak stává originálem. Obrysy předmětů, tvořící ostré přechody mezi bílou a černou i šedou, docilují požadovaný abstraktní účín. Přitom však vědomě obchází techniku, charakteristickou pro fotografické médium. Byl tak zpochybněn negativně pozitivní proces, jehož specifíkem a výhodou je neomezená reprodukovatelnost. Funke, který si fotogram prakticky vyzkoušel (a vytvořil v něm ukázková díla), si záhy uvědomil, že se tímto směrem fotografie, pokud má zůstat fotografií, rozhodně ubírat nemůže, a označil fotogram za slepou uličku fotografie. „Neboť Man Ray odstranil ve fotografii nejen impresionismus, nýbrž i aparát a desku, základ to fotografie.“¹³ Brzy rozpoznal omezenost fotogramu i jisté možné nebezpečí pro fotografii v návratu zpět k nejrůznějším tvárným procesům minulosti, které spíše

¹³ Jaromír Funke: Man Ray, Fotografický obzor 35, 1927, s. 36 - 38.

připomínaly grafické postupy a ze kterých se již fotografie tak zdlouhavě bolestným způsobem dokázala vymanit. Právě tento fakt byl určujícím podnětem pro příští směřování Funkeho úsilí, které postupně vyústilo v sérii abstraktních fotografií, které jsou svým významem unikátem moderní tvorby mezinárodního dosahu. Teoretickou kritikou Man Raye a současně praktickou cestou chtěl prokázat správnost svého fotografického snažení. V článku „Man Ray“, otištěném ve Fotografickém obzoru v roce 1927, píše o jeho fotografickém prvenství a následném „zbloudění“: „(...) Bylo to tehdy, kdy Man Ray úplně odstranil aparát i desku a kdy začal ne fotografovati, nýbrž kopírovati předměty přímo na papír tím prostým způsobem, (...) Tyto fotografické zvláštnosti nejsou už vůbec fotografiemi. Není zde již žádného osvobozujícího činu, ani gesta, tím méně rozřešeného úkolu. (...) Není možno takovým laciným způsobem dělati umění, a to dokonce nové, surrealistické umění. (...)“.

Funke tedy založil svůj postup na zachování fotografického média jako základního předpokladu pro další posun směrem k moderní fotografii. Ve své systematické práci pokračoval dále, vycházel ze svých poznatků a úspěšných výsledků. Po zvládnutí fotografických zátiší ve smyslu fotogenie a otevření nových možností tvorby, se Funke rozhodně pouští do objevování dalšího trendu moderního zobrazování, abstrakci, a to čistě fotografickou cestou. Vyústěním těchto snah byly jeho abstraktní stínohry.

V roce 1923 Funke začal pracovat s vrženými stíny a od té doby je začal systematicky zapracovávat do svých fotografických kompozic. Konkrétní skleněné flakóny, na nichž lze ještě přečíst značku, postupně střídal lahvemi a elementárními tvary koulí, krychlí. Určitým mezistupněm je použití bílé žárovky. Přestože se ještě jedná o konkrétní předmět, je již kladen důraz na její elementární tvar. Za pomoci geometrických skleněných desek a směřovaného světla a následném střídání bílých, šedých a černých ploch, se dostává již velmi blízko k abstrakci. Snímky takto kompozičně rozčleněné a rozložené mají jistou podobnost i s kubistickou skladbou obrazového prostoru. Do takto vytvořených prostředí ještě přidával konkrétní předměty, koule nebo lahve. Tento motiv lze nalézt na mnoha zkušebních i výsledných fotografiích. Motiv specificky tvarované lahve najdeme i na obraze Zdenka Rykra. Tato skutečnost může být čistě náhodná, ale faktem je, že oba autoři byli ve velmi těsném tvůrčím kontaktu. Každý zápasil s moderním vyjadřováním po svém a zpracovával svá



J. Funke, Novoročenka pro rok 1935

témata odlišným technickým postupem. Funke byl mnohem více odkázán na skutečnost před objektivem a vždy si přesně uvědomoval dokumentární hodnotu i omezenost fotografie, se kterou počítal a kterou ve svých textech také obhajoval. Přesto je možné nalézt nápadnou podobnost nejen v přístupu k tvorbě a ve způsobu práce, ale i ve výsledku jejich snažení. Zdenek Rykr o své tvorbě přibližně z této doby napsal: „Obraz jako autonomní mechanismus vyvíjel mezipředmětové vztahy, které měly budovat prostor ze základních abstraktních prvků. V tom se šlo tak daleko, že posléze zmizely předměty vůbec a divák se stal svědkem jen vztahů samotných. (...) Malovat moderně vyžaduje, abych se dostal v obrazových složkách obrazu tak daleko jako ve formálních. Obrazový prostor v moderním obraze musí být vyvinut ze základních abstraktních prvků. Totéž žádá obrazový obsah. I ten nutno hledati nejdříve v abstraktním a všeobecném zákonu. Proto mě tak zajímají symboly.“¹⁴

Funke dosáhl abstraktního účinku úplným odstraněním předmětů ze záběru a sestavoval své kompozice pouze z vržených stínů těchto předmětů. Stíny lahví, kuchyňských nástrojů i neidentifikovatelných předmětů vytvářejí nefigurativní,

¹⁴ Zdenek Rykr: Výstava obrazů z let 1917 – 1937, Krasoumná jednota v Praze, duben 1937.



J. Funke, Věci skleněné a obyčejné, 1928

prostorovou a rytmickou kompozici mezi světlem a stínem. Jaromír Funke v letech 1927 - 1929 představil v cyklu nazvaném „Abstraktní foto“, který je avantgardním počinem i v mezinárodním kontextu, svou čistě fotografickou reakcí na „nefotografické“ fotogramy a koláže. Na negativu měl mnohokrát reprodukovatelný abstraktní obraz. Na fotografii „Abstraktní foto“, „Kompozice IV“, z téhož období, je zřejmý motiv klíče, a můžeme zde nalézt, podobně jako na dalších snímcích, přeludné výjevy tváře. Fotografie tak mohou předznamenávat surrealismus, ale mohou také připomínat ony symboly, o nichž se zmiňoval Rykr. Jakou hodnotu měla tato fotografie pro autora lze soudit z toho, že si ji vybral pro svou novoročenku pro rok 1935 už jako profesor na Státní grafické škole v Praze.

Ve fotografiích z let 1928 – 1929, například v „Zátiší s kolibříkem“ (uváděn též pod jinými názvy) a v cyklu „Věci skleněné a obyčejné“, využívá autor svých stínoher jako podkladu a vsazuje do nich další konkrétní předměty ve smyslu surrealistických (poetických) náhodných setkání. Fotografování těchto předmětů se shora a jejich aranžování podobně jako u fotogramu, spíše předznamenává princip asambláže. V roce 1929 na výstavě „Film und Foto“ ve Stuttgartu vystavuje pedagog Bauhausu Walter Peterhans podobně koncipované snímky, avšak odlišného vyznění. Funkeho fotografie jsou ovlivněné poetismem. V této době se naplno potýkal se surrealismem jako novým vyjadřovacím prostředkem v moderních trendech.



J. Funke, Věci skleněné a obyčejné, 1928, pozdější zvětšenina pracovní verze

4. FOTOGRAFIE „PO KARNEVALU“, ZAČÁTKY PORTRÉTNÍ TVORBY



J. Funke, Po karnevalu, 1924

Pro celou fotografickou tvorbu Jaromíra Funkeho bylo typické, že na jedno téma zhotovoval více pracovních variant, z nichž posléze vybíral výsledný záběr. Některé další varianty autor sám zvětšil a některé existují pouze na negativech. V roce 1924 vznikla v té době ojedinělá, funkcionalisticko konstruktivisticky pojatá, dvojportrétní fotografie „Po karnevalu“. Mezi negativy ve Funkeho pozůstalosti zůstal zachován mimo jiné například negativ tří hlav, který do dnešní doby nebyl nikdy publikován.

Výjimečnost těchto portrétů spočívala v nápaditém využití diagonály, čímž bylo dosaženo narušení

prostorové orientace v obraze. Funke naboural obvyklý prostor a nahradil jej novým prostorem, vytvořeným fotografickou cestou. S diagonální kompozicí pracovali již dříve Alvin Langdon Coburn nebo Paul Strand, a třeba například u Alexandra Rodčenko se objevila ve stejné době, jako u Funkeho. Funke už dříve použil diagonálně rozdělený prostor ve svých zátiších (například u fotografie „Samota a brýle“ z roku 1924 a dalších), diagonála se stala jedním ze základních charakteristických prvků celého Funkeho díla. Do té doby řešil prostor, hmotu a tvary předmětů, ale zde je jasně patrná snaha autora o umístění předmětu (figury) v odhmotněném prostoru. Není možné poznat jestli snímek zabíral od spodu či se shora, je zde také naznačen pohyb v rotaci. Funke zároveň využil svých dosavadních zkušeností s výřezem a kompozicí detailů (například fotografie „Talíře“, „Rámy“, „Staré železo“).



J. Funke, Po karnevalu, 1924,
dosud nepublikováno

Zatímco Funkeho fotografie „Po karnevalu“ je ojedinělá a překvapivá, méně překvapivý je fakt, že výsledku dosáhl v oblasti portrétu. Portrétu se Funke věnoval celý

svůj život a postupem doby si vypracoval zcela osobitý a nezaměnitelný styl. Funke později portrétoval i na zakázku, přičemž využíval poznatků z dosavadního hledání moderního zobrazování – fotogenie, elementarismu, konstruktivismu, nové věcnosti nebo třeba surrealismu. Zpočátku fotografoval rodinné příslušníky a své kolínské přátele. Snímky mají svou dokumentární hodnotu a jsou svědectvím doby a ukázkou prostředí, ve kterém Funke vyrůstal. Fotografoval prakticky veškeré dění ve



F. Krátký, pohlednice, asi 1924

svém okolí, společenské akce, demonstrace a další. Reportážní charakter mají například snímky postav z kolínského korsa z roku 1921, které karikoval ve svých kresbách Zdenek Rykr již o několik let dříve. Na fotografiích jsou náhodně zachyceni ctihodní občané města Kolína, kteří jsou dnes již neznámí. Další fotografie, pořízené v rodinném prostředí i mezi přáteli, jsou spíše podobenkami. Mnohem více možností pro Funkův portrétní zájem poskytovalo divadelní prostředí kolínského Klubu mladých. Zde s nejvyšší pravděpodobností také vznikla fotografie „Po karnevalu“. Kostýmy do některých her navrhoval Zdenek Rykr a některé šila Funkeho budoucí žena Anna

Kellerová. Oba také využívali možností a pro své portréty používali i stejné modely z řad herecké společnosti. Častým objektem zobrazování byla například spisovatelka Jarmila Svatá, která se stala později úspěšnou herečkou pražské avantgardy. Funke v Klubu režíroval a vystupoval i jako herec. Zde se také v létě roku 1924 setkal s manželi Longenovými.

Ve Funkeho pozůstalosti zůstala zachována korespondence, především od Xeny Longenové z roku 1924, určená právě Funkemu. Figuruje tu jako diskretní zprostředkovatel setkávání mezi Xenou Longenovou a přítelem Funkeho, neznámým panem E. Xena Longenová a její muž Emil Artur Longen v té době působili v divadle Vlasty Buriana, které Longen spoluzakládal. Mezi jeho úspěšné hry patřil



Xena Longenová, foto pravděpodobně J. Funke, asi 1924

například „Polní maršálek“. Do divadla, mezi jinými, pravidelně docházeli Karel Teige, Vítězslav Nezval, Julius Fučík, Egon Erwin Kisch, Ivan Olbracht a mnozí další. Longenová byla ve své době velkou hereckou hvězdou a uznávanou herečkou charakterních rolí.

Emil Artur Longen (vlastním jménem Emil Pittermann), nadaný autor divadelních her, scénárista, dramaturg, spisovatel, libretista, režisér, herec a malíř, byl známou osobností pražského bohémského života dvacátých a třicátých let. Spolu se svou ženou, Frantou Sauerem, Jaroslavem Haškem, Michalem Marešem a dalšími působili například v kabaretu Balkán, v Revoluční scéně, v Červené Sedmě a tvořili anarchisticko komunistickou akční hospodskou bohému.

Franta Sauer, zámečník a autor „Pašeráků“, vedl anarchistickou skupinu, která pobořila mariánský sloup na Staroměstském náměstí po rozpadu Rakousko - Uherska. Pro Michala Mareše a pro Červenou Sedmu pracoval ve dvacátých letech i Zdenek Rykr. Emil Artur Longen byl znám jako velký „uličník a srandér“, který se svými přáteli vystupoval po pražských lokálech a za vybrané vstupné pokračovali v bujarém veselí, dokud měli za co pít.



**Emil Artur Longen, foto
pravděpodobně J. Funke**

Longen, který si nechával říkat hrabě, a pro kterého nebylo nic svaté, hrál po celý život úlohu komedianta. Pohyboval se jak mezi velkopřemyslníky, kde vychvaloval revoluční myšlenky, tak mezi dělníky, kde naopak velebil společnost kapitálu a buržoazie. Neznal cenu peněz a rychle dokázal rozházet inkasované honoráře při hospodských a kavárenských veselých večerech. Dokázal se bavit nejen s většinou levicově zaměřenou společností, ale do svých pitek často dokázal vmísit („srovnat do jedné pijácké řady“) i pravicově zaměřené autory reprezentované především Rudolfem Medkem a

Vlastou Amortem. Mezi oběma skupinami jinak panovalo hluboké opovržení. Generál Rudolf Medek nemohl, podobně jako ostatní ruští legionáři, například zapomenout Haškovo působení mezi bolševickými politickými komisaři během války, kteří vynikali svou krutostí, bezohledností a fanatismem. Jaroslav Hašek se po válce snažil obhajovat a zlehčovat svou úlohu, ale faktem zůstává že mnoho českých legionářů se stalo obětí těchto zfanatizovaných revolucionářů. (Rudolf Medek byl také jedním z podepsaných návštěvníků autorské retrospektivní výstavy Jaromíra Funkeho v Krásné jizbě v Družstevní práci v roce 1935).

Longen byl rozpolcenou osobností a v praktickém životě s ním bylo velmi obtížné vyjít. Herci divadel trpěli například tím, že obvykle dopisoval své hry ještě v době, kdy už na jevišti hráli první dějství a často se stávalo, že nikdo nevěděl, jak rozehraná hra skončí, ani sám autor. V každém směru byl nevypočitatelný a své ženě Xeně často spílal ze žárlivosti. Stačila k tomu i jen pochvalná kritika v tisku za její herecký výkon. Michal Mareš na něho vzpomínal jako na „nevděčného, zbrklého, něžného i brutálního zároveň“.¹⁵

V srpnu roku 1924 se Longenovi nakrátko objevili v Kolíně. Z této doby jsou datovány portréty s podpisy a s věnováním od Longena i Longenové. Zůstaly zachovány i dopisy od Xeny Longenové. Jaromíra Funkeho v nich oslovuje jako „nejmilejšího

¹⁵ Michal Mareš: Ze vzpomínek anarchisty, reportéra a válečného zločince, Prostor, 1999, s. 117.

přítele“ a „kamaráda“. Z dopisů vyplývá, že zprostředkoval místo i čas schůzek mezi ní a Funkeho přítelem panem E, o kterém nic bližšího nevíme.



J. Sudek, polovina dvacátých let

portrétování používali umělé světlo směřované z jednoho bodu, které tvořilo další kompoziční prvek - vržený stín postav. U mnoha fotografií je tak obtížně rozeznatelné autorství. Autorem může být Josef Sudek, ale i někdo další. Do Kolína například zajížděl Adolf Schneeberger či jiní fotografové z amatérských klubů.

Mezi fotografiemi z této doby se ve Funkeho pozůstalosti dochovaly portréty Xeny Longenové i Emila Artura Longena. Můžeme nalézt řadu běžných, klasicky podepsaných podobenkových portrétů, které byly v té době populární a které pocházely z dílen živnostenských fotografů, například pražského Jaroslava Balzara. Mezi těmito podobenkami se zachovaly tři snímkové herecké studie Xeny Longenové, které svým charakterem odpovídají ostatním Funkeho portrétům z této doby.



J. Funke, polovina dvacátých let

V pozůstalosti jsou i dvě zvětšeniny formátu přibližně 18 × 24 s portrétními studii Emila Artura Longena. Na pohledu zaslaném z Křivoklátku zřejmě (razítko na pohledu je nečitelné) v roce 1924, adresovaném Juc. Funkemu do kavárny Sport na náměstí, píšou:

„Milý drahý doktore, trnu hrůzou, jestli se o vás někdo stará, abyste si dal „něco jíst“ a přeji si abyste se nezhubl steskem po mě, Vaše Longenová Xena. Jéžišmarjá, žerte, nebo nedostanu tu rozšklebenou fotografii, zdraví Artur Longen.“ Dále je zde připojeno asi deset podpisů dalších přátel. Které „rozšklebené fotografie“ měl Longen na mysli dnes nevíme, ale s velkou pravděpodobností to jsou ony dva snímky z pozůstalosti (zatím se nepodařilo najít negativy, jež by také s konečnou platností určily autora). Snímky jsou svým zpracováním charakteristické pro svou dobu. Portréty snímaných jsou modelovány bodovým rozptýleným světlem, aby vynikla plastičnost tváře, a to buď na tmavém nebo světlém pozadí, společně s vrženým stínem. Tomuto faktu napovídá také technické zpracování těchto dvou fotografií, přibližně podobné ostatním Funkeho zvětšeninám z té doby.

Funkeho tradičně pojaté portréty svým duchem odpovídají secesnímu piktorialismu. Zdůraznění vržených stínů bylo typickou tendencí své doby, kterou můžeme vidět i u Drtikola, Rösslera nebo Sudka. Ve Funkeho vývoji byla tato etapa velmi důležitá, přestože takto koncipované a komponované snímky v jeho další portrétní tvorbě už nenajdeme. Některými těmito portréty také obesílal soutěžní salóny v zahraničí. Například s portrétem „sl. A. P.“ se v roce 1924 zúčastnil XIX. mezinárodního fotografického salónu v Paříži nebo v roce 1925 se s portrétem nazvaným „Ma chère ...“ zúčastnil mezinárodního salónu v Calais.

Vývoj portrétních fotografií Jaromíra Funkeho vyústil ve dvacátých letech v portréty „Po karnevalu“. V divadelním prostředí měl nepřeberné možnosti pro své výtvarné záměry. Patrně v tomto prostředí také vznikla fotografie s názvem „Noha“. Tento snímek bývá datován rokem 1925, ale svým charakterem a atmosférou připomíná fotografii „Po karnevalu“ a je proto pravděpodobné, že snímek vznikl už o rok dříve, tedy rovněž v roce 1924. Podobný snímek vznikl i v roce 1926. V roce 1927 vznikly diagonálně řešené akty, které připomínají konstruktivismus, a svým fotograficky přesným popisem kůže také novou věcnost.

S modelkami z řad herecké společnosti často vycházel i do plenéru. Jak bylo typické pro Funkeho tvorbu, vybíral si jak romantická zákoutí labských břehů, cesty s rozkvetlými stromy, tak i neromantické civilizační prostředí periferie, staveniště labské regulace nebo vlakových přejezdů.

V plenéru portrétoval i svého přítele Eugena Wiškovského. Portrét s názvem „Detail a muž“ z roku 1926 mísí „konstruktivismus se surrealismem“.¹⁶ Výřez Wiškovského



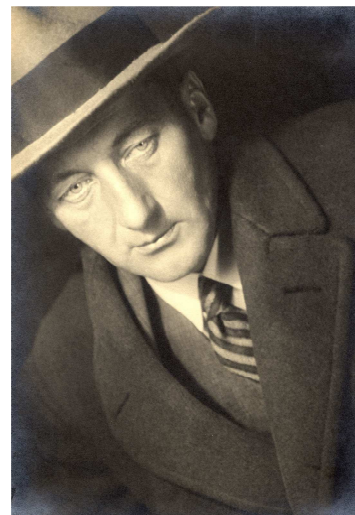
J. Funke, Detail a muž, portrét E. Wiškovského, 1926

poprsí, působící snovým (surrealistickým) dojmem, je kombinován s diagonálním konstruktivistickým detailem zábradlí a jeho rytmicky vrženým stínem. Funke jej portrétuje ve třicátých letech několikrát. Zůstaly zachovány tři portrétní varianty pravděpodobně pořízené během jednoho fotografování. Kompozicí do diagonály, detailním výřezem a výrazným nasvícením dosáhl Funke velmi působivých snímků. Podobný detail tváře neznámého muže v klobouku s klopou kabátu použil Funke i u portrétu v roce 1929.

Se svým bývalým profesorem z gymnázia se Funke sblíží koncem dvacátých let. Společně hráli tenis a byli si blízcí jak společensky, tak intelektuálně. Na Funkeho popud se zřejmě začal intenzivně věnovat fotografování v mnoha směrech nadaný filolog a psycholog Eugen Wiškovský. Podobně jako Funke zastával také tvrzení o nedotknutelnosti negativu. Česká fotografie tak byla obohacena o dalšího velmi originálního a významného tvůrce. V roce 1962 vzpomínal na spolupráci s Jaromírem Funkem v dopise Anně Fárové: „Ne, že by mi něco teoreticky vysvětlil – na to on nebyl. Nerad se ústně o tom co dělá, vyjadřoval. Byl to u něho jakýsi ostych kvůli malé vadě v řeči, ale také protože se nechtěl o věci šířit, když já byl v plném experimentování. Chodívali jsme spolu do terénu, na stavbu elektrárny. Do okolí, na věž obchodní akademie – a fotografovali tzv. „novou věcnost“ – skládky cementových skruží, kolejnic, mannesmannových vodovodních rour atd. Funke toho brzy nechal, neboť viděl, že se na to specialisují, také to dělal realističtěji než já. Nejvíce mi pomohlo, že jsem – nemaje tehdy zvětšovák – s ním v jeho temné komoře

¹⁶ Antonín Dufek: Jaromír Funke, TORST, Praha 2003, s. 29.

(koupelně) zvětšoval naše zdařilé negativy. Jednak jsem se přiučil zvětšovací technice a dobré kompozici, jednak jsem na těchto prostých geometrických formách poznával onu abstrahující schopnost černobílé fotografie, která vyloučením barev zdůrazňuje tvar (a o tvar jediné, ne o barvu, se mi jednalo jako každému introvertovanému člověku). Byly to čisté motivy, kde bylo velmi snadné vyloučit rušivé, nesourodé prvky. Zde šlo o tvar pozměněný optikou spíše krátkého ohniska, kde rovnoběžky rour nebo kolejnic se sbíhaly do jednoho bodu a vytvářely plošné obrazce.“¹⁷ Z tomtéž dopise Wiškovský vzpomíná, že při jednom takovém vyvolávání ve Funkeho temné komoře prohlásil: „Ale to je jako skutečné. – To je lepší než skutečné, odpověděl Funke se vztyčeným ukazováčkem...Byl to, pokud se pamatuji, jediný případ, kdy Funke vyšel ze své rezervy.“¹⁸



J. Funke, portrét E. Wiškovského, třicátá léta

5. FOTOGRAFIE ARCHITEKTURY

Jaromír Funke chodil začátkem třicátých let společně s Eugenem Wiškovským



J. Funke, Elektrárna ESSO, 1929 - 32

fotografovat staveniště kolínské funkcionalistické elektrárny ESSO, projekt architekta Jaroslava Fragnera. (Funke portrétoval také dcery ředitele ESSO Budíla). Fotografovat sem chodil i Josef Sudek a absolvent Bauhausu Jindřich (Heinrich) Koch. Fotografování moderní architektury představovalo pro Jaromíra Funkeho novou výzvu. Konstruktivistické vlivy Alexandra Rodčenska, El Lisického nebo funkcionalismus Bauhausu, prezentovaný Lászlom Moholy-Nagym, přinášely nové

¹⁷ Vladimír Birgus: Eugen Wiškovský, TORST, Praha 2005, s. 30.

¹⁸ Anna Fárová: Jaromír Funke Louny, TORST, Praha 2006, s. 8 - 9.

neobvyklé pohledy ve fotografii. Nezvyklé úhly, dynamické kompozice do úhlopříček a výrazné podhledy otevíraly nové možnosti pohledu na geometrické konstrukce funkcionalistické novostavby. Nejdále v experimentování došel E. Wiškovský, nápadná je takřka nerozeznatelná podobnost některých snímků obou autorů. Totožný námět i úhel záběru je například zřejmý při porovnání fotografií továrního komínu z výrazného podhledu rámovaného traverzami. Zatímco ve Funkeho kompozici tvoří komín důležitý prvek, na Wiškovského fotografii je překryt traverzou a tím jeho snímek působí abstraktněji. Jejich fotografie zařadil Jaroslav Fragner do článku otištěném ve Volných směrech č. 4 v roce 1931.¹⁹ Zajímavé je také porovnání s konzervativněji pojatými snímky Josefa Sudka i Jindřicha Kocha. Elektrárna ESSO se stala díky fotografickému experimentování Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského bezesporu



J. Funke, Elektrárna ESSO, 1932



E. Wiškovský, Elektrárna ESSO, 1932

jednou z nejvíce propagovaných

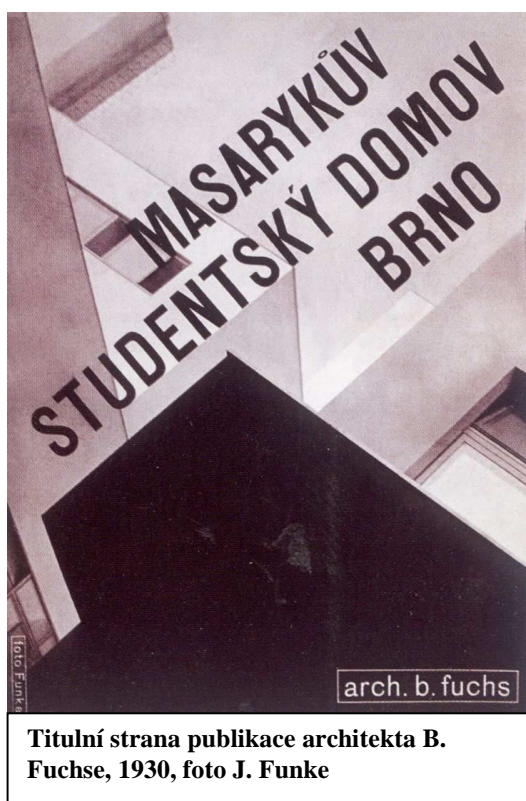
moderních staveb v Československu.

Na základě fotografií architektury Fragnerovy elektrárny ESSO v Kolíně požádal architekt Jaromír Krejcar dopisem do Bratislavy 20. září 1932 Funkeho o zhotovení „výtvarných“ snímků své stavby léčebného domu pro nemocenskou pojišťovnu soukromých úředníků v Trenčanských Teplicích. Člen Devětsilu, Umělecké besedy a Levé fronty Jaromír Krejcar si u Funkeho objednal asi deset snímků a také chtěl svou stavbu, kterou právě dokončil, zaznamenat autochromem. Vyžadoval „snímky které by i jako fotografie byly samy o sobě hodnotné“. Fotografie chtěl zařadit nejen do knihy o této stavbě, ale i do publikace o všech svých stavbách, kterou připravoval Karel Teige.

¹⁹ Vladimír Birgus: Eugen Wiškovský, TORST, Praha 2005, s. 36.

Architekturou se Jaromír Funke zabýval i nadále, byl v kontaktu či spolupracoval třeba s kuboexpresivním architektem, urbanistou, scénografem, malířem a grafikem Vlastislavem Hofmanem nebo architektem, scénografem, designérem a členem Devětsilu a Spolku výtvarných umělců Mánes Antonínem Heythumem.

Příkladem intenzivní spolupráce s architekty jsou snímky pro publikaci o stavbě Masarykova studentského domova v Brně významného funkcionalistického architekta Bohuslava Fuchse z roku 1930. Záběry z této stavby představují Funkeho nejrozsáhlejší fotografickou sérii, věnovanou moderní architektuře. Úhlopříčnými, dynamickými kompozicemi exteriérů a interiérů, detailními záběry oken či potrubí Funke vystihl efektivní využití světla i funkční uspořádání stavby. Vedle čistě účelových snímků fotografa a specialisty na architekturu Rudolfa Sandala, který stavbu fotografoval ve stejné době a jehož snímky jsou v publikaci rovněž zastoupeny, působí Funkeho záběry kompaktněji a výtvarně mnohem propracovaněji. Grafickou úpravu publikace provedl profesor Školy uměleckých řemesel v Brně Emanuel Hrbek. V letech 1939 – 1940 fotografoval Funke



také Fuchsovu funkcionalistickou lázeňskou budovu sanatoria v Poděbradech. Funkcionalistické stavby fotografoval také v Kolíně, během svého pedagogického působení v Bratislavě například stavbu městské spořitelny architekta Juraje Tvarožka, v Pardubicích Autopavilon na výstavě tělesné kultury a sportu architekta Karla Řepy, a také v Praze. Fotografie architektury byla pro Funkeho další výzvou ze dvou důvodů. Dobře věděl, že prostřednictvím fotografie je možné propagovat kvalitní stavby, moderní přínosy (např. funkcionalismus, konstruktivismus), ale především mu šlo o fotografii jako takovou. Pouze dobře provedená fotografie, která postupně přijímala nové vizuální formy, například diagonály, radikální pohledy a nadhledy, důraz na

ostrost struktur materiálů, ale především možností přinášet objektivní informace divákovi mohla být skutečně propagační. Jaromír Funke byl jedním z prvních propagátorů těchto nových trendů ve fotografii, která, přestože byla hlavně nositelkou informací, byla zároveň výtvarnou a zcela svébytnou tvorbou a objevitelkou nových fotografických skutečností. Funke nefotografoval pouze moderní architekturu, ale i historické stavby, například na Podkarpatské Rusi nebo během druhé světové války vytvářel cykly fotografií pražských kostelů. Pod vlivem hnutí Levé fronty a jejich sociálního chápání fotografie, Funke ve třicátých letech v Brně a později v Bratislavě fotografuje svůj cyklus „Špatné bydlení“. 3. listopadu 1932 oznamuje Lubomír Linhart Funkemu do Bratislavy, že se chystá výstava sociální fotografie a požádal jej o zprostředkování spolupráce progresivních slovenských fotografů včetně jeho studentů s Levou frontou. Výstavy sociální fotografie se Jaromír Funke zúčastnil v roce 1933. Ve snímcích nouzových obydlí nebo zanedbaných dělnických domků opět uplatnil konstruktivistické a funkcionalistické kompoziční zásady.

6. PORTRÉTNÍ TVORBA

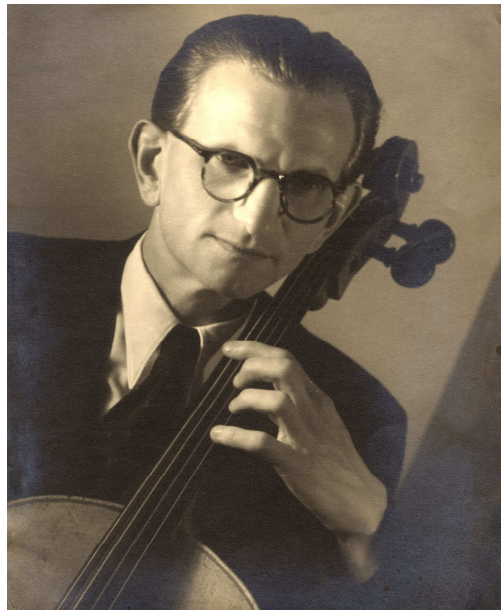


**J. Funke,
pravděpodobně portrét
V. V. Štecha, třicátá léta**

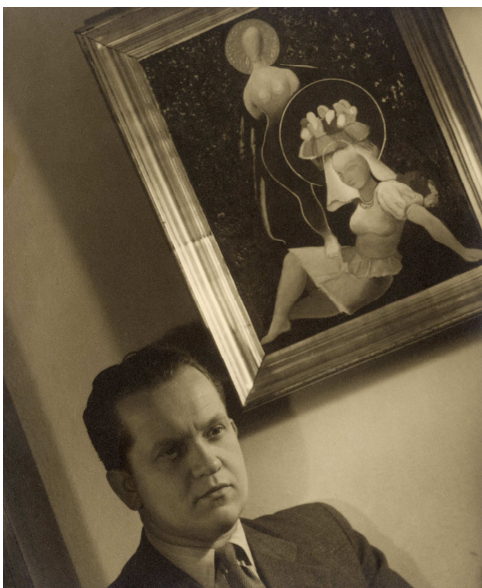
Pro tvorbu Jaromíra Funkeho je typické, že fotografování venku mu bylo zřejmě mnohem bližší než fotografování v ateliéru. Dobře pozorovatelné je to například v oblasti portrétu, o který se Funke intenzivně zajímal po celý život. Dobře věděl, že díky rychle se zdokonalující fotografické technice, nemusí být vždy odkázán na ateliér. Kromě několika portrétů, které fotografoval už jako profesor na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě a na Státní grafické škole v Praze (například prezident Edvard Beneš, Emil Hácha a někteří slovenští političtí představitelé, jako předseda vlády Milan Hodža), které Funke fotografoval ve školním ateliéru, jsou jeho portréty často zhotovovány v prostředí blízkém fotografovaným. Z dopisů, psaných jeho budoucí ženě Anně Kellerové na přelomu třicátých let je zřejmé, že portrétoval i na



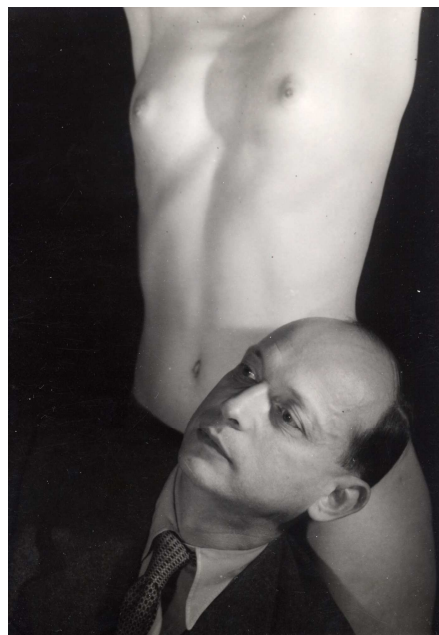
**J. Funke, portrét neznámého muže,
třicátá léta**



J. Funke, portrét J. Šimandla, 1943



**J. Funke, portrét neznámého muže,
čtyřicátá léta**



**J. Funke, portrét A. Machourka,
čtyřicátá léta**

zakázku. Jednalo se spíše o portrétování v okruhu přátel a jejich známých. Portrétoval spisovatele, architekty, malíře, grafiky a jiné známé osobnosti. V rodinném archivu

zůstalo zachováno několik takových žádostí, či poděkování např. od dr. Jaromíra P. Langa z 23. února 1943 nebo z téhož roku dopis od violoncellisty a člena Pražského kvarteta Josefa Šimandla, který jej na oplátku zval na koncerty vážné hudby. Výčet jmen portrétovaných je dlouhý, například to byli Karel Štorch a Otakar Štorch–Marien, František Tichý, Karel Leger, Nina Balcarová, Václav Vilém Štech, František Halas, Jan Mukařovský, Mikuláš Galanda, Ján Poničan, Toyen (?), Karel Čapek (?) nebo zapomenutý kolínský malíř, žák Maxe Švabinského a Jana Preisslera Jan Čart (1885 – 1943) a mnozí další. Funke se nemohl měřit s profesionály typu Drtikola, nebo Sudka, kteří pracovali v dobře zavedených ateliérech, což bylo předpokladem určité stabilní úrovně jimi odváděné práce. Úroveň Funkeho portrétů je nevyrovnaná, zato však s mimořádnou výrazností reprezentuje slohové proměny od secesně piktorialistického



J. Funke, Dvojportrét žen, čtyřicátá léta

pojetí až k radikálním avantgardním trendům, které začal používat jako jeden z prvních a to i v celosvětovém měřítku. Jeho portrétní tvorba je pozoruhodná tím, že v ní dokázal aplikovat všechny vyjadřovací prvky moderního zobrazování, jako je vysoká ostrost materiálů a struktur, nezvyklé úhly pohledu, volby výřezu a využívání výrazných

diagonál. Vývoj portrétní tvorby tak probíhal zcela kontinuálně s jeho ostatní tvorbou. S oblibou se rovněž věnoval technicky a organizačně náročnému dvojportrétnímu či trojportrétnímu. Funkeho moderně pojaté portréty třicátých a čtyřicátých let představují škálu od tradičněji pojatých kultivovaných snímků, jakým byl například snímek Josefa Šimandla. Často se pouštěl i do odvážných kompozic s hlavou umístěnou v pravém dolním rohu. Funke fotografoval s co nejvíce zacloněným objektivem, čímž docíloval nejvyšší ostrosti portrétovaných, zdůrazňoval i struktury stěn, textilií, dřevěných obložení nebo na zdi zavěšených obrazů, které doplňovaly kompaktní celek a tvořily typický a nezaměnitelný

Funkeho rukopis. Funke například do kompozic portrétovaných malířů včleňoval jejich vlastní díla či jejich modely. Příkladem je portrét malíře Antonína Machourka.

V roce 1939 Funke vytvořil sérii známých aktů ženy s tabulovým sklem ve výrazných kompozicích s důrazem na podání struktur materiálů skla a lidské pokožky. Modelem mu stála blízká přítelkyně Anny Kellerové a žena Pavla Maisla Ludmila Maislová-Polívková, kterou fotografoval nikoliv v ateliérovém, ale domácím prostředí (ústní sdělení Funkeho manželky dceři).

Poměrně dobrý obraz o jeho postupu fotografování portrétů v přirozeném prostředí portrétovaných nám autor podává v textu „Fotografujeme v pokoji“ z roku 1936, který byl rovněž přednesen v českém rozhlasu. Zde Funke dává posluchačům návod, který vychází z jeho praxe. Celé znění této přednášky je uvedeno v přílohách této práce. Jeho zájem o portrét, je zcela zřetelný. Byl to žánr, který neustále byl v popředí jeho zájmu a kterého si cenil.

7. SURREALISMUS, EMOČNÍ OBDOBÍ



J. Funke, Z cyklu Reflexy, 1929

Jaromír Funke vytvářel na přelomu třicátých let fotografické cykly, ovlivněné poetismem a surrealismem. První cyklus „Reflexy“ vznikl v roce 1929. Imaginativními fotografiemi odrazů ve výkladních skříních Funke reagoval na tvorbu surrealistů, kteří právě v Paříži objevili a uveřejnili fotografickou tvorbu Eugèna Atgeta. Atgetova první monografie vyšla v roce 1930. Funke byl jedním z prvních, kteří na Atgeta reagovali, a přestože se ve svých textech o příčinách a důvodech svého přístupu nezmiňoval, tak je velmi pravděpodobné, že svými „Reflexy“ reagoval na techniku fotomontáží, které se staly vyhledávanou a populární technikou vyjadřování, nejdříve poetistů a později i surrealistů. Funkeho nejvíce zajímala čistota fotografického procesu, na kterou především dbal. Podobně, jako ve své abstraktní

tvorbě, chtěl dosáhnout surrealistických efektů bez dodatečných zásahů. Všechno důležité se tedy opět děje před objektivem, výsledek je již na negativu. Pomocí zrcadlení výjevů z ulic v reklamních výlohách obchodů dosáhl prolínání realit před a za sklem v duchu surrealistických náhodných setkání.

V letech 1930 – 1934 Funke navazuje v reakci na poetismus a surrealismus dalším cyklem „Čas trvá“. Vychází opět z všední městské reality, časté jsou funerální motivy nebo ukazuje bizarnost cirkusového prostředí. Radikálnější surrealistické snímky s podobnými motivy později fotografoval (v letech 1935 – 1936) i malíř Jindřich Štyrský. Z Funkeho



J. Funke, Z cyklu Čas trvá, 1932

cyklu „Čas trvá“ pochází jedna z jeho nejvíce proslavených fotografií, imaginativní fotografie oka z roku 1932, která navazuje na hledání realit pomocí skel před a za



M. A. Bravo, 1931

výkladní skříní. Přeludný motiv oka je jedním z nejfrekventovanějších motivů surrealismu. Můžeme jej například vidět na fotografii Manuela Alvareza Brava z roku 1931. Na přelomu třicátých let Funke začal zobrazovat nalezené objekty, které jej zaujaly, tzv. „objet trouvés“. Objekty, které k sobě navzájem zdánlivě nepatří a přitom jsou ve vzájemné komunikaci, nalezneme i v cyklu „Čas trvá“. Funke docílil tohoto záměru nakloněním fotoaparátu nebo jeho postavením

na takové místo, ve kterém mu v tomto úhlu pohledu proběhlo požadované náhodné setkání. Příkladem je fotografie symbiózy anděla s továrním komínem nebo fotografie nazvaná „Dnes a každodenně“. U fotografie anděla s továrním komínem si není možné nepovšimnout její ne úplně dokonalé ostroty. Tento fakt souvisí se způsobem práce Jaromíra Funkeho, který se už nerad vracel ke stejným motivům. Jakmile byl jednou spokojen s požadovaným záměrem, byť nevyšel po technické stránce zcela ideálně, již snímek neopravoval. Tím se jeho práce lišila například od v tomto směru preciznějšího

fotografa Eugena Wiškovského, který se často vracel ke stejnému motivu, dokud nebyl se snímkem zcela spokojen. Podobně se o Funkem vyjádřil i Josef Sudek v monografii Ludvíka Součka.²⁰

Funke byl prvním, kdo u nás vytvářel imaginativní fotografie, které se později velmi uplatnily například v pracích Jindřicha Štyrského, Miroslava Háka, Františka Vobeckého, ve Fotoskupině pěti, Fotolinii atd.. K surrealistické poetice se Funke vrací



J. Štyrský, Z cyklu Muž s klapkami na očích, 1934

v letech 1940 – 1944 ve svém cyklu „Země nenasyčená“. Zde je

ale již zřejmá reakce na německou okupaci a následné válečné období. Zajímavostí je, že ruka, která vylézá na fotografii z hrobu patří podle vzpomínky Mileny Rupešové Jaroslavu Janíkovi, Funkeho příteli z Kolína, který psal Funkemu první kritiky a úvodní články k jeho

prvním publikacím (například ke dvojknize Pětkrát Kolín – Můj Kolín od Petra Dena a Jaromíra Funkeho vydané v roce 1947 v Aventinu).



Žijeme, 1932, Foto J. Funke, Z cyklu Čas trvá



J. Funke, Z cyklu Země nenasyčená, 1940 - 44



J. Funke, J. Janík, 1940 - 44

²⁰ Ludvík Souček: Jaromír Funke Fotografie, ODEON, Praha 1992, s. 27.

8. PŘELOM TŘICÁTÝCH LET



A. Schneeberger, J. Sudek, J. Funke, 1924 - 25

V roce 1929 se ve Stuttgartu uskutečnila zlomová výstava „Film und Foto“, která znamenala potvrzení nových trendů ve fotografii. Shodou okolností se jí nezúčastnili naši dva nejprogresivnější tvořící autoři Jaromír Funke a Jaroslav Rössler, přestože jejich tvorba byla srovnatelná třeba s tvorbou, která vznikala v Bauhausu.

Funke spolupracuje s Alexandrem Hackenschmiedem na dvou výstavách v Aventinské mansardě pod názvem „Nová fotografie“ v letech 1930 a 1931. Po vzoru „Film und Foto“ byla poprvé

v Praze představena fotografická avantgarda. Je zachována část korespondence mezi oběma autory. Dne 14. dubna 1930 píše Hackenschmied Funkemu do Kolína svou žádost: „Vážený pane, dovoluji si Vám oznámiti, že mi bylo panem Dr. Ot. Štorchem-Mariem uloženo uspořádati v pražské „Aventinské mansardě“ výstavu československé moderní fotografie. Rozhodl jsem se zařaditi do ní ukázky dokonalého použití fotografické techniky k různým účelům, tedy nejen fotografii výtvarnou, nýbrž i vědeckou, dokumentární a j. avšak jen takové snímky, jež respektují charakter tohoto způsobu zobrazování. Přál bych si, abyste obeslal tuto výstavu. (...) Byl bych Vám velmi vděčen za brzké oznámení adres dobrých pracovníků v kterémkoli oboru fotografie, jichž práce odpovídá uvedeným požadavkům, které právě Vy jistě nejlépe chápete. (...)“. Na korespondenčním lístku z 17. dubna 1930, doručeném opět do Kolína, Hackenschmied píše: „Vážený pane, děkuji Vám za milý dopis a za Váš zájem o věc. Nabízíte schůzku. Myslím, že bude nejlépe, navštívíte-li mne laskavě v mém bytě, protože jinde bychom se asi stěží poznali. (...)“. Na dalším nedatovaném lístku, ale evidentně z téhož roku, píše Hackenschmied: „Milý pane Funke, „Pestrý týden“ věnuje

v čísle ze 17. května dvoustránku fotografiím z výstavy. Chci tam dát věci p. Sudka, Vaše, Berkovy a moje. Hloubotisková reprodukce vychází nejlépe dělá-li se z negativu. Proto Vás prosím, abyste mi laskavě dodal dva negativy dle svého výběru. (...) dodejte mi je, prosím, do úterý 29. do Č.F.S. /p. Sudkovi/. Těž bych Vás prosil o krátký článek pro tu stránku/ k dodání do pátku. (...)

O vzniku a působení České fotografické společnosti se zmiňují ve své bakalářské teoretické práci.²¹ Jaromír Funke byl společně s Josefem Sudekem v roce 1929 vyloučen z České fotografické společnosti (ČFS), kterou spoluzakládal a v níž byl členem správního výboru i výstavním referentem. Neshody v této společnosti lze vytyšit v dopise z Nového Berštejna z 8. září 1926, ve kterém Sudek informuje Funkeho mimo jiné o tom, že si mu Adolf Schneeberger stěžoval na jeho nedocházku: „(...) neb Ada mě psal že nemůže o Tobě se nic dozvědět neb do klubu nechodíš. Jak jsi provedl záležitosti Londýna a St Franciska o kterém jsem ti psal již dříve. (...). Dr. Růžička mi poslal lístek z New Yorku pozdravuje vás všechny. (...)“. Česká fotografická společnost připravovala po dvou letech existence svou první výstavu, která proběhla v Praze ve výstavní místnosti v Jungmanově ulici č. 19 od 19. prosince 1926 do 2. ledna 1927.

Dopisem České fotografické společnosti z 27. září 1926 byl Funke zproštěn funkce člena správního výboru: „Správní výbor lituje, že nemůže pro tuto dobu počítati s Vaší soustavnou spoluprací, ale musí s ohledem na nejbližší úkoly trvati na plném obsazení správního výboru. (...) předseda Schneeberger a tajemník L. Dvořák.“ V dalším Sudkově nedatovaném dopise odpovídá autor na Funkeho reakci na tento stav: „(...) Že Tě vylili z výboru jako referenta výstavního tomu se nedivím neb je před výstavou a potřebujem člověka, který by to nadřel a to Ty doufám nejseš a nebudeš. Ale divím se Adovi že mě nic neřekl což mu



²¹ Martin Říha: Počátky fotografické tvorby Jaromíra Funkeho do roku 1924, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003, s. 46- 47.

nyní do dopisu správně vysvětlím. To by bylo k sakru pěkný bychom my tři nemohli mezi sebou býti upřímnými. (...)“: Dále Sudek Funkemu rozmlouvá jeho neúčast na výstavě: „(...) za nějaký čas bys uznal že takové vylití z výboru nestojí za to kaziti si náladu. Musíš uznat (důvěrně) že vlastně vystavovat budem za sebe tak nebud’ tak hrc a myslí trochu na sebe (fotograficky) (...)“: Funkemu ve společnosti zřejmě zůstala nadále na starost obesílání mezinárodních salónů, přestože jejich sláva už v té době upadala. Předseda Adolf Schneeberger se snaží vojenskou disciplínou udržet řád a chod společnosti a v dopise z 1. října se to snaží Funkemu vysvětlit. Taktéž finanční situace společnosti byla špatná. V březnu a dubnu 1929 situace vyústila v dosud nepřilíh objasněný sled událostí. Nejdříve proběhlo již zmiňované vyloučení a po následném odvolání bylo toto rozhodnutí revokováno. To již byl předsedou společnosti Ing. Vondráček a tajemníkem Adolf Hofmann. Schneeberger s Dvořákem rezignovali na své funkce. Znění dopisů všech zúčastněných aktérů, které dokládají situaci z této doby, lze nalézt v katalogu A. Dufka.²²

Další osudy České fotografické společnosti nejsou příliš známy a zřejmě pod Funkeho vlivem se v této době vytvořila moderní sekce společnosti. „V době minulých letních prázdnin se seskupila řada z vynikajících moderních fotografických pracovníků, sdružených při České fotografické společnosti, jako její moderní sekce, v samostatnou skupinu Českého Studia, která zachovavši své příslušenství ke společnosti, přijala aventinské filmové Studio za svůj oficiální list a zahajuje v něm tímto svazkem spolupráci. Polem působnosti Českého Studia je jak moderní fotografie, tak zejména experimentální film. Na poli přírodních filmů pracuje A. Hackenschmied na ironických dokumentárních scénách Na kraji, Dr. Otto Rádl na filmových epigramech Fotogenické anekdoty, Funke na abstraktním filmu kompozičně pohybovém, dále Sudek a jiní (...)“.²³

Z doby působení v České fotografické společnosti jsou známy jeho sporadické kontakty s Františkem Drtikolem. Ateliér České fotografické společnosti byl zařízen podle ateliéru Drtikolova, jehož vliv na práci členů společnosti se rovněž projevil ve

²² Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 57.

²³ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 57.

výrazném využívání vržených stínů. Jaromír Funke s Františkem Drtikolem byli podepsáni pod žádost o přijetí do Umělecké besedy formulované nejpozději v roce 1925. Žádost se měla týkat pravděpodobně i Josefa Sudka a Adolfa Schneebergera. Originální strojopis s vlastnoručními podpisy je uložen v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. V pozůstalosti Jaromíra Funkeho se zachoval téměř nečitelný koncept žádosti psaný jeho rukou. Znění strojopisu je otištěno v katalogu A. Dufka. „(...) Jest to ojedinělý krok, ba dokonce jest to v našich poměrech poprvé, co čtyři lidé, kteří nejsou výtvarníky v pravém slova smyslu, přihlašují se do význačné výtvarné korporace, jako je Umělecká Beseda. Toto jednání samozřejmě není nelogické, neodůvodněné. Račte pánové laskavě uvážiti důvody, které vám předkládáme k rozvaze před naším přijetím nebo odmítnutím. (...) Fotografie sama se pro nás přeměňuje ve výrazový prostředek k vlastnímu a individuálnímu vyjadřování. Jest nám tím, čím jest štětec malíři nebo pero básníku. (...) Nehlásíme se do výtvarné korporace jako fotografové ale jakožto fotografičtí režiséři, kteří musí výtvarně zacházeti s předmětem dříve než jej uznají za schopna fotografické reprodukce. (...) Jsme pevně přesvědčeni, že konečně dostane se nám určité možnosti k usnadnění našeho vývoje (společná výstava). Neočekáváme spolupráci, také není myslitelná ale chceme sankci, že fotografie jest více než obrázkářství, že fotografie jest vážná práce. O tom zda fotografie jest výtvarnou hodnotou není sporu neboť naše výtvarné snahy jsou definovány pojmem režie. (...)“²⁴

V Drtikolově dobře zavedeném a prosperujícím ateliéru pracoval do roku 1925 introvert Jaroslav Rössler, který byl členem Devětsilu, v jehož periodikách mohl pravidelně prezentovat svou tvorbu. Ambicióznější Funke si mohl čím dál naléhavěji uvědomovat svou existenciální nezajištěnost a nezakotvenost. Jako fotograf amatér stál mimo profesionální dění, přestože o něm byl dobře informován. Většiny fotografů profesionálů, kteří podle něj nesprávně prezentovali svou tvorbu za uměleckou, si Funke příliš nevážil a oni, naopak, neuznávali a nechtěli přijímat radikálního tvůrce, který se nijak se svými názory netajil. Funke ještě koncem dvacátých let vedl nespoutaný a bohémský život levicového intelektuála, který byl finančně dobře zabezpečen především rodinou. Blížící se hospodářská krize, ale především rodící se vztah s budoucí

²⁴ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 28 - 29.

manželkou Annou Kellerovou a pocit ekonomické nezajištěnosti, vedl k životním změnám a rozhodnutím. Vážnému vztahu se švadlenou Annou Kellerovou, který započal kolem roku 1929, rodiče příliš nepřáli. Otec Anny Kellerové byl švec a



J. Funke s Annou Kellerovou, asi 1930

zakládající člen KSČ. To bylo pro demokraticky smýšlejícího Antonína Funkeho dlouho nestravitelné. V rodinné tradici se uchovala vzpomínka na podmínku Anny Kellerové, která se za Funkeho odmítala provdat, dokud nebude mít vlastní ekonomické zabezpečení. Vzali se v roce 1935, v době, kdy už byl Funke profesorem na Státní grafické škole v Praze.

Přestože byl čilým účastníkem a organizátorem fotografického amatérského hnutí a propagátorem moderní fotografie, neměl žádné oficiální fotografické vzdělání ani žádnou praxi u živnostenského fotografa, tehdy nutnou pro otevření si vlastní praxe. Práce živnostenského fotografa by asi nebyla dostatečnou pro seberealizaci intelektuálně zaměřeného autora, na rozdíl od jeho přítele Josefa Sudka, který se projevil jako velmi zdatný a tvrdý obchodník. Legendární je například Sudkova spolupráce s Ladislavem Sutnarem v rámci Družstevní práce.

Družstevní práce byla založena v roce 1922 a brzy se stala jednou z nejvýznamnějších kulturních institucí v Československu. Původně vznikla jako nakladatelství na principu družstevního vlastnictví s cílem vydávat literárně a výtvarně hodnotné knihy za příznivou cenu, ale postupně se aktivita rozšiřovala do oblasti architektury, výtvarného umění, bytové kultury, aj. Příznačná byla pro Družstevní práci politická neutralita na demokratickém principu a pokroková autoři, kteří vytvářeli ojedinělý moderní vizuální styl. Pobočkou Družstevní práce byla Krásná jizba, která se podle vzoru Bauhausu zaměřovala na kulturu bydlení a prodej bytových doplňků. Právě jí vtiskl Sutnar funkcionalistickou koncepci a pro ni navrhl podstatnou část její produkce. Nejúspěšnější období Družstevní práce bylo začátkem třicátých let.

V roce 1929 se výtvarným redaktorem prvního časopisu Družstevní práce „Panoráma“ stal Ladislav Sutnar, který byl rovněž prvním uměleckým ředitelem Krásné jizby. Grafik a designér Ladislav Sutnar (1897 Plzeň – 1976 New York) se od dvacátých let věnoval modernímu pojetí designu a loutkového divadla a především v oblasti grafického designu se postupně prosadil i ve světovém měřítku. V letech 1915 – 1923 studoval na Uměleckoprůmyslové škole, Univerzitě Karlově a Českém vysokém učení technickém v Praze. Byl ovlivněn Tchicholdovou „novou typografií“ a ve stylu funkcionalistické typografie se stal uznávanou evropskou kapacitou. Byl dobře obeznámen s tvorbou Bauhausu, několikrát Bauhaus navštívil a uspořádal první výstavu Bauhausu v Praze. Od roku 1932 souběžně s činností v Družstevní práci působil jako ředitel Státní grafické školy v Praze, kde zmodernizoval její výukový program. V roce 1935, po odchodu prof. Karla Nováka do penze, velmi stál o přijetí Jaromíra Funkeho na jeho místo i přes velký odpor živnostenských fotografů. Ve školním roce 1933 - 1934 zřídil na Státní grafické škole kurs reklamní fotografie pod externím vedením Jaromíra Funkeho. Ladislav Sutnar proslul i jako organizátor československých výstav, zastával významné funkce ve Svazu čs. díla, redigoval svazové časopisy a publikace propagující moderní životní styl („Výtvarné snahy“, „Žijeme“), podílel se na organizaci svazové kolonie moderního bydlení Baba, atd. Poté, co se vinou obou diktatur nemohl uplatnit ve své vlasti, se usadil ve Spojených státech amerických a stal se průkopníkem moderního amerického designu. Vynikl především v odvětví informačního designu, kde vytvořil nové koncepce, z nichž se vychází ještě dnes.

Josef Sudek navázal první kontakty s Družstevní prací v roce 1926 a v roce 1928 už s ní trvale spolupracoval jako reklamní fotograf knih a produktů Krásné jizby. V roce 1927 si Josef Sudek společně s Adolfem Schneebergerem pronajali vlastní ateliér na Újezdě a vedle vlastní tvorby spolupracovali s nakladatelstvím Melantrich a s Družstevní prací. Sudek vytvářel pro Družstevní práci portréty, fotografie pro propagační účely a snímky, dokumentující její činnost. Po příchodu Ladislava Sutnara přispíval do časopisů „Panorama“ a „Žijeme“ a podílel se na reklamních kampaních. Vytvářel velké množství reklamních fotografií i pro jiná periodika a podniky.

Reklamní tvorba jako obor užité grafiky se ve dvacátých letech zásadně proměnila příchodem fotografie, která se stala jejím hlavním výrazovým prostředkem. Zásadním

textem o vzájemném působení fotografie a typografie je „Písmo a fotografie v reklamě“ Zdeňka Rossmanna z roku 1938. Zde je možno nalézt mnoho praktických i obrazových ukázek: „(...) při reklamní kompozici je nesmírně důležité, abychom při zobrazení určitého předmětu zobrazili pouze to, co chceme sdělit – charakteristiku (...). U fotografie je věc složitější, zobrazuje často daleko více, než chceme vyjádřit. Jsou však prostředky, jak této nevýhodě odpomoci. Je to v prvé řadě fotografování detailu. (...) obraz v reklamě získává proti textu stále větší význam (...). Při reklamním tisku není správné fotografii oddělit od písma, neboť fotografie nemá být ilustrací textu, nýbrž má vyjadřovat krátce a srozumitelně to, nač bychom potřebovali dlouhého textu.“²⁵

Jaromír Funke patřil k velkým stoupencům avantgardy v reklamě, ale na rozdíl od Josefa Sudka, Jaroslava Rösslera, Alexandra Hackenschmieda, Bohumila Šťastného, Jindřicha Kocha a mnohých dalších, se reklamní fotografií příliš nezabýval. Přesto vytvořil pro Družstevní práci několik reklamních snímků. Čtyři z nich byly například zastoupeny na výstavě užitekových předmětů podle návrhů Ladislava Sutnara a fotografií těchto výrobků. Výstava byla zahájena 7. prosince 1935 a vedle tradičního fotografa Josefa Sudka dodali své snímky žáci Funkeho fotografického oddělení Státní grafické školy (Olga Jílovská, Stanislava Jílovská, Arnošt Toth, Zdeňka Procházková, František Hlavatý, Helena Segertová, Václav Eichler). Reklamní snímky Sutnarových užitekových výrobků pro Družstevní práci vznikaly už v rámci kursů reklamní fotografie, které od roku 1933 Funke vedl na Státní grafické škole. Teoreticky se Funke reklamě věnoval především při své výuce, kde se jí nemohl jako důležitému faktu vyhnout.

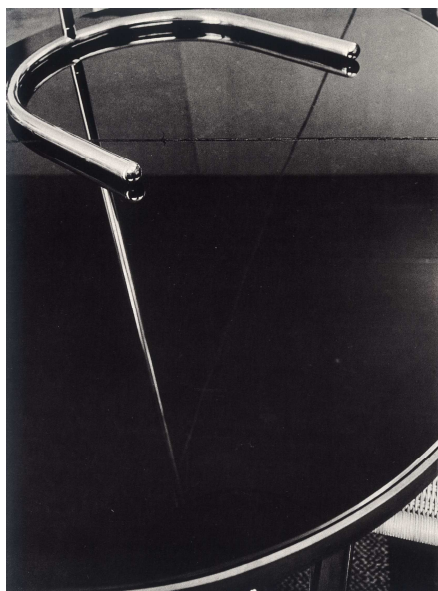
Ve Funkeho pozůstalosti rovněž zůstal desetistránkový rukopis „Fotografie a reklama“, jenž pravděpodobně nebyl nikdy publikován. Na svém rukopise autor neuvedl žádné datum. O účelnosti reklamní fotografie píše jako o programu, jehož „technika snáší vše, je-li cílevědomě prováděna. (...)“. Přestože Funke vyzdvihuje fotogenii předmětů a pravdivost fotografického procesu, je v případě reklamy shovívavější a jeho názory nejsou tak ortodoxní: „Fotografie reklamní nemá žádných nemožností. (...) Ona nedotknutelnost negativu ještě tak přísně zachovávaná ve fotografii piktorielní, nemá zde naprosto místa. Účin je rozhodující. Fotografie se nebojí ani manuálních zásahů. Kreslením, retušováním, potlačováním určitých partií, vykrýváním nežádoucích

²⁵ Zdeněk Rossmann: Písmo a fotografie v reklamě, Olomouc 1938, s. 7.

podrobností nebo jakýmkoli programově prováděným zásahům k dosažení konečného efektu. (...) Fotografie tato jest ve službách člověka a jeho vůle. Možnosti kombinací foto s kresbou, nebo fotografií vzájemně kombinovaných a skládaných, nebo fotografie doplňované vhodnými typografickými nápisy, to vše jsou možnosti, které fotografie zvládá velmi snadno a nepřekonatelně. Každý objekt vyžaduje vlastní organického včlenění do fotografické plochy tak, aby jeho vlastní tvarová výraznost, po případě i praktická účelnost byly ihned zřejmy a jasny. (...).“ V textu je shovívavý i k technikám montáže a fotogramu, avšak vycházející ze znalostí fotografické nosnosti a schopnosti fotografického vyjádření „to jsou ony předpoklady, z kterých dlužno vycházeti při každé fotografické práci. To platí i pro foto i pro montage i pro fotogram. (...) A tak, ačkoliv



J. Funke, Zátiší, 1929



J. Sudek, Reklamní fotografie, Kov a sklo, 1932

lze fotografii všelijak znásilniti, nelze z ní odstraniti ten její vlastní fotografický charakter, který jest nenahraditelný. Fotografie jest moderní a užitečná. Fotografie slouží – využívejte jejích služeb.“

Funke, který se blíže seznámil s levicovými intelektuály, také začal publikovat v avantgardních časopisech, například v „RED“u a „Indexu“. 10. října 1929 přišel J. Funkemu do Kolína korespondenční lístek, jenž je prvním dokladem spolupráce s Karlem Teigem. Teige v něm píše „Vážení pane na doporučení F. Halase dovoluji si Vás požádat o laskavou Vaši spolupráci v ReDu (...).“ Básník František Halas podobně jako Konstantin Biebl, Josef Hora, Zdeněk Rossmann se svou družkou Marií patřili k okruhu přátel, kteří často do Kolína dojížděli.

Zde se na kolínském koupališti stýkali s levicově zaměřenou intelektuální společností, například s Jaroslavem Janíkem, Pavlem Maislem nebo Richardem Fleischnerem, který se stal funkcionářem Levé fronty a získal přezdívku „advokát chudých“. Jaromír Funke navštěvoval známou pražskou kavárnu Union, kde si s ním například smluvil 3. února 1930 schůzku Emanuel Frinta. Malíř a grafik Emanuel Frinta pracoval pro Družstevní práci a spolu s jejím ředitelem Václavem Poláčkem v roce 1926 navázali spolupráci s Josefem Sudkem. Koncem dvacátých let Funke často dojíždí do Brna, kde spolupracuje s architektem Bohuslavem Fuchsem. Seznamuje se s Lubomírem Linhartem, Jindřichem Honzlem ad. S Levou frontou, do které Jaromír Funke vstoupil, plánuje svou výstavu, která se i přes dlouhou přípravu nakonec neuskutečnila. Levá fronta, která vznikla po zániku Devětsilu, na jehož tvorbu se snažila navázat, se mimo jiné vyznačovala silným politickým a to levicovým zaměřením. Na Masarykově okruhu Funke dokumentuje automobilové závody a v létě 1930 zkouší filmovat.

Koncem dvacátých let se také datuje přátelství se Zdeňkem Rossmannem. Pedagog, scénograf, knižní grafik Zdeněk Rossmann (1905 Ostrava - 1984 Praha) byl velkým propagátorem avantgardy. Společně se svojí ženou Marií Rossmannovou (Mary Norovou) studovali v letech 1930 – 1931 na Bauhausu v Desavě. Později učil Z. Rossmann na Odborné škole a na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě (1932 – 1938). V letech 1939 – 1943 působil jako profesor na Škole uměleckých řemesel v Brně. Rossmann byl také grafickým designérem a redaktorem v „Indexu“, „Frontě“ a později v „Nové Bratislavě“. Marie Rossmannová studovala na Bauhausu fotografii a později během pobytu obou manželů v Bratislavě, si doplňovala fotografické vzdělání u Jaromíra Funkeho, který tam v této době učil. V roce 1929 Rossmann v Brně scénograficky využívá Funkeho diapositivně promítaných abstraktních fotografií v E. F. Burianově inscenaci „Jezdců k moři“ od J. M. Synge. Emil František Burian, který během své režisérské práce experimentoval s projekcemi světelných obrazů, společně se Zdeňkem Rossmannem použil Funkeho snímky ve svých konstruktivistických scénách. Hra byla uvedena na večeru Studia Národního divadla v brněnské Redutě 19. listopadu 1929.

Přátelství Jaromíra Funkeho se Zdeňkem Rossmannem bylo jedním z ústředních momentů ve Funkeho dalším profesním rozhodování a směřování. Od léta 1930 Funke

pobývá v Brně stále častěji a po delší čas a především díky dochovaným dopisům Anně Kellerové, která se stává jeho velkou oporou, se můžeme dovědět o jeho aktivitách. V roce 1930 nastálo předsídlil do Brna Richard Fleischner se svou ženou Emilií. I on je jedním z podepsaných na pozdravu z Brna, který posílá Jaromír Funke Anně Kellerové 15. července 1930. Dále jsou podepsáni J. Eliášek (u něho podle písemných zmínek Funke bydlel, na jeho adresu si nechával doručovat poštu) a Lotte Besse, která přišla z Bauhausu k Bohumilu Fuchsovi a později se stala manželkou architekta Marta Stama. Další den Funke píše: „Prší – nefilmuje se. Čím dál tím méně věřím, že sem na podzim přijdu.“

17. července 1930 píše o založení společnosti Ektafilm a o svém příchodu do Brna „v říjnu nebo listopadu. Do té doby sem jednou zajedu natočit film (reklamní) a zadat se na jiný.“ O dalších Funkeho filmařských aktivitách se toho mnoho nedozvíme a po pobytu v Luhačovicích a Kolíně (kde je se svojí matkou, která byla operována) se znovu ozývá Anně Kellerové z Brna až 26. září 1930: „Tak jako my chodíme po Kolíně sami, a jsme dosti směle izolováni, tak se pohybuje po Brně „náš dobrý komunista z Kolína“ jenomže v situaci trochu horší. Nikdo s ním nemluví a jeho společnost jest opomíjena. – Moje výstava v Brně bude. Václavek je pro i Král – tedy oba hlavní funkcionáři Levé fronty. Jedinou potíž dělají místnosti – ale doufám, že i to se dobře vyřídí. Rossmann byl v Brně a odejel (...) správně napsal, že je to zde uklepané. Nevím přesně proč, ale je v tom Buňka. Nanko nechci se do všeho zamíchat – a udržuji naprostý neinterese. (...) Zde v Brně tentokráte proti očekávání zůstanu delší dobu. Ten kšeft od Fuchse je akutní a Fuchs stojí o to, abych fotografoval jeho architektury a dal mi úplně volnou ruku.“

Další den Funke píše: „Milá Nanko, zítra v neděli jdu fotografovat Masarykův okruh, největší náš automobilový závod. (...) Jsem zde stále v permanenci, od rána do večera stále jest něco k děláni, k docházkám, informování atd. V Indexu budu mít 3 foto. Ve středu večer jest schůze Levé fronty na kterou půjdu. Bude tam vyřízena definitivně moje výstava, která jest již zásadně přijata. Již jsem Ti psal že Fuchsovi dělám foto. Bude toho asi 30. (...) V pondělí se do toho pustím. (...) Mám taky (...) na referování o filmu a o fotu do Ruchu. Musím taky napsat nějaký článek. Ten Ruch jest deník. Zavádím se do něho zítra s fotografiemi ze závodů.“

V dopise ze 29. září 1930 popisuje průběh závodu na Masarykově okruhu a končí jej slovy: „vyvolávání prvních desek, rychlé sušení, kopie, sušit, zvětšovat a ve 3 hodiny ráno nesl Eliášek kopie do štočkárně. Ale ospalý jsem byl až hrůza. Dnes v pondělí prší a nevím jak to s Fuchsem dopadne. Rád bych měl dobré foto a potřebuji slunce. Musím počkat. Nepůjde-li to jinak, pokusím se za každých okolností. Žižka mi neopatřil filmový aparát, tak jsem nefilmoval, ale jsem radši, mám několik výstavních foto. Žižka ovšem na mě chce kopie jako reklamu pro film. Zaplatíš hochu. Také zde budu dělat nějaký portrait. Rossmannův portrait se velmi zamlouvá.“

30. září 1930 už Funke spokojeně píše: „Dnes jsem fotografoval pro Fuchse. Mám velmi dobré věci. Mám z nich velkou radost. Použiji je pro výstavu.“ Funkeho pobyt v Brně pokračoval ještě v říjnu.

V dopise ze 6. října 1930 napsal například: „Seznámil jsem se v Brně s novými lidmi. S Linhartem filmovým redaktorem Tvorby jsem si dobře porozuměl. Měl zde přednášku o sovětském filmu. Dobrou a instruktivní. Bude ji mít v Kolíně. Informoval mě hodně o Rádlovi a Hackenschmiedovi, Štorchovi Marienovi o pražském film klubu, do kterého se taky přihlásím. O mně a mé fotografii se hodně mluví, celkem velmi sympaticky, třeba trochu nedůvěřivě, ovšem víc z překvapení, než z pochybovačnosti. Jsem na dobré cestě uváděti se a jíti pádně ku předu. Dokonce byl v nějakém časopise napsán článek o Man Rayovi a o mně o kterém ovšem nemám ani ponětí. Vyšel v Praze ve Studentském časopise s reprodukcemi již před prázdninami. To jsou věci, které mě překvapují – Více průbojnosti a reprodukcí. Dám foto také do Tvorby. To jsou známosti, které potřebuji.“

24. října 1930 píše: „Výstava bude. Pořádá ji arch. Vaněk na své útraty pod firmou Levé fronty v lednu 31. Pravděpodobné otevření 3. ledna. S Fuchsem to dopadlo dobře. Měla jsi pravdu to okno se mu velmi zamlouvalo. Zprvu se mu to nezdálo, ale za tři dny se mu to začalo líbit (dle jeho slov) zvláště mu to pochválil nějaký odborný kantor. S Honzlem budu mluvit zítra v 11 hodin.“ Jindřich Honzl byl divadelním režisérem, se kterým se domlouval na spolupráci v divadle a která již patrně nebyla realizována. To byly zřejmě poslední Funkeho dopisy z Brna, ale také díky Rossmannovým stykům mohl Funke nadále pokračovat ve spolupráci Bohuslavem Fuchsem. Fotografoval zde

především Fuchsovu funkcionalistickou novostavbu Masarykova studentského domova a nakonec jejich spolupráce vyústila ve společnou publikaci.

Ze dne 19. listopadu 1930 pochází Rossmannův pohled, odeslaný z Brna Funkemu do Kolína, ve kterém mu píše: „1. děkuji za gramofon peníze až 1×. Dříve nemohu. To mi snad promineš. 2. Jsem na 24 h. v Brně a je to tady úplně uklepané. 3. K Fuchsovi musíš přijet příští týden ve čtvrtek. Kšeft.“

Počátkem roku 1931 Rossmann podle dopisů, které mu píše z Desavy, přemlouvá Funkeho ke studiu na Bauhausu. Je známa Rossmannova část korespondence. Například na korespondenčním lístku z 11. února 1931 se můžeme dočíst: „můj milý funkasi, rádím ti abys té němčiny nechal a ihned přijel na bauhaus dokud existuje. mám dobré styky s peterhansem a buď ubezpečen že bys tu mněl dobrou posici. tvůj dopis i fota mne velice potěšily. maru bude právě dělat také fotoabteilung – doufám, že by ses jí náležitě věnoval a zasvětil ji do tvého kumštu byl bych ti vděčen. (...) lidí tvých kvalit tu není mnoho konečně sám to poznáš. kdybys mohl přijed' ještě na „fest“ který se koná tento pátek. vem sebou všechny aparáty. tuším že máš jich víc. velice bych tě prosil abys maru pak na nějakou dobu půjčil jeden. my si právě v této době nemůžeme koupit z důvodů jež ti vysvětlím zde. ale v dohledné době si také pořídíme. ty nám poradíš. napiš kdy přijedeš. vůbec se nerozmýšlej. (...)“ V dopise z 16. března 1931 je Rossmann konkrétnější: „žádný abteilung není tak dobře veden jako foto. Peterhans je ve své věci machr, je to chemický inženýr rozumí té věci jak snad nikdo v německu a jeho vyučovací metoda je skutečně na úrovni vědeckých experimentů vysokých škol. pracovat se zde musí velmi pilně a právě ve fotoabteilungu je k tomu skvělá možnost protože mají skvěle zařízené dílny. na tvé body odpovídám. / 1. budeš se učit teorii fota a pak praktické dílny. dále studium materiálu Albert, farbenlehre a formlehre kandinský, normalisaci, písmo, matematiku, hlavně ovšem foto. ty ostatní předměty budeš brát abys dostal bauhausovské buňky do krve. některé ty věci tě budou velice zajímat. / 2. doba trvání závisí na tvých pracech které předložíš kuratoriu. buď jist, že se dostaneš do 5 – 6 semestru (trvá to 6 semestrů tedy do posledního) nakonec dostaneš diplom! (...)“

Funke naléhavě potřeboval, z důvodů dalšího profesního růstu a pro profesionální práci ve fotografii, potvrzení či diplom. Své fotografie na Bauhaus doručil, avšak nebyl přijat. V dopise psaném 7. listopadu Anně Kellerové už z Bratislavy se dočteme, jak se

Funke dozvěděl o odůvodnění tohoto rozhodnutí: „(...) odpoledne jsem byl s marií r. fotografovat po Bratislavě. Byli jsme u přístavu šli kol Dunaje až na Bratislavský hrad a židovskou čtvrtí domů. Ale nikde nic, udělal jsem dva bezvýznamné obrázky. ale celkem bylo zajímavější, co mi vyprávěla o Bauhausu, Peterhans sám musí být zajímavý typ. málo mluví, nikomu nic nevykládá i o fotografii málo mluví. ve škole dá žákům práci a sám si jde do své kanceláře. nikomu nepomáhá a pak jen koriguje. je to zajímavé tím, že Peterhans si svoje tajemství velmi chrání. dělají tam studie materiálů, ale nějak theoreticky je z toho nezkouší a zde jsem pozoroval, že Marie je nějak vedle. ptal jsem se jí na Leccos, ale nikde nic. neví. byla na Bauhausu na textilu, spočátku na kreslení a pak 3 měsíce na foto. tak vidíš jak vypadá pravda bez nadsázek. není to tak jak to vypravoval Rossmann. a pak jsem se dozvěděl, jak to vypadalo s mými foto, které jsem poslal Rossmannovi do Bauhausu. ukazovali je Peterhansovi. prý se mu velmi zamlouvali a u jedné prohlásil, že podobnou věc už také dělal dříve. a Rossmann otočil foto a tam byl letopočet, který byl ještě starší než rok co Peterhans podobnou věc dělal. takže jsem udržel primát. a nakonec si Peterhans vůbec nepřál, abych přišel na Bauhaus. to je velmi zajímavé co? a pak prý ty foto poslali do Pestrého týdne, kde je Hackenschmied odmítl. říkal jim to Rypar, který je redaktorem Pestrého týdne. tak teď si to vyber, kdo lže a proč – myslím, že Marie nebyla zasvěcena co má mluvit a tak to vysypala.“ Jak a co se ve skutečnosti dělo je dost nejasné, každopádně je to velmi zamotaná síť tvrzení a protitvrzení, která měla své dopady ve Funkeho dalším životním vývoji.

Z 1. října 1931 (A. Dufek uvádí datum 7. května 1931)²⁶ je dopis, který poslal Rossmann Funkemu z Bratislavy do Kolína: „Funke, mněs asi proto velmi vážné důvody když jsi mi na mé dopisy z Bauhausu nereagoval. bylo mně to opravdu líto protože jsi neměl k tomu příčin. snad zapůsobil klepařský aparát, který tak dobře a s úspěchem funguje v Kolíně. Považuji tu věc za vyřízenou. píše ti jako člověk, který chce udělat něco pro moderní věci – píše Funkemu fotografovi. sem zaměstnán jako učitel na učňovské škole a vedu reklamu a typografii. k této je dosud přidělena fotografie. mají zde lépe vybavené ateliery, komory a přístroje než na Bauhausu. přesvědčil jsem řed. vydrů, že na to nestačím a že potřebuji nutně fotografa. Neznám

²⁶ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 61.

v čsr lepšího než tebe. Navrhl jsem tě a byl bys přijat. mněl bys foto oddělení /samostatné/ a mimo to ti chce opatřit řed. vydra dobrý obchod v památkovém ústavě nebo bys mohl zařídit si atelier /je zde člověk který by ti dal svou firmu/ obchody jsou zde velké. jestli reflektuješ na tuto nabídku napiš mi obratem, nastoupil bys ještě tento měsíc. pošli na mou adresu několik fot a formální žádost. (...).“

9. FUNKE PEDAGOG



J. Sudek, J. Funke, 1925

Poté, co se vlivem všech nejasných okolností definitivně rozešel s možností studia na Bauhausu se Funke rozhodl, ačkoliv sám byl nevyučen, vyučovat fotografii. Protože však neměl profesorský titul, vlastně ani neměl žádné oficiální fotografické vzdělání, byla tato možnost dost problematičká. Na to později vzpomínal Josef Sudek v rozhovoru s Jaroslavem Andělem. Zároveň to ukazuje poněkud odlišný pohled na celou záležitost: „ (...) Říkal jsem mu jednou: „Člověče, Funke, zapiš se někde u nějakého fotografa.“ On povídá: „U těch blbců, to mě ani nenapadne.

Dej mi pokoj.“ A tenkrát to zachránil Sutnar. On byl v ministerstvu školství, dělal tam nějakého výtvarného poradce, navrhoval mezinárodní výstavy. Znal jsem ho prostřednictvím Družstevní práce, kde jsem s ním dělal. A jednou, to bylo takhle v létě, jsem se tam byl za ním podívat a on povídá: „Pane Sudek, já bych pro vás měl ohromnej podnik, ale vy byste mě s tím vyhodil.“ „Co by to mělo bejt?“ „Koukejte se, oni v Bratislavě zakládají novou grafickou školu a potřebovali by tam profesora.“ Já povídám: To bych vás s tím vyhodil.“ „A nevíte někoho?“ Zamyslel jsem se: „To bude problém.“ „Počkejte, na Slovensku je fotografická živnost volná, tam může být

fotografem kdokoliv a hned, tam mají ještě uherské zákony a živnostenský fotografové jsou na to krátcí.“ „Poslyšte, já nevím, ale já si vzpomenu.“ Sotva jsem vyšel od Sutnara, „Já blbec,“ povídám si, „Funke by to mohl dělat.“ „No jo, ale jak já mám Funka na to nachytat, na ty švestky?“ Tak jsem asi za dva dny šel zpátky za Sutnarem a říkám mu: „Pane Sutnar, já bych o někom věděl – Funkeho. Ale to musíme dát nějak dohromady.“ „On by to vzal?“ „On by to musel vzít, když chce bejt fotografem a chce mít pokoj, tak musí odněkud začít,“ povídám. „Jak by na tom Slovensku musel bejt dlouho, aby se potom dostal do Prahy?“ „To já nevím,“ říká Sutnar, „ale asi tak šest let. Zkrátka aby měl profesuru a pak by to už do Prahy šlo, třeba by se v grafický škole taky něco uvolnilo. Dřív to asi nebude.“ No, to říct Funkemu, to by dopadlo špatně. Šest let – to by řekl, že se na to vysere. Tak jsem mluvil s Funkem a říkám: „Poslyš, Funke, mezi náma, já bych pro tebe něco měl. Není to tak ideální, ale je to aspoň něco.“ On povídá: „Co?“ „Koukej, tobě by přece neuškodilo, kdybys přednášel o fotografii.“ „No to ne, to by šlo.“ „Tak koukej, v Bratislavě bude nová grafická škola a potřebujou tam profesora na fotografii.“ On povídá: „Do Bratislavy?“ „No počkej. Nech mě domluvit, člověče. Koukej, tak se rozmysli, buď to tady budeš takhle fackovat pořád, to nikam nevede, to bude bezvýhodný, anebo budeš v Bratislavě, dejme tomu, tři roky.“ On povídá „Tři roky?“ „Třeba to bude spíš, ale tři roky asi jo.“ Nemohl jsem mu říct těch šest. „Tak já si to rozmyslím,“ povídá Funke. „Tak dobře, jen mi to řekni brzo, já to musím vyřídit Sutnarovi.“ „To má Sutnar?“ „Jo, on navrhoval mě a já jsem mu řekl, že to nechci.“ „No jo ty to nechceš, tak to dáš mně.“ „Ale já na to nemám buňky,“ říkal jsem mu. Zkrátka Funke to vzal a pak tam přednášel. (...)“²⁷

Že se v celé záležitosti angažoval i Ladislav Sutnar je evidentní, ale zase je tu změt zvláštních pravd a polopravd popřípadě lží, které činí celou tuto situaci dost nepřehlednou a komplikovanou. To potvrzuje i dopis ze 12. srpna 1931. Funke píše z Bratislavy Anně Kellerové dopis: „Milá, tak pěkně po pořádku. Že jsem nerad odjížděl, tos viděla, bylo to ku podivu zvláštní jak mě ten smutek z rozloučení přepadl, ale přiznám se, jen tak tak že jsem se nerozbrečel, snad ta nejistota, kdy tě uvidím, ale konečně i ta nekonečná cesta vlakem měla svůj konec a já nakonec ve tři čtvrti se bouřlivě vítám na bratislavském nádraží s rossmannem – to je moje bratislavské poslání

²⁷ Jaroslav Anděl: Josef Sudek o sobě, TORST, Praha 2001, s. 38 - 40.

mi hned vykládá a situace se ještě více zamotává. Sutnar mě nedoporučoval do Bratislavy a právě naopak, byl proti tomu, abych sem šel. to se asi teď hodně divíš, já také. Ale (tento fakt)? mi potvrzuje ředitel Vydra a tajemník zdejší osvětové komise pro Slovensko Dr. Hořejší. také píše do „Žijeme 1931“. moje foto na ředitele vydra působí ohromně. Hned jak jsem přijel jsem šel s Rossmannem do školy. teda barák je to je to pěkný, nedávno dostavěný stálo to pěkný miliony a mají tady všechno možný. tak s řed. vydra jsem vyjednal, že převezmu celou fotografii na učňovské škole, a že budu připravovat fotografie pro školy uměleckých průmyslů. kde povedu také celou foto. tato škola se teprve zařizuje a tak všechny možnosti jsou přede mnou. finančně tj. hodně blbě, dostanu necelých 1.000 Kč, ale ředitel vydra dělá co může a zřejmě mu na tom záleží, abych tady zůstal. Proto mě slibuje nějaké kšefty, které sám bude vyjednávat. Rossmann jest s ním jedna ruka a zdejší Slováci se asi na to nebudou dívat netečně. (...) Hned mi ředitel vydra dával na srdce rezervu vůči zdejším fotoživořákům, kteří jsou strašní fotoanalfabeti a živořáci na krejcar jako všude. – no zkrátka, hned byla konference kantorů a byl jsem přijat a už mě tady říkají pane profesore, až jsem se lek, když jsem to poprvé slyšel. (...) A ten atelier, co zde mají, není žádná zvláštnost, to to má čefes účelnější. lamp zde je a všelijakých cerepetiček na omračování, ale žádná gruntovní sláva. bude to potřeba (opravit?) a hlavně trochu polepšit. to je moje království. budu učit 16 kluků a v pondělí začínám. tak mi drž palec, ať to dobře dopadne. strach z toho nemám a dost chutí. řed. vydra mi udělal báječný rozvrh hodiny budu v pondělí v úterý a ve středu – ostatek volno. tak nanko to nejveselejší jsem si nechal na konec ve středu přijedu do Kolína. ano tuto středu. přesný datum ještě napíši, ani nevím, jak ty rychlíky jezdějí. Musím si sem přivést spoustu věcí (...).“

10. PEDAGOGICKÉ PŮSOBENÍ V BRATISLAVĚ, UČNOVSKÁ ŠKOLA A ŠKOLA UMĚLECKÝCH ŘEMESEL

Volnou ruku k vytvoření své vlastní výuky získal Jaromír Funke v Bratislavě, kde od 1. září 1931 vyučoval na Odborné pokračovací škole pro učně živnosti grafické a pak i od 1. října 1931 na večerní Škole uměleckých řemesel. Fotografické oddělení na Škole uměleckých řemesel bylo otevřeno ve školním roce 1931 - 1932 právě s jeho příchodem. Podle dochovaného ustavujícího dekretu, datovaného 12. března 1932 a platného jeden rok, je datum nástupu 1. září 1931. Do učňovských škol nastoupil podle dopisu v srpnu, ale dochoval se korespondenční lístek ze 13. srpna 1931, kde píše: „(...) ateliery nejsou nijak skvělé a potrebují zde svoje mašiny. budu ti ve středu mnoho a mnoho vyprávět ani to nejde tak dobře napsat. (...)“. Jedná se tedy o druhý den po prvním příjezdu Funkeho do Bratislavy. Později pak někdo přepsal měsíc srpen na září. Kdo a kdy to přepsal není jasné, ale zdá se, že přestože je to přepsáno úplně jiným perem, písmo je asi Funkeho. Jinak je přesné datum nástupu dost nejasné, na vině je několik nesrovnalostí v datování dopisů zde uvedených. V dalším roce obdržel ustanovovací dekret, který se automaticky



J. Funke, pohled A. Kellerové z Bratislavy
15. března 1933

prodlužoval na další školní rok. Učil zde do konce školního roku 1934. Současně externě vyučoval na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě. Pro získání profesury bylo nutné doložit fotografické vzdělání a praxi. Praxi mu potvrdili jednak Josef Sudek (13. června 1933) a živnostenský fotograf František K. Tichý z Kolína (1. června 1933). Kromě potvrzení o praxi se dochovala na stroji psaná Funkeho žádost o udělení dispenze, odůvodněná účastí na mnoha mezinárodních výstavách, jeho dosavadní pedagogickou

činností a dosavadním dokončeným vzděláním. Tento dokument není datován. Současně se dochovalo doporučení ústředního ředitele obou škol Josefa Vydry ze dne 26. června 1933. Po ročních byrokratických tahanicích ho dne 25. června 1934 jmenovalo ministerstvo školství a národní osvěty státním profesorem ve stavu průmyslových škol, s účinností od 1. září 1934. Jako služební působiště mu byla určena Škola uměleckých řemesel v Bratislavě.

Funkeho výukový program spočíval v logickém postupu od fotografování dvojrozměrných předmětů a jejich struktur až po cvičení s názvem „Těleso v prostoru“.



Nová Bratislava, 1932, foto J. Funke

Pro tento úkol nechal ze dřeva vyrobit geometrické předměty, kvádry, krychle, válce, kužele, koule atd. Žáci museli pracovat s těmito trojrozměrnými předměty umístěnými v prostoru tak, aby co nejvíce rozvíjeli vlastní fantazii, což bylo znamenitou průpravou například k fotografování portrétu, reklamy, architektury atd. „nejdříve jest to jednoduché geometrické těleso, na příklad krychle, válec, koule atd. Úmyslně volíme tento představovaný tvar, aby žáci byli nuceni namáhati svou fantazii k tomu, aby z takto oproštěného objektu si zkomponovali takovou skutečnost, která by byla logická, fotograficky vyvážená a

fotogenicky zajímavá. Neboť tvarové ochuzení musí býti vyváženo zajímavou, ba i rafinovanou komposicí, aby bylo docíleno dokonalého a překvapujícího účinu. (...)“.²⁸ Stejně předměty později používal i v Praze na Státní grafické škole.

Funkeho moderní pojetí výuky mělo blízko k výuce na Bauhausu a k výuce teoretika a fotografa László Moholy-Nagyho. Funke se o jeho práci zmiňuje jen málo (podrobněji

²⁸ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 42.

na straně 12 této práce). László Moholy-Nagy měl na bratislavské Škole uměleckých řemesel sérii přednášek v březnu 1931, ještě před příchodem Jaromíra Funkeho. Jedna z těchto přednášek nesla název „Nové cesty fotografie“ a obsah všech dalších byl s časovým posunem uveřejněn ve výroční zprávě Školy uměleckých řemesel. O názory Moholy-Nagyho, které zde našly živnou půdu, se ještě dlouhou dobu opírala řada teoretiků moderního umění, například Kálmán Brogyányi. Názory Moholy-Nagyho na fotografii, o které prohlašoval že je svébytným uměním za pomoci světla a které jsou shrnuty v publikaci „Malerei Fotografie Film“, se poněkud lišily od Funkeho přístupu. Funke přísně dbal na čistotu fotografického projevu, především jeho technického procesu, a o umění ve fotografii se vyjadřoval jen velmi zdrženlivě. „(...) Kompozice předmětů jest režíí předmětu. To jest jediná věc, kterou fotograf má plně v moci. Veškerá libovůle a osobitost jest před objektivem. Resultátem jest negativ, který jest absolutně neměnný, konstantní, zkrátka standardní. Jestliže jest dána možnost vševládné libovůle před fotografováním, nezbývá již nic po zhotovení negativu. A pozitiv musí býti neotročtější kopií negativu čili kopií toho, co jsme chtěli původně udělati, resp. toho, co jsme zařadili vědomě před objektivem. (...)“.²⁹

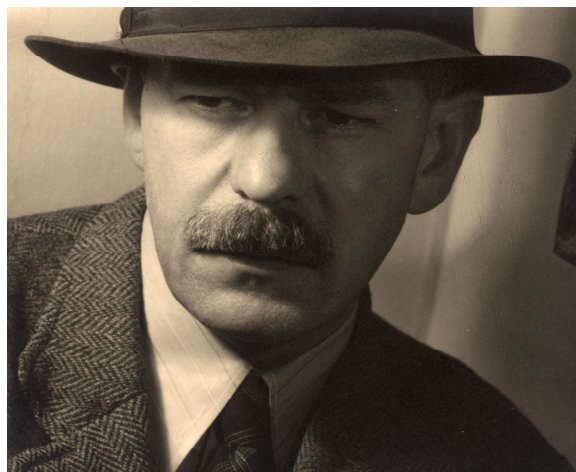
Funke své pojetí výuky výstižně formuloval ve výroční zprávě ze školního roku 1933 – 1934 na Učňovských školách a Škole uměleckých řemesel: „Fotografujeme struktúry, objavujeme fotogeniu predmetov. Kombinujeme predmety v priestoru. Fotografie dokumentárne, reklamné a portrétné. Hlavnou zásadou je čistota fotografického prejavu!“.³⁰ Podle brožury Školy uměleckých řemesel, dochované v rodinném archivu, Funke vyučoval od pondělí do středy. Podle rozpisu předmětů měl v pondělí „práce v atelieru“ pro začátečníky a v úterý pro pokročilé od 18 do 21 hodin. Ve středu pak byla „teoria a kompozicia. foto“ pro obě skupiny od 18 do 20 hodin. Můžeme se dočíst, že v 1. běhu probíhalo: „Fotografovanie struktur a jich kombinovanie. Kompozicie jednoduché, reklamné dokumentárne foto. Negativny a pozitivny proces.“ 2. běh pak měl: „Složité kompozicie. Reklamné foto. Jednoduchý portrét a kompozici. Dvojportrét – skupina. Zväčšovanie – fotogram.“. Na Učňovských školách pak vyučoval 13 hodin týdně.

²⁹ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 24 – 25.

³⁰ Jaromír Funke: Výroční zpráva UŠ a ŠUR, Bratislava 1933 – 1934.

Mezi Funkeho kolegy na bratislavské Škole uměleckých řemesel patřili vedle Z. Rossmanna, který vedl grafické oddělení, například výtvarníci L'udovít Fulla (malířské oddělení), Mikuláš Galanda, Antonín Hořejš, Julia Horová, Ferdinand Hrozinka, František Malý ad.

Funke se často stýkal s místní intelektuální společností, ve které bylo mnoho Čechů, kteří působili na zdejších školách. Mezi nimi byli estetik a teoretik umění Mirko Novák se svou ženou Zuzanou Švabinskou, scénograf a architekt František Tröster, poznává etnografa, filmaře a fotografa Karla Plicku a další, s nimiž trávil dlouhé večery, podle jejich pocitu, v nevlídné Bratislavě. Bratislava byla sršící město,



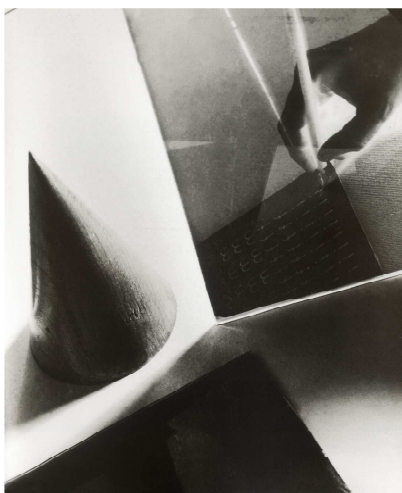
J. Funke, portrét F. Hrozinky, 1944

plné nacionálního nevráživosti a nepřátelství mezi Slováky, Němci, Maďary a Židy.

Od roku 1931 Funke spolupracuje s časopisem „Nová Bratislava“ a v květnu 1932 byl na schůzi Čs. díla zvolen bratislavským redaktorem časopisu „Žijeme“. V letech 1931 - 1933 byl externím a krátkou dobu i řádným posluchačem Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě. Navštěvoval především přednášky Jana Mukařovského, se kterým později udržoval písemný vztah. Zůstal zachován pohled ze 23. prosince 1940, kde Mukařovský píše: „Vážený pane kolego, Srdečný dík za Vaši laskavou vzpomínku. Moc nejhezčího do nového roku. Srdeč. dík také za fotografie, mám z nich velkou radost. Na článek nezapomínám, jen prosím o poshovění, jsem teď po uši v práci se svou knihou. S mnoha pozdravy Váš J. Mukařovský“. Funke mu také v roce 1935 zaslal publikaci „Fotografie vidí povrch“, kterou redigoval společně s Ladislavem Sutnarem.

Funke také často jezdil na výlety do Tater. Tyto cesty byly často spojené s pracovním fotografováním, například fotografoval vinobraní v Modre, vyhořelou vesnici ve Važci, Devínský hrad i nejrůznější lidové slavnosti. V Bratislavě začíná fotografovat sociálně laděný cyklus „Špatné bydlení“, především v podhradí, nouzových

koloniích a v židovském ghettu. Pokouší se zde znovu filmovat, není ale zřejmé, jestli skutečně něco nafilmoval.



M. Dohnány, zač. třicátých let

Mezi nejvýznamější Funkeho žáky patřil Miloš Dohnány (1904 Liens, Tyrolsko – 1944 Bratislava), který studoval fotografii na Škole uměleckých řemesel od roku 1932 do 1. ledna 1934. Dohnány byl zároveň výrazným stoupencem jeho fotografických názorů. Zřetelný vliv Funkeho purismu je například zřejmě podepsán na Dohnányho recenzi na práce Moholy-Nagyho, prezentované na výstavě moderního umění na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě v roce 1935. Píše zde o krásné výstavě fotografických prací a vystavených fotografiích, fotogramech a

fotomontážích. Právě o fotogramech se podrobně rozepisuje, když je částečně přijímá jako abstraktní motivy: „(...) obrazy, které boli vytvorené priložením ruky, alebo tváre na fotografický papier... neuspokoja snád ani najradikálnejšieho modernistu (...)“.³¹ Funkeho přístup k fotogramům, fotokolážím a fotomontážím je popsán výše. Dohnányho fotografie z tohoto období nesou zřetelný vliv svého učitele. Vidět to můžeme například ve strukturách či zátiších, kde je kladen důraz na fotogenii předmětů, z nichž jsou tvořeny nové tvarové syntézy. Podle dochovaných Dohnányho zřejmě školních prací si lze zároveň udělat praktickou představu o Funkeho výuce.

Z Funkeho pedagogického působení v Bratislavě se v pozůstalosti dochovalo velké množství dopisů a pohledů (často s vlastními fotografiemi), poslaných do Kolína Anně Kellerové. Tato korespondence zajímavě a nejlépe vykresluje tehdejší atmosféru. Současně se z ní můžeme poměrně dobře dovědět o Funkeho aktivitách a kontaktech. Každý z těchto dopisů stojí za samostatné zveřejnění v celém znění. Pro tak rozsáhlou korespondenci tady ale není místo.

V prvním z těchto dopisů ze dne 22. září 1931 Funke píše: „(...) zítra dělám první kšeft. jedu do Modré fotografovat vinobraní, jsou to fotosky pro ten nový časopis „nové Slovensko“, (z „Nového Slovenska“ byla „Nová Bratislava“) který vydává trojice

³¹ Aurel Hrabušický: Miloš Dohnány, FOTOFO, Bratislava 2004, s. 24 – 25.

rossmann, hořejší a vienwurm. (...) dále zde mám zase jeden obchod, nějaké architektky, snad ten pán bude solidnější, než ono panstvo z Brna. (tím je patrně míněn Bohuslav Fuchs) řekl jsem 100 Kč kus a nijak se nedivil. Učil jsem včera odpoledne 3 hodiny a dnes dopoledne 4 od 8 do 12. a šlo mi to dobře, dnes rozhodně líp než včera, protože ti hoši jsou samí slováci. Je mezi nimi jedna němka, ale ta rozumí slovensky, tak to půjde. (...) jo ještě něco, zúčastním se s rosmanem soutěže na plakát podkarp. rusi pro elektrikářskou výstavu nějakou tu foto udělám – nápad už je. (...)“

Funke se, podle všech indicií, v Bratislavě brzy necítil šťastný. Cítil se být izolován a vzdálen od své lásky Anny Kellerové, od rodiny a od svých kolínských a pražských přátel. Ve svých dopisech často zmiňuje osamělost během dlouhých pauz mezi vyučováním. Jak mohl, tak okamžitě odjížděl do Čech. V letech 1931 a 1934 Funke pobýval se svými rodiči na Benecku v Krkonoších, kde také fotografoval. V roce 1931 měl Funke první samostatnou výstavu, která se nakonec konala v Kolíně, nikoliv v Brně.

Během svého působení v Bratislavě si stále více uvědomoval, že práce, kterou vykonává, příliš nenaplnuje jeho představy. Žáci byli naprostí začátečníci, kteří neznali ani základy fotografické techniky a umělecká stránka je vůbec nezajímala. Kolegové měli většinou zájem jen o to, aby se o nich mluvilo, o kšeftaření a aby mohli co nejvíce vydělávat.



Hlal Devín brána Slovenska. Dnes – romantická mrtvola feudalizmu. Za bránou zem, kde **novodobé otroctvo** nie je Jánošíkovskou romantikou.

Devín! Das Tor der Slowakei. Heute — leblose Trümmerhaufen des Feudalismus. Hinter dem Tore Land, wo die **neuzzeitliche Sklaverei** keine Romantik eines Jánošík's ist.

Nová Bratislava, čís 1, 1931, s. 1, foto J. Funke, Devín

5. října 1931 Funke píše: „(...) není všechno tak, jak se zdá. ta zdejší společnost jest v jádře blahobytnická. peníze a kšefty, to jsou věci hlavního zájmu a ta kultura je tak trochu vedle a každý všemu rozumí. (...)“

Dne 8. října 1931 Funke popisuje své první hodiny na Škole uměleckých řemesel: „(...) já jsem zde prodělal prvou krisi. v úterý večer jsem měl prvou hodinu na š.u.r. od 18.30 – 21.30 a spráskl jsem ruce. to je úplně negramotný materiál. ti lidičky si představují nějaký začátečnický kurs, že je budu učit vyvolávat a dělat amatérský (...) načež jsem prohlásil, že předpokládám u každého perfektní znalost techniky, načež druhý den ve středu jich přišlo místo 16 jen 14. mezi nimi je také dr. clementis a jelínková, tu znáš asi z plovárny. ti jsou mezi posluchači, ne mezi těmi utečenci. a hned konflikt, nějaká ženská (...) profesionální fotografka, mě začla dokazovat, že – no zkrátka takové kolorované prasečiny profesionálních výkladů, že to chce také dělat a pořád mi cpala retuš a všelijaký vercajky pitomých atelierů. zkrátka jsem ji odbyl, das ist keine fotografie, das schweinererei, a šla si stěžovat k řediteli, že mluvím jen česky a ne německy, ačkoliv to není pravda, německy mluvím sice málo a špatně, ale přeci tolik, aby mě rozuměli (...)“

Dne 8. října si v dopise stěžuje: „(...) uvítali mě proto, že potřebují fotografa, ke svým účelům, rossmann má také své zámysly, chce, abychom spolu udělali reklamní kancelář – zkrátka určitou a jistou finanční základnu, tahle horová, o které jsem ti psal, ta zase chce, abychom jí oba pomohli prokousat se k určitému výtvarnému výrazu, ředitel vydra, zase prostřednictvím nás chce povznést školu a sebe do ministerstva, ten hořejš zase se uplatnit kulturně, ten vienwurm zase dělat prachy, skrz ty baráky, jež nutno krásně vyfotografovat. (...) ale co chci zde já s tím svým idealismem. dělat foto? k smíchu, kšefty to ano! na abstraktní foto se každý dívá jako na kuriozity a ostatně to má být všude sociální funkce, byť by to byla reklama pro banky. (...)“

13. října 1931 píše: „(...) to co říká janík o těch foto je celkem správné, ten jediný těm foto rozuměl. zde pro foto jest ovzduší nevlídné a nepříhodné. Učit jest zcela něco jiného než dělat. neboj se, neotráví mě to. sice jsem toho pro sebe mnoho ještě neudělal, jediný ten Děvín, ale to je vina začátků. Ještě zde nejsem řádně zaběhnut. A ostatní ovzduší se dívá na foto čistě utilitárně. je to věc praobyčejná, ale nutná – je zde zdůrazňována sociální funkce. také je to pravda, ale jen kousek. včera, v neděli jsem byl

ve važci s rossmanem a s okaliym. udělal jsem celkem 13 dokumentů. to bylo strašné neštěstí. 1000 domů shořelo, (...)“

Ze dne 26. října je dopis: „(...) direktor mi četl pochvalný dopis z ministerstva „zvláště fotografie a malba pokojů jest u vás zvláště dobrá“ – doslovná citace, a mám dělat osnovu fotografického vyučování a vůbec jak si to představuji. (...)“

Dne 7. listopadu píše: „(...) nedám se, když jsem dovedl vydupat svoji fotografii – půjde i to ostatní a vydupu i ocenění své fotografie a když ne zde tak jinde. (...)“

9. listopadu 1931: (...) nedám se zdeprimovat, ač někdy jsem zde po čertech zle naladěn a věř mi, že bych raději odtud odejel a nikdy víc se sem nevrátil. mám zde kruté stavy, hlavně vnitřní, kdy na mě zde všechno padá, ale začínám si zde přesně definovati svoje vlastní stavy a nálady a tak dospívám k věčnému posuzování sebe i ostatních lidí a událostí. je to nepříjemné ale dobré – a budu rád, když to nebude dlouho trvat. a tato škola je mi dobrou školou života. ještě rád bych se zbavil svojí lehkomyšlnosti ale celá zdejší škola na které učím vede k lajdáctví kantora. (...)“



J. Funke s přáteli, fotografování na terase, Bratislava, třicátá léta

Zajímavou vzpomínku na bratislavské období také později zmiňuje ve svých pamětech Zuzana Švabinská (nevlastní dcera malíře Maxe Švabinského). „Dobré chvíle

našeho bratislavského života jsou spojeny s Mirkovým přítelem, fotografem Jaromírem Funkem. Byl v těchto letech profesorem Vysoké školy umeleckých remesiel v Bratislavě, v době ředitele Rossmana (sic!). Přicházel k nám často, ať byl Mirko doma nebo ne, sedl si se mnou, Slávkou a Zuzanou v kuchyni, jedl s námi halušky a byl šťastný. Cítil se u nás jako doma, v Bratislavě bydlel totiž sám a stýskalo se mu po české společnosti. Na naší horní terase několikrát fotografoval stěny protějšího domu, vždycky tak, že stály v úhlopříčce. Byl z prvních našich fotografů, který pod vlivem kubismu prosazoval způsob šikmého záběru. Někdy jsme všichni tři šli „pod viechu“. To bylo nádherné zařízení. Vinohradníci ve vlastním domě často vyhrazovali jednu místnost jako veřejný výčep vína. Mohli jste si přinést v papíru kus tlačenky nebo čehokoli jiného a popíjet k tomu výborné letošní „heuriger“. (...) Kamarádké povídání s Funkem vždycky zabrousilo do jeho rodného Kolína. Pro Mirka i pro mě bylo toto přátelství povzbudivým prvkem našeho nevyjasněného soužití. Obohatil kousek mého života. (...) Kromě Jardy Funkeho neměl, myslím, tehdy jiného přítele.“³²

11. STÁTNÍ GRAFICKÁ ŠKOLA V PRAZE



Zprava J. Funke a J. Ehm se žáky Státní grafické školy

V jednom z dopisů, psaných z Bratislavy, se Funke dokonce zmiňuje, že své pedagogické činnosti zcela zanechá. Jednalo se spíše o okamžitý a krátkodobý projev zoufalství, se kterým se svěruje své přítelkyni a budoucí ženě Anně Kellerové. Ve skutečnosti velmi usiloval o přeložení do Prahy na Státní grafickou školu, kde si postupně buduje svou pozici, a po

³² Zuzana Švabinská: Světla paměti, Academia, Praha 2002, s. 119.

svém jmenování profesorem již pouze čeká na vhodnou příležitost. S ředitelem Státní grafické školy Ladislavem Sutnarem je Funke v písemném kontaktu od roku 1933. V rodinném archivu zůstal zachován dokument ze 24. dubna 1933, ve kterém Sutnar žádá na Funkem vypracování učební osnovy fotografie pro Státní grafickou školu: „Vážený pane Funke, Protože potřebuji velmi nutně osnovy pro ono oddělení, o kterém jsme spolu mluvili, žádám Vás, abyste mně laskavě ony osnovy obratem poslal, nebo mně navštívil v sobotu 29. dubna 1933. (...)“.

Od 31. května 1933 je Funke výnosem ministerstva školství a národní osvěty ustanoven externím učitelem na Státní grafické škole v kursu reklamní fotografie, který měl být pořádán v příštím školním roce. Když se uvolnilo místo po odstoupjícím Karlu Novákovi, tak zřejmě Ladislav Sutnar ani neuvažoval o jiném kandidátovi, než o již v praxi vyzkoušeném profesoru Jaromíru Funkem. Již 10. prosince 1934 si Funke podává žádost na ministerstvo školství a národní osvěty o přeložení do Prahy. V dopise ze dne 28. prosince 1934 píše Sutnar Funkemu do Kolína: „(...) bylo vypracováno ve III. Odb. m. š. a n. o. Vaše přeložení do Prahy téhož dne, co jste byl u nás na škole. Těším se, že během svátků bude provedeno další řízení bez obtíží. (...)“. Ostře proti tomu však vystoupili živnostenská fotografové. „Smíšené živnostenské spoločenstvo“ v čele se svým předsedou Františkem Jánoškou neustále poukazuje na to, že Funke nemá odborné školení. Podle dopisu Josefa Vydry ze 11. března 1935 jej Jánoška pomlouvá, aby mu znemožnil stát se profesorem na Státní grafické škole v Praze. Zdeněk Rossmann v dopise, který nebyl datován, doporučuje Funkemu, aby se soudil se spolkem. Soud se měl konat 1. června 1935. V tomtéž dopise Funkemu se Rossmann zmiňuje, že: „(...) ve foto odd Šur je hřbitov. To neznám, že by ten hrobař nebyl naň pyšný. (...)“. Totéž potvrzuje ve svém psaní z Bratislavy ze dne 12. dubna 1935 malíř František Malý, jeho bývalý



kolega. Řeč byla o Ladislavovi Kožehubovi, který ve Škole uměleckých řemesel nastoupil na Funkeho místo. Na Funkeho pobyt a odchod z Bratislavy svérázně vzpomínal Josef Sudek: „(...) Naštěstí se tam dostal i Tröster, bylo tam oddělení uměleckého průmyslu. Tröster tam byl s paní. Funke do Bratislavy dojížděl, vždycky tam byl asi pět dní a pak se vracel do Prahy. Zkejsnul tam takhle skoro do protektorátu. Tehdy se odtud nechali vyhnat. Tröster říkal: „Napište o nás nějakou volovinu, ať nás vyhoděj. Takhle se dostaneme domů, jinak bysme tu zkejsli.“ Určitě by tam zkejsli. Možná, že by to tenkrát měli lepší, ale oni chtěli oba domů. Zkrátka vyšel článek a oba se přihrnuli jako velká voda, Funke i Tröster. Funke říkal: „Ti blbí Slováci, s nima není žádná řeč, to jsou grófové, velcí páni.“ Povídám: Ale to snad ne.“ Ale ano, člověče, oni to mají moc v hlavě. (...)“.³³



J. Sudek, svatební fotografie manželů Funkových, 1935

Na Státní grafickou školu v Praze byl Jaromír Funke definitivně přeložen rozhodnutím ministra dr. Krčmáře ze dne 5. ledna 1935 s účinností od 1. února 1935. Tento rok byl ve Funkeho životě důležitým, dalo by se říci zlomovým. Konečně se mu podařilo uskutečnit přestup do Prahy, uspořádal retrospektivní výstavu v Krásné jizbě Družstevní práce, s Ladislavem Sutnarem vydal

ojedinelou publikaci „Fotografie vidí povrch“, a také se 28. listopadu se oženil s Annou Kellerovou. 14. prosince 1937 se jim narodila dcera Miloslava. 19. listopadu 1936 se Jaromír Funke stal členem Mánesa a jeho fotosekce. Z roku 1937 zůstala zachována jeho legitimace SVU Mánes. Vedle své pedagogické činnosti se Funke dále angažoval ve fotografickém amatérském hnutí. 13. února 1936 se stal čestným členem Klubu přátel amatérské fotografie v Praze. Společně se svými bývalými kolegy ze zaniklé České fotografické společnosti Josefem Sudekem a Antonínem Tonderem se účastnil klubových výstav. Na žádost amatérských klubů (například Klubu fotografů amatérů v Kolíně nebo

³³ Jaroslav Anděl, Josef Sudek o sobě, TORST, Praha 2001, s. 40.

Spolku fotografů – amatérů v Brandýse nad Labem) Funke na jejich půdě občas vedl přednášky na nejrůznější fotografická témata. Například „O fotografickém zátiší“ nebo v Kolíně ve dne 9. března 1938 v 8. hod. večer ohlášená přednáška „Účinný záběr a fotografická kompozice“.

Z let 1938 a 1939 jsou dochovány průkazy Klubu čs. turistů. V letech 1937 a 1938 Funke s přáteli jezdí na Podkarpatskou Rus, kde fotografuje své reportáže a cyklus „Pralesy“. V roce 1937 navštívil Podkarpatskou Rus společně se svou ženou. 12. března 1938 zahajuje vernisáž výstavy fotografií Miroslava Háka v Brně. Kromě toho, že byl Funke členem Levé fronty, byl společně se svou ženou členem Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem pod vedením Zdeňka Nejedlého. V roce 1938 se stal členem sletového biografického odboru tělocvičné jednoty Sokol.

V roce 1935 se Jaromír Funke představil veřejnosti svou retrospektivní výstavou v Krásné jizbě Družstevní práce. V této galerii před ním vystavovali například v roce 1932 Josef Sudek nebo v roce 1934 Ladislav Sutnar. Pro Funkeho je to významná výstava a zároveň příležitost se představit v novém působišti. Je dokladem jeho poctivého přístupu k fotografii a zároveň jasným signálem, vyslaným všem případným zájemcům o studium fotografie na Státní grafické škole. Jaromír Funke v tomto roce dosáhl poměrně významných úspěchů a také lepšího ekonomického zajištění. Na této výstavě Funke představil fotografii „Zjednodušený prostor“ z roku 1922, kterou postavil na začátek své avantgardní tvorby a která je dnes neznámá. Zůstal zachován Funkem psaný seznam vystavených prací a desetistránková úvodní řeč filmového kritika, historika a teoretika Lubomíra Linharta, která je v plném znění přepsána v přílohách.

Lubomír Linhart byl radikální levicový aktivista a organizátor výstav se silně zaměřenou sociální tematikou. Do těchto výstav zařazoval Funkeho (cyklus „Špatné bydlení“) a Sudkovy práce. Ten na něho později vzpomínal: „(...) Ten byl takovou hybnou pákou sociálního názoru na fotografii. My jsme se taky někdy dlouho hádali. Pro nás s Funkem to byla fotografická oblast, která byla tady někde, ale pro něj byla hlavní. (...) Jenže on zapomněl na jednu věc: tehdejší fotografie už sociální nemusí být. (...) Linhart byl houževnatý vytrvalec a na debaty taky. Ten udebatoval každého. Funke

říkal: „Jo, člověče, s ním? Do rána a nedostaneme se nikam.“ Debatér byl ohromnej. Ono mu to potom ujelo. (...)“.³⁴

Po roce 1948 se Linhart stal prvním ústředním ředitelem znárodněné kinematografie, později diplomatem a profesorem na FAMU a UK. Lubomír Linhart dobře znal Funkeho fotografickou tvorbu a jeho fotografický vývoj, jenž shrnul v roce 1960, do vůbec první Funkeho monografie, kde napsal: „(...) Fotografie byla Funkovi vším. Životem i smyslem života. Posláním, bojem, tvorbou, osudem. Byla jeho specifickým výrazovým prostředkem nemenší závažnosti a účinnosti, než jsou výrazové prostředky spisovatele, malíře, herce, hudebníka. O všem a ve všem se Funke uměl plně srozumitelně a



J. Funke, L. Sutnar, Fotografie vidí povrch, 1935

působivě vyjadřovat fotografií, jako by opravdu všechno v jeho životě se dělo prostřednictvím fotografie. Stala se mu srdcem i mozkem. Uměleckou řečí. Viděl, žil, cítil, a myslel fotografií. Proto tolik objevil ve fotografii a fotografií.“ Také zde napsal, že Funkeho dílo: „představovalo i při všech svých zvláštностech „typicky český realismus ve fotografii“, který se projevuje jak realismem epiky, tak realismem lyriky ve Funkově vývoji od studia tvarové krásy k syntetické emocionální fotografii. (...)“.³⁵

V roce 1935 Funkeho tvůrčí spolupráce s Ladislavem Sutnarem vrcholí vydáním ojedinělé knižní publikace „Fotografie vidí povrch“, která je příkladem vlivu nové věcnosti. Publikaci vydala Státní grafická škola jako první svazek původně plánované osmisvazkové ediční řady s názvem „Fotografovaný svět“. K její realizaci však již bohužel nedošlo. Ve

³⁴ Jaroslav Anděl: Josef Sudek o sobě, TORST, Praha 2001, s. 41 - 42.

³⁵ Anna Fárová: Jaromír Funke Louny, TORST, Praha 2006, s. 12.

štočcích byla připravena druhá kniha z plánované edice „Fotografujeme předmět v prostoru“, jejíž původní název byl „Plastické předměty“. Následovat měly „Hlava“, „Reklamní fotografie“, „Architektura“, „Reportáž města“, „Příroda“, „Noční fotografie“, tedy obory, které se na škole vyučovaly. Fotografie dodávali jak profesori Státní grafické školy, tak i její žáci a plánem bylo propagovat jejich kolektivní spolupráci. Každý svazek měl tvořit samostatný a uzavřený celek, formát měl být jednotný A4 a rozsah třicet dva stran.

Publikace „Fotografie vidí povrch“ je sestavena ze čtrnácti fotografických snímků různých struktur, jež jsou doplněné technickými údaji a technickým postupem, opatřené texty historika a teoretika umění Václava Viléma Štecha a zřejmě i s textem Jaromíra Funkeho. Její dokonalou a invenční grafickou úpravu provedl L. Sutnar. Plánem Funkeho a Sutnara bylo inspirovat a motivovat nejen žáky fotografických škol, ale její poznávací a výchovný charakter byl určen i nejširší fotografické veřejnosti. Zároveň je skvělou ukázkou vlivu nové věcnosti (Neue Sachlichkeit), která našla ve fotografii velké uplatnění. Byla odkazem jejích průkopníků a autorů, kterými byli například Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeld, Edward Weston nebo Paul Strand. Oba autoři si byli dobře vědomi nedostatku kvalitních a stručně a jasně formulovaných publikací o fotografické výchově a osvětě. Kniha je velkou raritou i v celosvětovém měřítku a v roce 2003 se dočkala své české reedice (v nakladatelství TORST) a v roce 2004 anglické (Michigan Slavic Publications). Své snímky do publikace dodali vedle Jaromíra Funkeho i další jeho kolegové Josef Ehm, Antonín a Rudolf Gilbertovi, Otakar Hejzlar a studentka Zdeňka Picková. Funke je zde zastoupen čtyřmi snímky, třemi autorskými a jedním, který vypracoval se svými žáky.

Podobný nápad měl už v roce 1930 spolupracovník Bauhausu fotograf Franz Roh, který z připravované řady dokázal vydat dva svazky. Jeho tématická šíře však byla mnohem větší, přes policejní fotografii, fotomontáž až po fotografický kýč, atd.

Na Státní grafické škole se Funke seznámil s fotografem a pedagogem Josefem Ehem (1909 Habartov u Sokolova – 1989 Praha), kterého přivedl ředitel školy Ladislav Sutnar v roce 1934. J. Ehm později vzpomínal, že po svém nástupu v únoru 1934 dostal Funkeho osnovy, podle kterých se již na škole vyučovalo. Josef Ehm byl vyučeným fotografem, který získal respekt svou řemeslnou pečlivostí. Byl známý svým

pořádkumilstvím, s jakým zpracovával a uchovával své negativy a pozitivy. S Jaromírem Funkem vytvořili legendární pedagogickou dvojici. Přestože Funke byl rovněž zdatný technik, byl spíše myslitelem a intelektuálem a teoretikem, který udával směr. Funke se tedy v této dvojici, která se vzájemně doplňovala, staral o koncepční teoretickou a obsahovou činnost a Ehm byl tím, kdo se staral o praktickou část. V Ehmových vzpomínkách lze vyčíst Funkeho názorový vliv, který v tomto tandemu skvěle fungoval: „Funke i já jsme zastávali názor fotografovat hodně a ve velké tématické šíři, zatímco Novák uplatňoval praxi fotografovat málo a věnovat spoustu času úpravám negativů (...)“. „Tělesa z leštěného tvrdého dřeva se pořídila až v roce 1934 nebo 1935: cílem bylo vyfotografovat jedno geometrické těleso v prostoru, který si posluchač sám vytvoří nebo vyhledá. K vytvoření prostoru mohl použít libovolné materiály, tj. dřevo, papír, sklo, které byly ve škole k dispozici, nebo které si opatřil. Prostě měl volnost pro svoji fantazii a cílem měla být fotografie v ušlechtilé kompozici a přirozeně v dokonalém technickém provedení.“³⁶



Práce studentů Státní grafické školy, foto pravděpodobně J. Zikánová, nedatováno

Podle žákovských prací je zřejmé, že geometrická tělesa se na Státní grafické škole fotografovala už za pedagogického působení Karla Nováka. Funkeho předchůdce Karel Novák patřil ke generaci vyznavačů secesního a impresionistického piktorialismu, která věnovala zásadní pozornost pozdějším úpravám negativů i pozitivů. Podle vzpomínek několika jeho žáků (například Josefa Sudka) jim nechával volné pole působnosti, a i když s nimi názorově nesouhlasil, moderní trendy ve fotografii v zásadě neodmítal. Karel Novák proslul jako kultivovaný profesor s liberálním přístupem ke svým žákům, které nechával pracovat dle jejich zájmů. Vidět to lze například na několika žákovských pracích Freda Kramera. Na fotografii „Papírová spirála“ z roku 1931 je zřetelný vliv Lázsló Moholy-Nagyho, jehož práce byly dobře známy. Funkeho vychovatelský a pedagogický způsob byl odlišný. Funke znal Novákovu výuku prostřednictvím Josefa

³⁶ Kateřina Jochová: Josef Ehm, život a výběr z tvorby 30. – 60. let, Magisterská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003, s. 9 - 10.

Sudka, který jej podrobně informoval v dopisech do Bratislavy. Avantgardní a moderní trendy ve fotografii se pro Funkeho staly stěžejním programem, nezbytným ke zvládnutí fotografické práce v moderním technickém světě. Přísně prosazoval, a na svých žácích vyžadoval, čistotu technického procesu bez dodatečných vnějších zásahů. Veškerou pozornost soustředil, a fantazii žáků rozvíjel při práci před objektivem a to ještě před zmáčknutím spouště.

Svůj učební program Funke stručně a jasně formuloval už na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě a v době svého působení na Státní grafické škole jej prezentoval ve dvou podrobnějších rozhovorech, uveřejněných v „Českém slově“ v roce 1935. „(...) Základem jest nám struktura, jejíž přesné znázornění jest fotografickou předností. Pak objekt, který jest nositelem struktury a současně umístěn v prostoru. Harmonické spojení prostoru a objektu jest fotografickým účinem fotografické kompozice, nově viděný nebo objevený objekt



**Práce studentů Státní grafické školy,
foto O. Jílovská, nedatováno**

jest překvapením, které jest pro fotografii žádoucí a ideový obsah jest spojení osobního přesvědčení muže u aparátu a přísného fotografického programu. (...)“³⁷

Jaromír Funke na Státní grafické škole vyučoval nauku o fotografii a dílenská cvičení pro fotografy a podle vzpomínek Josefa Ehma, který měl na starosti první ročník, Funke vedl druhý ročník a společně vedli speciálku. Funke zároveň nejspíše vedl mistrovský ročník. Škola byla v roce 1935 strukturována na dvouletou odbornou školu fotografickou, na jednoroční mistrovskou školu fotografickou, odbornou učňovskou školu pro reprodukční fotografii a fotografii. Funke vyučoval například v roce 1939 pět až osm hodin denně.

³⁷ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 37.

Při různých propagačních činnostech školy dával Funke velký prostor svým žákům. Práce žáků jsou zařazeny například v publikaci „Fotografie vidí povrch“ a měly být zastoupeny v celé této plánované edici. Rovněž v roce 1939 byla Státní grafická škola zastoupena na výstavě 100 let české fotografie v Uměleckoprůmyslovém muzeu pracemi svých žáků a profesorů. Funke zde vystavoval šest fotografií. Přestože nejlepší práce byly součástí školních prezentačních publikací a výstav, mnoho těchto žáků později jen těžko nacházelo uplatnění a neprosadili se. K nejlepším patřila Jaroslava Hatláková, jejíž školní práce jsou často zařazovány do publikací o moderní fotografii. Fotografovala také kolínskou elektrárnu ESSO, oblíbený objekt moderních fotografů J. Funkeho, E. Wiškovského, J. Sudka nebo J. Kocha. Dalšími žáky byli například Jindřich Brok, který proslul jako vynikající fotograf skla, Zdenko Feyfar, jehož do školy podle jeho vzpomínek přivedl Funke, Vilém Kříž, který po válce dosáhl úspěchů nejprve ve Francii a pak ve Spojených státech amerických, kde také vyučoval. Funke byl s Vilémem Křížem zřejmě spokojen, protože jej využíval jako placeného asistenta při fotografování cyklu pražských kostelů (podle vzpomínky A. Funkové a Viléma Kříže). Kříž v Americe pracoval jako asistent Dorothy Langeové a byl zaměstnán ve fotografickém oddělení Metropolitního muzea umění v New Yorku. Jeho tvorba byla ovlivněna surrealismem a některé jeho cykly z prostředí pražských hřbitovů v sobě nesou zřetelný Funkeho vliv. Mezi další žáky patřili například sestry Stanislava a Olga Jílovské, Věra Gabrielová (manželka architekta Jaroslava Fragnera), Josefa Zikánová, Dagmar Hochová nebo Vladimír Fyman.

Funke přišel s takovou koncepcí výuky, jejíž některé principy se na Státní průmyslové škole grafické používají dodnes. Rovněž se zachovala původní geometrická tělesa z tvrdého dřeva, která se používají při školních cvičení. Funkeho vliv je tedy i zde zachován do dnešních dnů. To jen svědčí o nadčasovosti Funkeho chápání fotografie a její výuce v jeho podání.

V roce 1936 Jaromír Funke spolu Emilem Fillou, Alexandrem Hackenschmiedem, Jiřím Jeníčkem, Jiřím Lehovcem, Josefem Sudkem, Františkem Vobeckým, Lubomírem Linhartem ad. organizoval výstavu Mezinárodní fotografie v Mánesu, která měla ukázat novou koncepci moderní fotografie a její uplatnění v nejširším měřítku. V umění, reklamě, v plakátu, technice, vědě, astronomii, roentgenovém snímání atd. Mezi

zahraničními autory vystavoval například Man Ray nebo německý autor John Hartfield, který získal politický azyl v Československu. Druhou výstavu uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánes členům fotografické sekce Mánesa v roce 1938. Na této výstavě se Funke znovu podílel organizačně a vystavil sedmdesát čtyři svých fotografií. V roce 1943 spolupracoval se Svazem českého díla na výstavě „Umělecký průmysl, hodnotná výroba řemeslná a průmyslová“, kterou pomáhal organizovat, když byl jmenován poradním členem komise pro práce oboru Foto a filmu.

12. PODKARPATSKÁ RUS 1937, 1938

V roce 1937 se během prázdnin Jaromír Funke ocitl opět na cestách. Tentokrát se vydali se svou, v té době těhotnou ženou Annou, do nejzazší výspy Československé republiky, Podkarpatské Rusi. Spolu s nimi cestovali, podle vzpomínek Anny Funkové, majitel nakladatelství Odeon Jan Fromek s manželkou Zdenou, manželé Levitovi a Borkovi, a dnes neznámí pánové (komunisté) Zahradník a Přibík. Vlastimil Borek byl zavilý komunist a po válce se stal velvyslancem v Moskvě. Podle vzpomínek Anny Funkové se této cesty zúčastnil proto, aby si vyhlédl cestu do SSSR před nebezpečím, hrozcím ze strany nacistického Německa. Tato domněnka už asi nebude nikdy vysvětlena, nicméně manželé Funkovi měli možnost pozorovat nevybíravé chování vysokých komunistických funkcionářů v praxi, například během smlouvání na tržištích. Podkarpatská Rus byla nejchudší oblastí tehdejšího Československa a její obyvatelé byli často odkázáni na příjmy z prodeje produktů domácí výroby. Podle vzpomínek Anny Funkové dokázali tito komunističtí funkcionáři usmlouvat směšné částky, za které toto zboží kupovali, přestože hlasitě upozorňovali na chudobu „dělnictva a rolnictva“. Praxe



**J. Funke, Podkarpatská Rus,
1937- 38**

se tedy začínala rozcházet s teorií. Později měli komunisté možnost předvést svou zvrácenou ideologii v mnohem širším měřítku.

O pobytu na Podkarpatské Rusi svědčí pohled poslaný otci Antonínu Funkemu do



J. Funke, Podkarpatská Rus, 1937- 38

Kolína 20. července 1937 z Rachova. Píše jak cestovali po horách, obcích, vsích a o zážitcích ze „ (...) špíny a podivné směsi židů a Rusínů což činí zajímavý dojem (...)“.

V roce 1938 uskutečnil tutéž cestu do přibližně stejných míst pouze s Josefem Nosálem, kožešníkem a fotoamatérem z Kolína. Funke často portrétoval Josefa Nosála i s jeho paní.

Josef Nosál publikoval v roce 1940 fotografii kolínského náměstí ve „Fotografickém obzoru“. Z této cesty se dochovala řada Funkeho pohlednic, psaných denně jeho ženě. Je tedy možné sledovat jejich cestu z hory Pop Ivan, odkud pochází ze 29. července první pohled a kde píše, že při výstupu fotografoval prales. Druhý den fotografoval na vrcholu hory a další už byli na cestě přes Trebušany do Chustu. 2. srpna 1938 už píše z Volového, v jehož okolí fotografuje několik dní.

5. srpna píše z Volovce: „(...) Turisticky krásné fotograficky chudší. Nahoru i dolu se sice šlo lesem, ale to již není ten pravý prales zde v lesích řádila válka a kmeny jsou otlučené a les ne tak bohatý. Fotograficky jsem neudělal nic. (...)“. 6. srpna píše z Mukačeva, kam přišli z Volovce: „(...) Ráno z Volovce a nyní jsme v tomhle protivném židovském městě a k tomu ještě v sobotu, kdy je zde mrtvo. (...)“. Téhož dne píše z Baťova, odkud se chystají domů: „(...)Dnešní den nestál za nic. Zde jsme v nížině, v horku ve fádňí rovině – nikde nic. (...) Protože zde nic



J. Funke, Z cyklu Pralesy, 1937 - 38

není, zkracujeme pobyt o den (...)“.

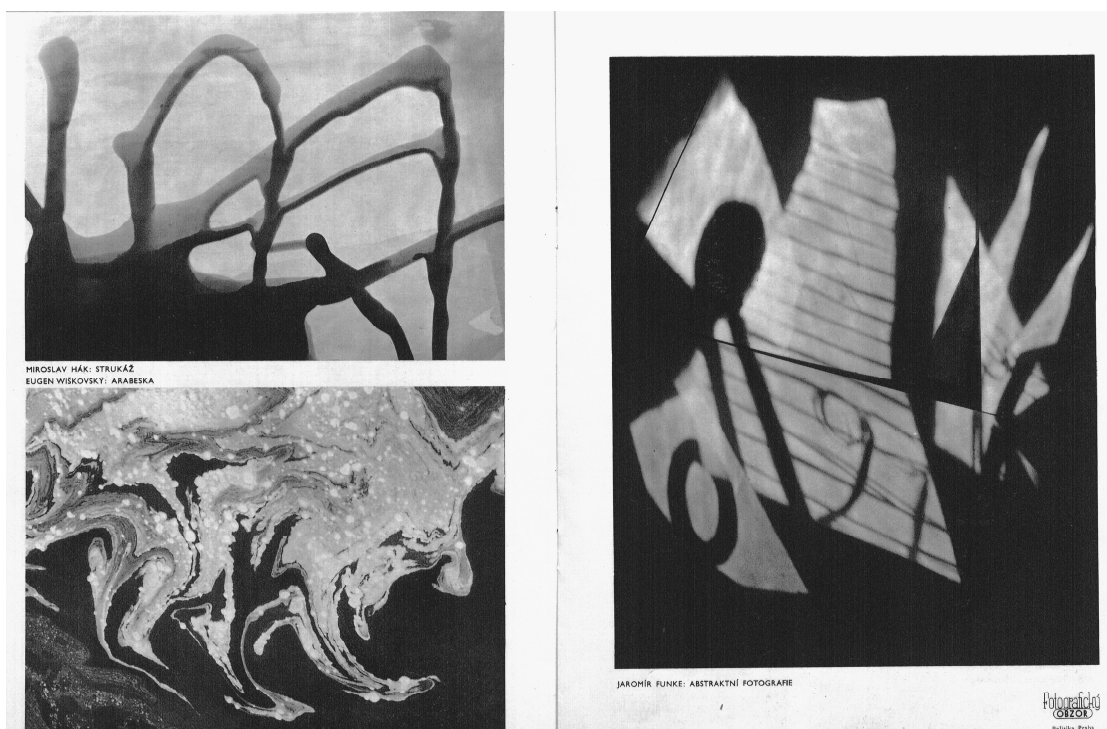
Funke během obou cest fotografuje své reportáže z rusínského prostředí, krajin a cyklus „Pralesy“. V reportážních snímcích z rusínských vesnic často uplatňuje funkcionalistické principy zobrazování, využívá diagonálních kompozic. (Podobně pojatou reportáž fotografoval Funke například na Masarykově okruhu v Brně v roce 1930). Zachovalo se velké množství fotografií, které později, v druhé polovině čtyřicátých let, měly vyjít knižně v nakladatelství Aventinum s předmluvou Ivana Olbrachta (pod názvem „Z kraje Nikoly Šuhaje“). Tento projekt však zcela jasně ztroskotal z politických důvodů, kdy se Podkarpatská Rus stala součástí válečné kořisti Sovětského Svazu. Nepomohla ani Štorchova snaha věnovat vydání sovětskému Rusku a jejich komunistickému vůdci.

U snímků je obtížné určit přesnou dobu jejich vzniku pokud to autor sám neuvedl. Zpětně lze toto datum určit podle doby jejich zveřejnění. Jisté je, že cyklus „Pralesy“ podle datování autora vznikl už při první návštěvě na Podkarpatské Rusi v roce 1937. Podle dochovaných dopisů je zřejmé, že Funke na cyklu pracoval i během své druhé návštěvy na východě republiky v roce 1938. Jeden ze snímků pořízených v roce 1937 byl prezentován v Teigeho albu „Moderní české fotografie“ v roce 1943.

13. ČTYŘICÁTÁ LÉTA

Spolupráce Jaromíra Funkeho s pedagogickým kolegou Josefem Ehem měla plodné pokračování i v publikační činnosti. Josef Ehm se stal v letech 1939 - 1941 redaktorem „Fotografického obzoru“ (Od dvojčísla 10 – 11 ročníku 1939 až po číslo 3 ročníku 1941). Nová čísla časopisu připravoval společně s Jaromírem Funkem a Eugenem Wiškovským, kteří do něj hojně přispívali jak fotografiemi, tak svými texty. Konzervativně vedený měsíčník přátel fotografie „Svazu českých klubů fotografů amatérů“ se příchodem těchto tří autorů proměnil v jedno z nejkvalitnější a nejprogresivnější vedených periodik. Josef Ehm, který tuto práci vzal na popud Jaromíra Funkeho, jenž jej velmi podporoval, proměnil charakter celého „Fotografického obzoru“. Sjednotil obsah jednotlivých čísel a zaměřil jej na nejrůznější témata,

například: Portrét, Abstraktní fotografie, Podzim, Česká krajina, Český průmysl a výroba, České město, atd. Časopis věnoval velkou pozornost recenzím nejrůznějších výstav a soutěží, informoval o novinkách ve fotografickém dění, obsahoval články pro



Fotografický obzor, čís. 11, 1940

začínající autory. Především se stal výbornou příležitostí ke zveřejňování vysoce erudovaných teoretických prací Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského. „Fotografický obzor“ v nich získal ty nejpovolanější odborníky, kteří udávali veřejnosti směr a proto také byly otiskovány pouze kvalitní fotografické práce. Časopis si tím držel vysokou úroveň, kterou neměl nikdy předtím ani potom ve své historii. Všechny změny a záměry se však nesetkaly s kladnou odezvou ze strany konzervativních členů redakční rady a nepochopení jejich práce zavedlo příčinu ke vzniku nových třenic ve fotografické obci. Po jejich odchodu v roce 1942 se ve „Fotografickém obzoru“ v článku Karla Jičínského můžeme dočíst: „Redaktor i jeho spolupracovník prof. Jaromír Funke stanovili si pro svou práci vysoké cíle, na které brali přísná měřítka, a totéž činili i

v časopise, nesledovali však, stačí-li jejich tempu všichni naši amatéři, (...). Jsme přesvědčeni, že budoucnost kritičtěji zhodnotí jeho práci, než to umí přítomnost. (...).³⁸

Pod vedením Josefa Ehma časopis proslul i svou odvahou prezentovat česká témata, která během nacistické okupace rozjitřila mnoho emocí. Takto zaměřena byla třeba galerie portrétů slavných osobností tehdejší české kultury a vědy, jako byli například Leoš Janáček, František Tichý, Bohumil Kafka, František Křižík, Josef Gočár, Olga Scheinpflugová ad., fotografů Františka Drtikola, Josefa Sudka, Josefa Ehma, Stanislavy Jílovské ad. Jaromír Funke prezentoval své portréty Františka Halase a Karla Legera. Se zcela jasným ideovým záměrem byla vydána v listopadu 1940 i ročenka „Česká fotografie“ s námětem „Země česká – domov můj!“, která vzbudila zasloužený obdiv zároveň i obavy. Postupným přitvrzováním ze strany protektorátních úřadů se situace stávala neudržitelnou. Na nátlak především jejich českých sympatizantů a po udání fotografem Přemyslem Koblicem byli Josef Ehm s Jaromírem Funkem nuceni odejít, přestože podle anket čtenářů se jejich práce velmi líbila a časopisu stoupaly náklady. Za „zvrhlé umění“ mohlo být považováno téma „Abstraktní a emoční fotografie“, otištěné v jedenáctém čísle „Fotografického obzoru“ v roce 1940, prezentující abstraktní a surrealistické fotografie nebo fotogramy Jaromíra Funkeho, Josefa Ehma, Eugena Wiškovského, Františka Vobeckého, Miroslava Háka, Josefa Bartušky a dalších autorů. Zajímavostí je, že jeden ze dvou otištěných fotogramů uveřejňuje Funke pod pseudonymem Vojtěch Boleška. Druhý uveřejnil rovněž pod pseudonymem Otakar Linhart Josef Ehm. V letech 1939 – 1940 byl Jaromír Funke členem redakce ročenek České fotografie.

Po uzavření všech vysokých a některých středních škol v době heydrichiády v letech 1944 – 1945, jsou Funke společně s Ehem a s ostatními žáky Státní grafické školy nuceně nasazeni ve výrobním družstvu DORKA (Družstvo pro organizaci domácí a uměleckořemeslné práce) a v Barrandovských filmových laboratořích. Do DORKY Funke nastoupil 6. října 1944.

³⁸ Kateřina Jochevová: Josef Ehm, život a výběr z tvorby 30. – 60. let, Magisterská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003, s. 29.

14. KOLÍNSKÝ CYKLUS, LOUNSKÝ CYKLUS, PRAŽSKÉ KOSTELY

V roce 1947 vyšlo v Aventinu první vydání dvojknihy „Pětkrát Kolín, Můj Kolín“ Petra Dena (pseudonym spisovatele a diplomata Ladislava Radimského) a Jaromíra Funkeho s předmluvou Jaroslava Janíka. Kniha obsahuje šedesát tři fotografií města, které fotograficky ztvárňoval už od ranného mládí. Funke bydlel od roku 1935 v Praze, nicméně Kolín, kde doposud bydleli jeho rodiče, považoval neustále za svůj domov.



J. Funke, Kolín, pohled z chrámu sv. Bartoloměje, čtyřicátá léta

Funkeho sepětí s rodným městem dokládají i objednávky fotografií pro Městský úřad v Kolíně a dokumentace oken v kostele sv. Bartoloměje pro Literární a umělecké sbírky města Kolína (LUSK). V roce 1944 Funke jednal s ředitelstvem Východočeských elektráren v Kolíně o výzdobě úředních místností nové správní budovy dvaceti fotografiemi města Kolína.

Fotografie města Kolína, publikované v knize „Pětkrát Kolín, Můj Kolín“ zahrnují záběry z kolínských ulic a průmyslových periférií, pohledy na Labe, častým motivem byl gotický chrám sv. Bartoloměje i nejbližší krajina v okolí

města. Na snímcích je zřejmá snaha o propojení starého města s prvky, které přináší moderní doba. Funke nezdědka snímal své pohledy, často diagonální, tak, že umístil v popředí malebných pohledů na město nebo krajiny civilizační prvky jako telegrafní sloupy, konstrukce železničních mostů atd. Takovou kombinaci často můžeme spatřit na kolínských fotografiích z dvacátých let.³⁹ Podobný záměr lze rovněž pozorovat ve Funkeho imaginativním cyklu „Čas trvá“, například na fotografiích s návštěvníkem nebo

³⁹ Martin Říha: Počátky fotografické tvorby Jaromíra Funkeho do roku 1924, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003, s. 30.

továrního komína se sochou anděla. Dochází tak uplatnění Funkeho stěžejní myšlenky o fotografii, jakožto detailu prostoru v detailu času. Funke přistupoval k městu jako k živoucímu organismu, přičemž svým osobitým zobrazováním vytvořil nový vztah k historické památce.

V roce 1940 vznikl rozsáhlý cyklus fotografií středočeského města Louny. V této době zde jako knihovník působil jeden z Funkeho kolínských přátel z mládí, Jaroslav Janík. Tato málo výrazná, přesto však významná postava nejen regionální kultury, stála za nápadem, aby mu město zadalo zakázku na fotografický cyklus. Funke zde během roku fotografuje se svým nezaměnitelným rukopisem a to ve všech ročních obdobích. Neváhá své snímky komponovat do diagonál a opět využívat funkcionalistických principů snímání. Fotografoval vnitřní město, věže, morový sloup, věžní hodiny, interiéry kostelů, ale také nejbližší okolí s panoramatem okolní středočeské pahorkatiny. Najdeme zde i záběry na město z těchto kopců, s nízkým horizontem a s důrazem na plasticitu mraků, které dotvářely atmosféru provinčního města. Častým formátem na výšku nebo diagonálním rozvržením snímků Funke podtrhuje krajinu protkanou cestami, stromořadími, mosty, loukami nebo poli, přičemž ve spodním okraji snímku je zachycen detail střechy, domu nebo telegrafního sloupu. Funke se o tom zmiňuje v článku „Fotografovaná krajina“ otištěném ve



J. Funke, Louny, Cesta do Středohoří, 1940

Fotografickém obzoru v roce 1940: „(...) Velký rovinný terén může být fotografován s výšky a tu není zapotřebí struktury nebes, neboť záběr obsáhne vše, co se před objektivem prostírá, aniž by bylo zapotřebí nějakého doplňku; taková fotografie spokojuje se zcela záměrně s vysoko položeným horizontem, po případě tento horizont ani nezachycuje (...) Výběr, výřez a záběr jsou úvodní prací před definitivní volbou

kompozice, řídící se již jenom požadavky po fotografické čistotě fotogenického vyjádření a důtklivou snahou po fotograficky obrazové jednotě. (...)“⁴⁰

Fotografie krajín na výškový formát snímaných shora s vysoko položeným horizontem Funke fotografoval již na Podkarpatské Rusi. Podobně fotografoval krajinu i v Krkonoších během svých pobytů na Benecku začátkem třicátých let.

23. října 1940 předložil Funke 5 snímků Loun městské radě na jejichž základě 4. prosince 1940 rada souhlasila a požádala o zhotovení asi 60 fotografií. Louny začal Funke fotografovat od února 1940, kdy mu Janík v dopise ze 12. února 1940 píše, že městská rada vzala na vědomí započetí práce. Z Funkeho kapesního kalendáře se dovídáme, že poprvé odjel fotografovat do Loun 3. února 1940. 11. května 1941 byla



J. Funke, Louny, Cesta do Dobroměřic II., 1940

otevřena v zasedací síni městské radnice výstava těchto fotografií pod názvem „Louny ve fotografii Jaromíra Funka“, která trvala do 18. května 1941. Ve sbírkách lounského muzea se dodnes nachází pouze část tohoto soboru, uloženo je zde 42 originálních autorských fotografií. Jaromír Funke se svou ženou navštívil a fotografoval Louny ještě několikrát i v roce 1943 a pravděpodobně portrétoval i představitele města.

V roce 1936 Státní grafická škola vydává publikaci „Kostel sv. Jiří na Pražském hradě“ s textem historika umění Josefa Cibulky. Jaromír Funke 13. března 1936 získal, jako spolupracovník

Josefa Cibulky a Zdeňka Wirtha, průkaz ke vstupu do chrámu sv. Víta za účelem přípravy publikace. Projevuje se u něj, stejně jako u některých jiných moderních autorů, zájem o historické památky, spojené s českou kulturou a národními tradicemi. Ve sv. Vítu často fotografoval například Josef Sudek a další. Toto zaujetí je viditelné na Funkeho fotografiích z období první světové války a z počátků nově vzniklé první republiky, kdy často zachycoval exteriéry a interiéry chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně,

⁴⁰ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 46.

na jehož výstavbě se podílel i Petr Parlář. Tato gotická stavba přitahovala kolínskou intelektuální mládež (Štorch-Marien), která byla vychovávána v dozvucích národního obrození. Také Funkeho rodiče svého syna vychovávali ve stejném duchu. Přestože se Funke hojně stýkal levicovými intelektuály a komunisty, tato tematika (sakrální motivy) mu nezůstala cizí. Jeho dcera Miloslava Rupešová vzpomíná, že se při příchodu do kostela pokřičoval, přestože nebyl praktikujícím katolíkem. Funke často zobrazuje svůj oblíbený chrám i v pozdějších letech. Od 14. února do 7. března 1943 uspořádaly Literární a umělecké sbírky města Kolína (LUSK) Funkemu výstavu padesáti šesti velkoformátových fotografií chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně. Výstava se skládala ze snímků celkových exteriérových pohledů, interiérů, maleb na skle ze čtrnáctého století a křížové cesty od Františka Bílka z roku 1913. V době okupace to mělo svůj nepřehlédnutelný národní akcent (podtext). Výstava byla zahájena proslovem Roberta Marka a prof. Jar. Schneidera a podle dobových kritik navštívilo výstavu přes půl druhého tisíce návštěvníků. Vydání dvou originálních fotografií gotických oken s vitrážemi kolínského chrámu v Aventinu v roce 1943 bylo také prvním dokončeným projektem dávného a znovu obnoveného přátelství s Otakarem Štorchem-Mariem.

Funke v sobě spojoval jak avantgardního tvůrce toho nejradikálnějšího formátu, tak amatérského fotografa, který je zaujat fotografií s národními hodnotami. To představuje a dokládá zajímavou směs širokých zájmů. Tento jeho povahový rys, který byl dán výchovou a rodinným prostředím, znovu zesílil v době ohrožení ze strany nacistického Německa. Funke toto období našich dějin těžce nesl a to se odráželo i v jeho tvorbě. Později, během druhé světové války v letech 1943 - 1944, soustředil svou pozornost vedle chrámu sv. Víta i na ostatní pražské kostely, například Týnský chrám nebo chrám sv. Mikuláše. Tato skutečnost se projevila i ve Funkeho jediné volné tvorbě, kterou vytvářel během válečných let, v „emočním“ cyklu „Čas trvá“.

15. TEORETICKÁ A PUBLIKAČNÍ ČINNOST

Fotografické a teoretické dílo Jaromíra Funkeho tvoří vzácně kompaktní celek, který svým významem ztělesňuje snahy progresivních tvůrců mezinárodního rozsahu. Svými teoretickými pracemi se vyjadřoval k problémům, jež jej dráždily nebo s nimiž se konfrontoval, jako byla například tvorba Man Raye, Miroslava Háka, Františka Vobeckého, Josefa Sudka, ad. Jedním z důvodů proč pravděpodobně mohl začít psát své odborné texty, týkající se moderních trendů, byl jejich naprostý nedostatek v českém prostředí a obtížnost sehnat takovou literaturu ze zahraničí. Funke ve svých textech

obhajoval svou moderní tvorbu, proto jsou pro nás tak cenné pro pochopení jeho díla. Vycházel přitom totiž z vlastních praktických zkušeností a neustále si byl vědom svých vlastních schopností i možností fotografie. Jeho velkou předností byl široký kulturní přehled, jímž byl známý a uznávaný v odborných kruzích. Svým významem se zařadil mezi zakladatele teoretické moderní fotografie jako byli Karel Teige a Eugen Wiškovský. Funkeho první



J. Funke, asi 1930

texty jsou z roku 1924. Podle vzpomínek Josefa Ehma dokázal psát články pro „Fotografický obzor“ večer před otištěním z patra a u skleničky. Přesné formulace psal perem nebo tužkou rovnou na papír, přesto se jednalo o promyšlené a jasně vyjádřené praktické teorie. Funkeho texty se ovšem netýkají celé jeho tvorby a ani nevytvářejí ucelený systém, protože byly potřebné především jemu jako autorovi. Funke teoreticky zpracoval oblast fotogenické tvorby, která byla předpokladem k vytvoření abstraktních fotografií. „(...) Předností fotografie jest, že může zachytiti okamžik v plném jeho rozsahu a zevní reálné pravdivosti. (...) Primum je předmět, nikoli snímek a chceme-li fotografií něco znamenati, je to hledati pouze ve výběru předmětu a ne v úpravě snímku.

(...)“.⁴¹ Funke vycházel z tradice piktorialistické fotografie, kubismu i filmové tvorby a principy fotogenické tvorby jsou pro něj určující i v pozdější tvorbě. Pojem „obrazová fotografie“ stavěl na třech základních pilířích: dokumentárnosti, senzačnosti a režii.

Progresivní snahy moderních fotografů Funke formuloval v katalogu druhé členské výstavy České fotografické společnosti v roce 1929 v němž definuje principy piktorialismu a dodává: „(...) Přibude-li k těmto požadavkům ještě fotogenie objektu, viděná individuálním fotogenickým zřením před aparátem, přiblíží se fotografie velmi blízko fotografické zkratce a hlavním objektem nestane se skutečnost, ale fotogenická výrazovost objektu. Jakékoliv předpoklady o funkcích tvaru statistiky, linií, ploch a osvětlení zde padají a nastávají zde nové úkoly, jak přemoci objekt a vyssátí z něho veškeru fotogeničnost. Neboť každý objekt jest práv svých výlučných vlastností, které nutno individuálně viděti, překonati a spracovati. Tento směr u nás úplně nový a snad ani v cizině (alespoň nemáme žádných zpráv) nespracovaný jest již v určitém stadiu, ovšem budoucnost jest veliká. Náš fotogenismus chce býti fotogenickým protipolem nefotografického ale fotogenického Man Raye, který vychází více z výtvarnictví a malířství než z fotografie. (...)“.⁴² V teorii emoční fotografie, která je prakticky totožná se surrealistickou teorií náhodných setkání, už nešlo o senzační vizuální formy, ale o novou interpretaci vizuální reality, vycházející z magického působení reality všední každodennosti. Na Funkeho teoretických i praktických základech fotogenie později stavěl Eugen Wiškovský, který šel ještě dále, když ve fotografii dovedl uplatnit principy tvarové psychologie. Navazoval tak na poznatky průkopníka tvarové psychologie rakouského psychologa a filosofa, profesora německé univerzity v Praze Christiana von Ehrenfelse a jeho publikace „Über Gestaltqualitäten“ (O celostních kvalitách).

Ve Funkeho pozůstalosti jsou dochovány nejen dopisy s žádostmi o publikování jeho fotografií (například Karel Teige pro „RED“, kapitola 7, a další), ale i žádosti, spojené s napsáním článků o fotografii pro různé účely. První dochovaná písemná žádost je od Augustina Škardy z „Fotografického obzoru“ ze 27. prosince 1924.⁴³ Často jej o to, například v dopisech z konce dvacátých let, žádali Alexandr Hackenschmied nebo Josef

⁴¹ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 19 - 22.

⁴² Jaromír Funke: katalog ke 2. členské výstavě České fotografické společnosti v Praze, 1929.

⁴³ Martin Říha: Počátky fotografické tvorby Jaromíra Funkeho do roku 1924, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003, s. 53 - 54.

Sudek, který už v té době byl uznávaným fotografem, často publikujícím své snímky. Když ale bylo třeba odborných textů, tak se obracel na svého přítele.

Ze dne 3. září 1934 se dochoval dopis se žádostí malíře a redaktora „Volných směrů“ Emila Filly: „Vážený pane Funke, potřebuji pro Volné Směry informativní článek o fotografování. Obrátil jsem se na p. Sudka a on mně odporučil, abych se obrátil na Vás. (...) Chtěl bych, aby článek zkráceně podal jakousi historii chtění a vkusu bývalých fotografií, za čím se šlo, jak se začínalo, v čem potom se chybovalo a jak dnešní



tendence a fotografování jest na správné cestě: co se dociluje a čím a jak se to dociluje. Můžete psátí též o pravé ceně a smyslu nynější fotografie. To zhruba mně jen tak napadá, co by nás zde zajímalo. Sám však jako odborník můžete si volit námět, nebo problém jak chcete. (...)“. Dopis je dokladem toho, že Funke byl v té době nejen známým avantgardním fotografem, ale i erudovaným teoretikem, o jehož odborném potenciálu se všeobecně vědělo. Článek s názvem „Fotografie zůstane fotografií“ vyšel ve „Volných směrech“ v roce 1935 ve 31. ročníku. Své texty

zveřejňoval v dalších časopisech, například ve „Fotu“, „Indexu“, „Nové Bratislavě“, „Fotografickém obzoru“ atd.

Soupis uveřejněných teoretických textů, kritických článků včetně rukopisů nebo nikdy neuveřejněných a třeba i nedopsaných rukopisů uvedl A. Dufek v katalogu k výstavě ke stému výročí Funkeho narození.⁴⁴

⁴⁴ Antonín Dufek: Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 84 - 91.

Méně známý je fakt, že Funke měl v roce 1936 tři přednášky praktických rad pro fotografy amatéry v pražském Radiojournalu. První s názvem „Učíte se fotografovat?“ byla přednesena 3. dubna 1936 (od 19.10 do 19.15 hodin) a byla otištěna v časopise „Letem světem“.⁴⁵ Druhá přednáška „Fotoamatérům začátečnickům“ zazněla v Radiojournalu 12. května 1936 (od 14.05 do 14.15 hodin). Funke byl požádán dopisem ze 31. prosince 1936 o třetí přednášku s názvem „Fotografujeme v pokoji“, která byla přednesena v tomtéž rozhlase 14. ledna 1937 (od 14.50 do 15.00 hodin). Téměř neznámý rukopis „Fotografujeme v pokoji“ se dochoval jak ve Funkeho pozůstalosti, tak i v archivu rozhlasu. Z této doby nebylo zvykem uchovávat hlasové nahrávky a ani tyto záznamy nebyly bohužel výjimkou. Plné znění tohoto rukopisu je uvedeno v přílohách této práce.

Dokladem znovuobnovené spolupráce s majitelem Aventina a přítelem ze studentských let Otakarem Štorchem–Marienem je rozsáhlá korespondence, která začíná dopisem ze dne 23. února 1943, a ve které Štorch oslovuje „Milého přítele“ a: „(...) vzpomínaje na doby naší studentské mladosti a hojný styk pozdější. Viděl jsem Tvou skvělou kolínskou výstavu a ze srdce ti blahopřeji: dosáhl jsi dokonalosti vskutku mistrovské. Obnovím po válce v plném rozsahu činnost nakladatelskou a ediční. Velmi rád bych s Tebou porozprávěl o některých projektech a vůbec bych byl rád, kdyby se náš styk obnovil. (...)“.

V rukopise se dochovala Funkeho odpověď z 25. února 1943, ve které děkuje za projevenou chválu a dále píše: „(...) Obnovíš-li svoji nakladatelskou činnost, bude to jistě věc zdravá a dobrá – mě osobně velmi sympatická – neboť vzpomínky na Aventinum připomínají naše mládí a všeliké plány. (...)“. Dávají si schůzku v kavárně Platýz, po které už realizují své první plány. V dopise z 9. března 1943 už Štorch-Marien vyžaduje po Funkem 20 – 25 kopií dvou snímků gotických vitráží: (...) dohodli jsme se, že vydám Tvoje fotografie maleb na skle ze XIV. století, umístěných v kolínském chrámu sv. Bartoloměje, a sice smrt P. Marie a Kristus na kříži. Obě fotografie byly instalovány na Tvé nedávné kolínské výstavě (...). Za každou takovou fotografii Ti zaplatím při dodání 150 K (...). Kopie se stanou mým majetkem a mohu s nimi volně

⁴⁵ Jaromír Funke: Učíte se fotografovat?, 1936, roč. 11, č. 2, s. 18.

obchodovati. (...)“: Dále uvádí podrobné podmínky jejich spolupráce, s nimiž Funke v odpovědi souhlasil.

V dopise ze 25. března 1943, zaslaném Štorchem, se jejich společné plány rozšiřují: „(...) Mám také zájem na vydání Tvé Prahy s textem dra Volavky a jsem ochoten propláceti Ti zálohy v tom smyslu, jak jsi naznačoval. Prosím, abyses spojil s drem Volavkou a smluvil s ním bližší, abychom mohli pak koncipovati zcela přesné ujednání. Zajímám se také o ony monografie, navržené drem Burghardtem. I tady bych rád, abys s drem B. promluvil, abychom si připravili program. Ten kolínský chrám by mohl být jedním z jeho čísel. Mám přirozeně na mysli monumentálnější edice, ne žádnou drobotinu, jako vydával v památkách Topič nebo nyní vydává Vyšehrad. A edice, které by se daly dělat současně i v jiných jazycích než česky. (...)“: Od této chvíle se Štorch-Marien nechává hojně od Funkeho portrétovat a nechává portrétovat celou svou rodinu. Často si v dopisech stěžuje, že mu Funke nechce za tyto fotografie posílat své účty a vyhrožuje, že se od něj přestane nechat fotografovat. Funke portrétuje Štorchovy i v roce 1944.

V dopise ze 12. června 1943 Štorch-Marien píše že mu děkuje: „(...) zaslání „Karolínského cyklu“. Bylo to všechno v nejlepším pořádku. Přemýšlíš o něčem novém vhodném pro Orbis? (...)“: Po válce, jejíhož konce se Jaromír Funke nedočkal, se Štorch-Marien snažil dostat jejich plánů, když na podzim 1945 oznamuje v brožuře svým čtenářům obnoveného Aventina mimo jiné: „(...) Do výtvarné oblasti náleží vlastně i edice fotografického díla letos zemřelého JAROMÍRA FUNKEHO, které vyjma knihu „Pražské chrámy“ vyjde v AVENTINU celé. Vedle vrcholného souboru FUNKE, rýsujícího v evoluční linii celý tvůrčí profil autorův, vyjde cyklus ZAKARPATSKÁ UKRAJINA s předmluvou IVANA OLBRACHTA, fotokniha ČAS TRVÁ a ZEMĚ NENASYTNÁ a KNIHA KOLÍNSKÁ. Vše v úpravě TRÖSTROVĚ. Vyjdou také LOUNY, KOLÍNSKÝ CHRÁM SVATÉHO BARTOLOMĚJE a jako první SVATOVÍTSKÉ TRIFORIUM s textem ZDEŇKA KALISTY. Bude publikován též PAMÁTNÍK JAROMÍRU FUNKEMU. (...)“.⁴⁶ Ve skutečnosti se před znárodněním nakladatelství podařilo splnit jen část těchto plánů. U některých publikací se už připravovala jejich podoba (například cyklus z Podkarpatské Rusi), ale k jejich realizaci

⁴⁶ Otakar Štorch-Marien: Oznámení o obnovení činnosti, Aventinum, Praha 1945.

již bohužel nedošlo. Nezpůsobil to pouze předčasný skon Jaromíra Funkeho, ale také to, že do nástupu další brutální totality už zbývaly pouhé dva roky a čtenáři měli v této době mnohem závažnější starosti. Velké starosti měl i původní majitel nakladatelství Aventina.

Během války vydal Štorch-Marien Funkeho portfolia originálních fotografií „Gotická okna sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem“, „Karolínský cyklus“, „Z triforia Svatého Víta v Praze“, „Svatovítský cyklus“, „Týnský cyklus“, „Svatojiřský cyklus“, „Mikulášský cyklus“, „Jakubský cyklus“ a „František Bílek: Křížová cesta“. V roce 1946 ve Výtvarné edici nakladatelství Miroslava Stejskala s textem Václava Volavky vyšla publikace „Pražské kostely“. Funke se při fotografování těchto cyklů sblížil s některými



J. Funke, Akt, 1939



K. Teige, No. 239, 1942, Koláž s Funkeho fotografií

církevními
hodnostáři,

které rovněž portrétoval. V roce 1946 vyšlo v Aventinu „Svatovítské triforium“.

V dopise z 1. července 1943 domlouval Teige podrobnosti o chystaném vydání publikace „Moderní česká fotografie, Album deseti původních fotografií“ s Teigeho textem: „(...) byl jsem dnes v nakladatelství Národní práce a vyřídil jsem řediteli Z. Richterovi vše, co jsme si smluvili. (...) a prosí Vás, abyste laskavě v přiměřené lhůtě dodal 50 kopií od každého z obou snímků, které jsme spolu vybrali. (...) Buďte tak laskav a sdělte také p. prof. Ehmovi, zároveň s mými srdečnými pozdravy, obsah tohoto dopisu. (...)“. Toto velkoryse pojaté album originálních a signovaných fotografií formátu 30 × 40 cm v paspartách nakonec v nakladatelství

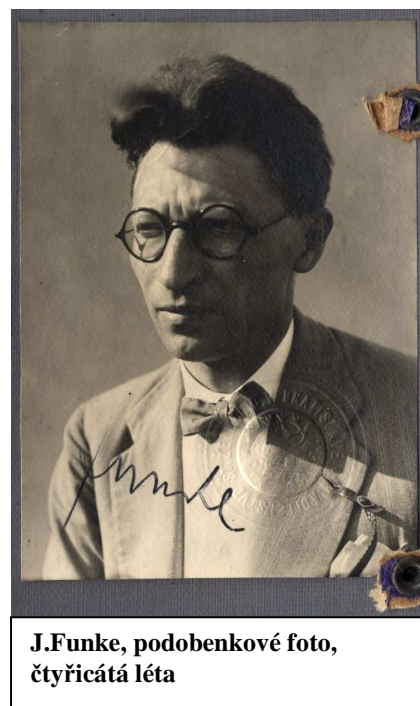
Národní práce vyšlo. Presentuje díla pěti autorů, z nichž každý je zastoupen dvěma snímky. Vedle Jaromíra Funkeho to jsou Josef Ehm, Miroslav Hák, Karel Plicka a Josef Sudek. Funke tu představuje „Pralesy“ z roku 1937 a imaginativní fotografii oka z cyklu „Čas trvá“ z roku 1932. Funke s Teigem udržovali písemný styk od roku 1929, ve čtyřicátých letech se již pravidelně navštěvují se svými rodinami.

V roce 1941 Funke zahájil spolupráci s Bohumilem Jandou, majitelem nakladatelství SFINX, o vydání publikace „Země a lidé hovoří o práci“ a plánoval spolupracovat na knize „Píseň o české zemi“. Obě publikace svým obsahem odrážely atmosféru doby nacistické okupace. Původní námět plánované knihy „Země a lidé hovoří o práci“ byl později rozšířen a měl obsahovat snímky z celého Československa, přičemž fotografie z pracovního prostředí měly být omezeny na menší úsek. Na sklonku okupace měl Funke vybráno kolem šedesáti fotografií.

16. ZÁVĚR

Dne 11. ledna 1944 dostal Funke nabídku z ministerstva vnitra, které jej hodlalo jmenovati členem znaleckého sboru pro posudky ve věcech autorského práva pro obor fotografie. Funke se tak oklikou a vzdáleně (zvláštní ironií osudu) dostal k profesi, ke které byl původně předurčen. Kruh se tak pomalu uzavíral.

Jaromír Funke byl, podle dochované pozůstalosti, nadšeným a častým návštěvníkem divadelních představení, koncertů vážné hudby, často navštěvoval biograf, byl členem spolku Českých bibliofilů v Praze. 4. listopadu 1933 se zúčastnil devátého bibliofilského večera a valné hromady spolku. Jeho čtenářské a bibliofilské nadšení bylo všeobecně známé. Například jej



**J.Funke, podobenkové foto,
čtyřicátá léta**

dopisem z 1. listopadu 1931

prostřednictvím Františka Halase žádal S. K. Neumann kvůli nedostatku peněz, aby od něj Funke zakoupil bibliofilská vydání jeho knih. Funkeho knihovna obsahovala snad všechno, co v té době vycházelo v oboru umění a byla už od jeho mládí inspirací nejen pro něj, ale i pro jeho přátele. V dodnes dochované knihovně nalezneme kompletní beletristická i odborná díla mnoha našich i zahraničních autorů.

Obnovenou spoluprací se Štorchem-Mariem se částečně naplnil jejich sen ze studentských let, kdy plánovali společné nakladatelství. Podle vzpomínek rodiny se Funke měl stát v obnoveném Aventinu výtvarným redaktorem. Vedle rozplánovaných aventinských projektů, chtěl Funke, opět podle vzpomínek rodiny, vytvořit fotografickou ilustraci k básnické sbírce Kytice Karla Jaromíra Erbena. Ve své knihovně měl celé Erbenovo dílo, ze kterého své dceři Miluše rád před spaním četl. Pro tuto komplikovanou a mezi progresivními výtvarníky oblíbenou publikaci se mohou nabízet i některé snímky cyklu „Země nenasycená“, vytvářeného během války. To je však ničím nepodložitelná domněnka, stejně tak, jako jeho úmysl podniknout po válce fotografickou cestu do Španělska. Všechny tyto plány zhatila předčasná smrt.

V roce 1940 na popud Jindřicha Chaluppeckého a malíře Františka Janouška fotografoval Jaromír Funke opuštěný ateliér předčasně zemřelého Zdenka Rykra, aby se v roce 1943 sešel s Jindřichem Chaluppeckým znovu při dokumentování Janouškova ateliéru, který rovněž zemřel předčasně.

Jaromír Funke zemřel 22. března 1945. Poslední setkání s ním popisuje Otakar Štorch- Marien ve vzpomínkové knize „Tma a co bylo po tom“. S Funkem absolvoval společné pravidelné večeře v bytě kulturních nadšenců Drahomíry Rotterové a Václava Vandase, s nimiž plánovali poválečné projekty.: „(...) Odcházívají jsme až k půlnoci a putovali pak pomalu černou tmou zatemněné Prahy Národní třídou, Spálenou ulicí, přes Karlovo náměstí k náměstí vinohradskému a k vodárně, kde jsme se rozcházívali, já k náměstí krále Jiřího a on dál tehdejší Korunní k ministerstvu zdravotnictví, za jehož rohem v Chorvatské č. 12 bydlil. (...) Nikdy nezapomenu na onen březnový den, kdy jsme se sešli s Funkem naposledy. Zdrželi jsme se u Dr. Rotterové jako obvykle, večeře byla výborná, zakusovalo se něco i potom při hovoru a skleničce. Vše v normálních kolejích. Táhlo k půlnoci, vyšli jsme beze slov, často jsme tak v noci chodívali, až za nějakou chvíli se ozval Funkův hlas, v němž bylo něco, co v něm jindy nebývalo.

Obalovala jej jakási úzkost, když mne žádal, abychom se vyhnuli ulicím, v nichž jsou domy rozbořené náletem. „Mám z nich strach,“ povídal a neřekl už nic po mém slibu, že se jim podle možnosti vyhneme. Až na Karlově náměstí se ozval znovu, když se u parku zastavil. „Člověče já mám strašný hlad – k nevydržení.“ „Hlad?“ povídám udiveně, „vždyť jsme přece dobře večeřeli.“ „To je hrozné jak se mi svírá žaludek.“ „No snad doma něco najdeš,“ řekl jsem, protože co jiného jsem mu mohl poradit. A vykročili jsme znovu do černé tmy. Snažil jsem se navázat rozhovor ze zcela jiného konce, ale zbytečně. Funke neodpověděl ani na přímou otázku. Bylo mi to divné. A měl jsem pocit, že jeho jedinou myšlenkou je, aby už byl doma. Stejně to však trvalo déle než jindy. Šli jsme oklikami, než jsme se dostali k vodárně, kde jsme se zastavili. „Oto“ rozhodl se před rozloučením můj kamarád, „nedoprovodil bys mne dneska až k domu?“ Řekl to naléhavě a já samozřejmě souhlasil. A zase jsme se drželi velmi pevně a vykročili. Nebylo to ostatně zvlášť daleko. „Děkuji ti. Zatelefonuju zítra,“ řekl Funke, když jsme byli na místě. Podali jsme si ruce a později se mi zdálo, že jsme si je tiskli déle než jindy. Když vyhledal v kapse klíč, dal jsem se na zpáteční cestu. Po několika krocích jsem se zastavil a ohlédl se. Nic jsem však neviděl, byla tma tmoucí. Věděl jsem však bezpečně, že Funke se dívá za mnou. Také teprve za několik okamžiků jsem slyšel, jak přibouchl dveře. (...).⁴⁷ Funkeho ráno odvezli do vinohradské nemocnice, kde se měl podrobit rychlé operaci. Kvůli leteckému poplachu však byla operace odložena. Příčinou smrti byla otrava po perforovaném vředu na dvanácterníku. Místem posledního rozloučení byl 27. března 1945 minoritský kostel sv. Jakuba na Starém městě v Praze. Ten byl jedním z těch, které fotografoval pro svůj cyklus o pražských kostelech. Pohřeb na kolínském hřbitově se konal den na to, 28. března 1945.

Situace však vinou poválečného vývoje a směřování našich zemí do područí stalinistické diktatury nebyla nakloněna idealistickým levicovým intelektuálům typu Funkeho. Jeho předčasná smrt ho pravděpodobně uchránila rozčarování. K moci se dralo stalinistické jádro a bez milosti se zbavovalo všeho nepohodlného. Je otázka, jak by Funke dopadl, ale nejspíše ho čekal osud, podobný mnoha stejně zaměřeným tvůrcům a intelektuálům. Jedním z mnoha příkladů je osud Karla Teigehe, který svou povahou a sociálním pojetím nezapadal a pro nějž jeho bývalí soupeřníci jako Vítězslav Nezval

⁴⁷ Otakar Štorch-Marien: Tma a co bylo potom, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 242 – 243.

nebo Zdeněk Nejedlý později nehnuli prstem a který byl v podstatě uštván k smrti. Takových smutných případů bylo bohužel mnoho.

Je známo, jak Funke trpěl faktem německé okupace a druhé světové války, o to horší by pro něj byl nástup dalšího totalitního systému. Funkeho vzdělanost, svobodomyslný a individualistický způsob života se s ním zrovna neslučoval. Po Teigeho smrti prohledala Státní bezpečnost jeho byt a zabavila celou řadu písemných materiálů. Podstatná část Funkeho pozůstalosti se zachovala díky péči rodiny Miloslavy Rupešové. Přestože rodině zabavili dům a nechali je užívat jen několik místností, zůstala knihovna zachována tak, jak je vidět na fotografiích ze čtyřicátých let. Z posledních let Funkeho života se dochovaly kapesní kalendáře, ze kterých vyčteme s kým se stýkal, které koncerty navštívil, koho a kde fotografoval (například se dozvíme, že malíře Františka Tichého fotografoval 21. července 1944) a také jakou hrůzu prožíval během strategických spojeneckých náletů na kolínskou rafinerii a významný železniční uzel, a při náletech na Prahu. Zajímavou, a po nástupu komunistů opět přitěžující vzpomínku, má na svého profesora žák Státní grafické školy Vladimír Fyman, který mi vyprávěl, jak chodili poslouchat k Funkemu do kabinetu rozhlasovou relaci Volá Londýn.

Při domě umění města Brna byla v roce 1958 založena stálá výstavní síň „Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho“. Po roce 1989 se v Kolíně nad Labem začal pořádat fotografický festival „Funkeho Kolín“. Do dnešní doby proběhlo už sedm ročníků. 6. října 2007 byl zahájen poslední ročník.

17. PRAMENY A SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

A. ZÁKLADNÍ LITERATURA

- Dufek, Antonín: Katalog k 20. výročí Kabinetu fotografie Jaromíra Funka, Dům umění města Brna, 1979
- Dufek, Antonín: Jaromír Funke-Krásný svět, katalog k výstavě, Dům umění města Brna, 1997
- Dufek, Antonín: Jaromír Funke Průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996
- Dufek, Antonín: Jaromír Funke, TORST, Praha 2003
- Dufek, Antonín a kol. aut.: Katalog k výstavě Jaromír Funke, Jaroslav Rössler, The Photographer's Gallery, London 1985
- Dufek, Antonín - Pastor, Suzanne E.: Katalog k výstavě Jaromír Funke Fotografie 1919 - 1943, Pražský dům fotografie, Praha 1995
- Fárová, Anna: Jaromír Funke, katalog k výstavě, Rudolf Kicken Galerie, Kolín n. Rýnem 1984
- Fárová, Anna: Avantgardní československý fotograf Jaromír Funke, Revue Fotografie, 1978, č.1., s. 5-14
- Fárová, Anna: Jaromír Funke Louny, TORST, Praha 2006
- Havelková, Jolana: Funkeho působení v Kolíně, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 1993
- Kirschner, Zdeněk: Sudek-Funke, katalog k výstavě, UPM, Praha 1987
- Linhart, Lubomír: Jaromír Funke, SNKLHU, Praha 1960
- Mrázková, Daniela - Remeš Vladimír: Jaromír Funke Fotograf und Theoretiker, VEB Fotokinoverlag, Leipzig 1986
- Říha, Martin: Počátky fotografické tvorby Jaromíra Funkeho do roku 1924, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003
- Souček, Ludvík: Jaromír Funke Fotografie, ODEON, Praha 1992
- Štorch-Marien, Otakar: Katalog k výstavě Jaromíra Funkeho v Kolíně 1960, OT, Kolín 1960

B. OSTATNÍ LITERATURA

- Abbottová, Berenice: Eugène Atget, SNKLU, Praha 1963
- Anděl, Jaroslav: Josef Sudek o sobě, TORST, Praha 2001
- Anděl, Jaroslav: Nová vize, Slovart, 2005
- Birgus, Vladimír - Scheufler, Pavel: Fotografie v českých zemích 1839-1999, GRADA, Praha 1999
- Birgus, Vladimír: Fotograf František Drtikol, KANT, Praha 2000
- Birgus, Vladimír: Eugen Wiškovský Fotografie, katalog k výstavě, Pražský dům fotografie, Praha 1992
- Birgus, Vladimír - Bonhomme, Pierre: Moderní krása - Česká fotografická avantgarda 1918-1948, katalog k výstavě, KANT, Praha 1999
- Birgus, Vladimír - Bonhomme, Pierre: Beauté Moderne - Les avantgardes photographiques tchéques 1918-1948, Paris 1998
- Birgus, Vladimír a kol. aut.: Česká fotografická avantgarda 1918-1948, KANT, Praha 1999
- Birgus, Vladimír: Jaroslav Rössler, TORST, Praha 2001
- Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan a kol. aut.: Jaroslav Rössler, Fotografie, Koláže, Kresby, KANT, Praha 2003
- Birgus, Vladimír: Eugen Wiškovský, TORST, Praha 2005
- Birgus, Vladimír - Zuckriegl, Margit: Maestri della fotografia dell' avanguardia ceca, Silvana Editoriale, Milano 2001
- Birgus, Vladimír: Die Tschechische Avantgarde Fotografie zwischen den zwei Weltkriegen. In: Jäger Gottfried: Die Kunst der Abstrakten Fotografie, Arnoldsche, Stuttgart 2002
- Birgus, Vladimír: Czech Photographic Avantgarde č.1, Tokio 2006, s. 32 – 42
- Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století – průvodce, KANT a UMPRUM, Praha 2005
- Bydžovská, Lenka - Srp, Karel: Český surrealismus, Galerie hl. m. Prahy, Praha 1996
- Dufek, Antonín: Adolf Schneeberger, ODEON, Praha 1983

- Edice Praktická knihovna českého fotografa amatéra: B. Kočí, Praha, č. 1. 1918, č. 2. 1920, č. 3-4. 1916, č. 5. 1923, č. 6. 1916, č. 7-8. 1916, č. 9. 1916, č. 11. 1920, č. 12. 1917, č. 13-14. 1918, č. 15-16. 1919, č. 17. 1920, č. 18. 1921, č. 19. 1920, č. 20. 1921, č. 21-22. 1921, č. 23. 1922, č. 25. 1923, č. 27. 1924
- Den, Petr: Pětkrát Kolín, Funke, Jaromír: Můj Kolín, Aventinum, Praha 1947
- Den, Petr: Město, KOVALAM, Praha 1997
- Fárová, Anna: Eugen Wiškovský, SNKLU, Praha 1964
- Frýdlová, Jana: Meziválečná fotografie na grafické škole, Bakalářská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2004
- Granel, Manuel: Katalog Mexicana, Fotografía moderna en Mexico 1923 – 1940, IVAM Centre Julio Gonzáles, Valencia 1998
- Hambourg, Maria Morris: Paul Strand circa 1916, Metropolitan Museum of Art, New York 1998
- Hlaváč, Ľudovít: Dejiny fotografie, OSVETA, Martin 1987
- Hrabušický, Aurel: Miloš Dohnány, FOTOFO, Bratislava 2004
- Jelínek, Zdeněk - Helfert Zdeněk: Kolínsko, Praha 1990
- Jochová, Kateřina: Josef Ehm, život a výběr z tvorby 30. – 60. let, Magisterská teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003
- Kamarýtovi, Jan a Ladislav: Vývoj kolínské fotografie, katalog k 0. ročníku fotografického festivalu Funkeho Kolín 1993
- Kamarýtovi, Jan a Ladislav: Zmizelý Kolín, vydal Ladislav Kamarýt, Kolín 1998
- Kicken, Annete and Rudolf and Förster, Simone In: Points of View, Masterpieces of Photography and their Stories, Steidl Publishers, Göttingen 2007, s. 325
- Kirschner, Zdeněk: Josef Sudek, Panorama, Praha 1990
- Klos, Agnieszka: Perspektywa czystych bromów. O czeskiej miedzywojennej awagrdzie fotograficznej, Format, č. 41, s. 73-77, 2002
- Kol. pracovníků Regionálního muzea v Kolíně: Výtvarné umění na Kolínsku, Praha 1957
- Kol. pracovníků Regionálního muzea v Kolíně: Výtvarné umění Kolínska, Kolín 1966
- Kol. aut.: Katalog k festivalu fotografie Funkeho Kolín 1993, Regionální muzeum v Kolíně, 1993

- Kol. aut.: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV/1, IV/2, ACADEMIA, Praha 1998
- Kol. aut.: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993
- Kol. aut.: Vademecum, GALLERY, Praha 2002
- Kol. aut.: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, Edice Prameny a dokumenty, Výtvarné centrum Chagall, Ostrava 2003
- Kovaříková-Vášová, Nad'a: Bohumila Bloudilová a její předchůdci, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU Opava 2000
- Lahoda, Vojtěch a kol. aut.: Zdenek Rykr Elegie avantgardy, katalog k výstavě, Galerie hl. m. Prahy 2000
- Mareš, Michal: Ze vzpomínek anarchisty, reportéra a válečného zločince, Prostor, Praha 1999
- Marvan, Jaroslav: Nejen o sobě, Melantrich, Praha 1975
- Mlčoch, Jan - Scheufler, Pavel: Český piktorialismus 1895-1928, České centrum fotografie, Praha 2000
- Moholy-Nagy, László: Malerei Photographie Film, Bauhausbücher, München 1925
- Mrázková, Daniela – Peterson, Christian A.: Moderní piktorialismus D. J. Růžičky, Galerie hl. m. Prahy, Praha 1991
- Mrázková, Daniela: Příběh fotografie, Mladá fronta, Praha 1985
- Mrázková, Daniela - Remeš Vladimír: Cesty československé fotografie, Mladá fronta, Praha 1989
- Mrázková, Daniela a kol. aut.: Co je fotografie, katalog k výstavě, MK ČSR a Videopress, Praha 1989
- Ondračka, Pavel: Jaroslav Janík 1901-1974 a pocta přátel, Polabská kulturní společnost, Kolín 2001
- Osafune, Tsunetoshi: Jaromír Funke and Czech Modernism, Japan Society of Image Arts and Sciences, Tokyo 2003
- Petrák, Jaroslav: Žeň světla a stínu, B. Kočí, Praha 1910
- Reynaud, Françoise: Eugene Atget, Thames and Hudson, London 1989
- Řezáč, Jan: Josef Sudek Slovník místo paměti, ARTFOTO, Praha 1999
- Rossmann, Zdeněk: Písmo a fotografie v reklamě, Olomouc 1938

- Rykr, Zdenek: Výstava obrazů z let 1917 – 1937, Krasoumná jednota v Praze, 1937
- Serke, Jürgen: Böhmisches Dörfer Putování opuštěnou literární krajinou, TRIÁDA, Praha 2001
- Scheufler, Pavel: Galerie c. k. fotografů, GRADA, Praha 2001
- Sixta, Václav - Vávra, Josef: Chrám sv. Bartoloměje v Kolíně 1910
- Skopec, Rudolf: Ohlas vynálezu a rozvoje fotografie v českém tisku 1863-1941, Praha 1940
- Srp, Karel: Karel Teige, TORST, Praha 2001
- Strauss, Thomas a kol.: Das Bauhaus im Osten, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern – Ruit, 1997
- Šafránek, Jan: Vzpomínky na Kolín, Praha 1924
- Štorch-Marien, Otakar: Sladko je žít, AVENTINUM, Praha 1992
- Štorch-Marien, Otakar: Tma a co bylo potom, Československý spisovatel, Praha, 1972
- Švabinská, Zuzana: Světla paměti, Academia, Praha 2002
- Teige, Karel: Moderní česká fotografie, Album deseti původních fotografií, Národní práce, Praha 1943
- Vlčková, Lucie ed.: Družstevní práce – Sutnar, Sudek, UMPRUM, Praha 2006
- Wellner, K.: Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby, 1908
- Zuckriegl, Margit: Laterna Magica Einblicke in eine Tschechische Fotografie der Zwischenkriegszeit, Rupertinum, Salzburg 2001
-
- Rozhledy fotografa amatéra, roč. 4., č. 1., 20. ledna 1924
- Hlas demokracie č. 9., 24. února 1934
- Věstník Klubu čsl. turistů, odbor Kolín, roč. 8., č. 1-2., 25. února 1931
- Světlozor, roč 36, č. 29, Praha, 16. července 1936
- Fotografický obzor 1925, 1927, 1939, 1940, 1941
- Polabská stráž, č. 24, Kolín, 1923
- Jak žijeme, č. 2, Praha, červen 1933
- České slovo, 1. ledna 1936, 17. července 1937
- Foto, roč. 12, 1925, roč. 14, 1927, roč. 15, 1928

Nová Bratislava, č. 1, 1931, č. 3, 1932
RED roč. III, č. 1, 4, 1930
Revue Fotografie č. 1, 1978, č.1, 1981
Volné směry, 1931, 1935
Žijeme, č. 1, 1931 – 1932, roč. 2, č. 7, 1932
Letem světem, roč.11, č. 2, 1936, roč. 11, č. 40, 1937
Fotograf, roč. 1, 1935
Národní listy, 24. prosince 1939
Panorama, roč. 6, č. 1 – 2, 1928

Městská knihovna Kolín

Regionální muzeum v Kolíně: Sběrka obrazů Rudolfa Mazucha, Sběrka fotografií,
Okružní mapy kolínského KFA

Státní okresní archiv Kolín: Kronika města Kolína, Klub čsl. turistů v Kolíně, Kruh
přátel umění v Kolíně, Gymnázium v Kolíně, Klub mladých v Kolíně, Ochotnické
spolky v Kolíně, Sběrka fotografií

Knihovna Národního muzea v Praze: časopisecké oddělení

Knihovna UMPRUM v Praze: časopisecké oddělení

18. PŘÍLOHY

1.

Jaromír Funke

Fotografování v pokoji

Vaše nejbližší okolí, váš byt, v kterém se nenuceně a volně pohybujete, váš pokoj, v němž znáte nazpaměť každý kout a v němž znáte osvětlení ranní i polední – jarní i zimní, může nám poskytovat velmi zajímavou a bohatou zásobu pro fotografické objevování. I obyčejná dokumentární fotografie z vašeho bytu, ukazující místa, v kterých vaši rodiče nebo vaši nejbližší žili, pracovali, stane se jednou po letech vám nebo vašim dětem velmi intimním a milým dokumentem, který přesvědčivě ukazuje okolí i prostředí, v němž míjel život, přinášející příhody den ze dne, rok za rokem. K podobné dokumentární fotografii není zapotřebí žádných speciálních znalostí, stačí dobrá ortochromatická a izolární deska nebo film, poměrně dobré světlo, dopadající okny do místnosti, dostatečné zaclonění objektivu, aby se zvětšila hloubka kresby a vydatná expozice, která by prokreslila i místa ponořená do stínu. Podobná fotografie není jistě nijak obtížná a při bedlivé pozornosti se určitě zdaří.

Ale váš pokoj nemusí být sám předmětem snímku – váš pokoj se může stát prostředím, v němž lze zcela dobře a vhodně fotografovat. Záleží jen na vás, co si vyberete k fotografické práci. Jest samozřejmé, že to nebudou fotografie příliš rychlých pohybů, že spíše to budou fotografie objektů, buďto v úplném klidu nebo v nepatrném a mírném pohybu.

Pro první práci v pokoji nejlépe se hodí určitá vybraná věc v klidu. Zátíší jest povětšinou záležitostí fotografování v místnosti. Ty doby různých vásiček a podobných drobností, ty jsou již za námi. Dnešní fotografie zátíší musí širšímu kruhu ukázat buďto nějakou zajímavou věc samu o sobě – nebo nějak nově a vtipně komponovanou fotografii. Různé staré cenné porcelány, staré sklo, věci hodnotné a zajímavé po stránce umělecké nebo historické – ty jsou určeny pro fotografii dokumentární jasně a klidně komponovanou, na které by se jednotlivé části podporovaly ve vzájemném fotografickém účinu. Záleží jen na smyslu pro fotografickou režii, aby jednotlivé detaily

této fotografie se slučovaly a z takto udělané fotografie byla zřejmá dokumentární hodnota a fotogenická zajímavost. Rozptýlené denní světlo působí svým stejnoměrným rozdělením spíše klidněji, kdežto přímé sluneční paprsky svojí soustředěností jsou efektnější a různými stínítky dá se dosáhnouti překvapujícího akcentování světla. V místnosti, kde jsou okna po jedné straně prospěje k vyrovnání stinných partií, odvrácených od oken odražení světlo od bílé stěny nebo od desky polepené staniolem.

V dnešní, současné době, která zjednodušila a zdokonalila elektrické osvětlení také pro fotografické účely, jest samozřejmé a někdy i úsporné, když se zařídíme i na tento způsob osvětlování fotografovaných objektů. V některých případech vystačíme s obyčejnou žárovkou, ale v určitých případech bude účelnější, jestliže si pořídíme speciální fotografické žárovky, které vydávají dostatek fotograficky (aktinického?) světla. Panchromatický, negativní materiál jest pro toto umělé světlo prospěšnější, neboť v těchto speciálních žárovkách jest hodně paprsků červených, které na panchromatický materiál jsou nejpůsobivější. Umělé světlo činí vás úplně nezávislymi na denním osvětlení a kombinováním denního světla s umělým lze dosáhnouti dobrého plastického osvětlení, celkového prosvětlení všech detailů a někdy i zkrácení expozice.

Pro fotografování zátiší hodí se každá fotografická komora s delším výtahem, raději většího formátu, neboť do většího formátu se lépe a přehledněji komponuje. Kdo by snad se chtěl více věnovati fotografování zátiší dobře učiní, jestliže si zaopatrí pevný stativ, zajištěný proti klouzání po podlaze a opatřený silnou kloubovou hlavicí, která usnadňuje práci s pohybováním a nakláněním fotografické komory.

Nedostatek ostrosti do hloubky odstraníme silným zacloněním, kterým se samozřejmě zmenší relativní otvor a tím prodlouží expozice. Při neživých objektech nečiní delší expozice žádných potíží a proto v těchto případech jest lepší hodně clonit a raději déle exponovat. Pro povšechnou orientaci jak dlouho exponovati počátku dobře poslouží různé expozimetry, nejlépe automatické, později více rozhoduje vlastní zkušenost.

Ovšem nehybný objekt není výlučnou doménou pokojové fotografie. I portraitní fotografie za dnešního stavu osvětlovací techniky a zvýšených citlivostí negativního materiálu stává se fotografickým oborem, který lze dokonale prováděti v pokoji. Dřívější nenahraditelnost speciálního atelieru pominula, neboť pokoj s elektrickým osvětlením a

fotografickými žárovkami úplně vyhovuje. V něm lze pohodlně a úspěšně portraitovat a v nových domech, v kterých jsou široká, moderní okna, není zapotřebí leckdy ani umělého osvětlení. Vždyť menší formáty mají objektivy vyšší světelnosti a tak ze všeho plyne, že dnešní portrait již není tak problemem techniky jako spíše pojetí.

Na dnešní portrait jsou kladeny oprávněně zvýšené požadavky. Ten prvý a nejdůležitější jest podoba a životnost. Tomu se podřizuje všechno ostatní. A záleží jen na fotografujícím, aby si zvolil takové technické vybavení, které by mu dokonale vyhovovalo a nezkreslovalo perspektivu. Každým aparátem lze fotografovat portrait, ale nutno si uvědomiti, co lze docílit od různých konstrukcí aparátů. Něco jiného dokáže nepravá zrcadlová komora 6×6 cm a něco jiného komora 13×18 cm s trojitým výtahem a 35 cm ohniskem. Menší formát s kratším fokusem má větší hloubku kresby, proto není potřebí silněji clonit, proto postačí kratší expozice a při jedné nebo dokonce dvou speciálních žárovkách lze úspěšně fotografovat momentkou. Dětský genre, dětský pohybový portrait, portraitní fotografie, dvojportrait i skupinu nebo scénu lze zcela dobře s tímto zařízením fotografovat. Při větším formátu aparátu, snadněji se komponuje a aranžuje, ale ve všech případech nutno si uvědomit, co se má dělat, jak se to má dělat a co se má docílit.

Poslední vymoženosti zdokonalení magnesiového osvětlení, zavedení osvětlení Vacu, přinášejí značné zjednodušení při fotografování momentky, bez které se někdy neobejdeme, chceme-li fotograficky zachytiti věrně nějakou scénu v její přirozené živosti.

A tak i pro tuto pokojovou fotografii platí všeobecné pravidlo.

V každé fotografii jest zakleta dokumentárnost – proto je nutno fotografovat ostře a technicky dobře.

V každé fotografii může být a také má být cosi nového, zajímavého, překvapujícího, - proto je nutno fotograficky se dívat, mít fotografický program a lásku k fotografii.

2.

Lubomír Linhart

Úvodní řeč 1935

Družstevní Práce zahajuje dnes svou padesátou výstavu. I když vím, že výstava fotografického díla Jaromíra Funke má jen náhodou souvislost s jubilejní padesátkou výstav Družstevní práce, jsem rád, že je to právě tato výstava, která dovršuje první padesátku výstav DP.

Výstava fotografií Jaromíra Funke je dosud nejvýznamnější výstavou československé moderní fotografie. Je to poctivá retrospektivní výstava nejen samotného autora, nýbrž do značné míry i celé československé moderní fotografie, jejíž je Funke představitelem. I když nezapomínáme významu fotografické tvorby Sudka, Hackenschmieda, Berky, Lehovce, Povolného a celé brněnské skupiny F5, pražské film-fotoskupiny Levé Fronty a j., je Funke nesporně vůdčí postava v československé fotografii. Jeho tvorba je charakterisována logikou vývojové záměrnosti, stupňovanou technickou dokonalostí, obsahovou i kompoziční uzavřeností a poctivou, houževnatou vůlí odvážně hledajícího tvůrčího pracovníka. Je to výstava houževnatého překonávání technických problémů fotografie, praktického řešení tvarových zákonů objektů i světelných zákonů fotografie, cesty ke zduchovnění, zvěcnění a prohloubení ideové nosnosti fotografie. Je to markantně značená cesta k syntetické fotografii, která je protikladem primitivně ilustrativního, vulgárně faktografického a popisně naturalistického kopírování skutečnosti a usiluje o vyjádření a ztvárnění této skutečnosti výrazovými prostředky moderní fotografie. Nebudu se tu dotýkati ožehavého a nevyřešeného problému fotografie jakožto nové umělecké disciplíny, ale přesto musím podle svého přesvědčení otevřeně říci, že fotografie, které nám Funke v přehledu své tvorby ukazuje, jsou pro mne důkazem toho, že fotografie novou uměleckou disciplínou jest.

Tvůrčí cesta Jaromíra Funke je jasně charakterisována třemi vývojovými fázemi, navzájem po sobě následujícími a vzájemně do sebe přecházejícími.

Především je to nejranější období jeho tvorby, obsahující léta 1922 - 28 a představované fotografiemi č. 1. až 11. Je to období zvědavého studia tvarové krásy

objektu a fotografického poznávání jeho materiálů i struktur. Funke tu fotograficky studuje tvar, materiál a strukturu objektů, snaží se, aby bylo možno z fotografie plně vnímat tvar a pocítit materiál, ať již to je Spirála, Koule a Krychle, Věci skleněné a obyčejné, Staré železo nebo dokonce i Akt, vnímaný naprosto asexuálně, na němž je Funke plně zaujat komposicí i úsilím o fotografické podání materiálu lidské pokožky. Je to období, kdy Funke s fotografickou zvědavostí studuje, vychutnává a vyjadřuje tvarovou, hmotnou a materiálovou krásu objektů s jejich hladkostí, drsností, různotvarovostí, strukturou, začleněností v prostoru.

V doznívání této fáze s postupujícím dosahováním cíle tohoto období však současně začíná více a více pronikat snaha zmocnit se a fotograficky poznati i zdůrazněně vyjádřiti světelnou nosnost a světelný obsah objektů, charakterisující období let 1927 – 29 a představené fotografiemi č. 12 až 21. Aby se Funke mohl dostat až ke kořenům světelných zákonů objektů, k absolutnímu a totálnímu zachycení vzájemných poměrů světla a stínů, polosvětla a polostínů, odrazů a lomů, reflexe i refrakce atd., popře – zdá se mi zcela vědomě – konturovou, plošnou i prostorovou vlastnost objektů, popře jejich hmotný tvar, popře dokonce i samotný objekt a soustředí se plně na jeho projekci. Vidíme tu sérii abstraktních fotografií – které bych mnohem raději nazval konkrétně studii světelné odraznosti a prostupnosti -, které jsou současně i vědomým protestem proti technicky nefotografickému charakteru unikátních fotogramů. Funke přitom vychází ze správné zásady, že fotogram znamená technicky návrat o sto let zpět, k Niepceovi, k vlastně až k Leonardo da Vinci, k dobám, které neznaly optiky ani metod kopírování a rozmnožování fotografií na libovolný počet kopií. Je to vědomý projev za fotografičnost fotografie, demonstrační zdůraznění technické stránky fotografie. Tyto své abstraktní fotografie získává Funke spojeným úsilím komposičním i technickým, čistě fotografickou technikou. Nejsou to fotografie unikátní jako fotogramy /což je - technicky vzato - příbuznilo s malířstvím/, nýbrž fotografie fotografické, můžeme-li použití tohoto zdánlivého pleonasmu, abychom zdůraznili jejich fotograficko-technický způsob vzniku.

Funke však nezůstává ztrnule u tohoto vývojově naprosto oprávněného studia řekl bych světelného tvaru objektů /abych tím vyznačil souvislost obou období/ neustrnul na popření hmotného tvaru předmětu, ale jde zcela organicky ve vývoji dále. Již ve svých

abstraktních fotografiích ze závěru tohoto období/ na př. fotografie s hvězdíci, kapradinou a ledňáčkem, č. / přichází ke konkrétnímu fotografickému poznání objektu, k jeho takovému vyjádření, že je tu již shrnuto i obsaženo fotografické poznání a vyjádření tvarové krásy včetně materiálu, světelné obsažnosti a nosnosti.

V této třetí fázi svého vývoje, datované r. 1928, proklamuje Funke svou tvorbou již zcela jasně a čím dále tím více zdůrazněně fotografii, kterou bych označil jako syntetickou fotografii. Je to technicky i kompozičně dokonalá fotografie, bohatá vnitřním obsahem. Fotografie zduchovnělá i zvěcnělá, lyrická i epická, fotografie vyjadřující lyrickou křehkost i sociální skutečnost.

Je tu cyklus portrétů, které se postupně více a více zřikají popisného zpodobňování a jdou stále hlouběji k fotograficky ideovému vyjadřování, k takovému, kdy se slévá v jednu výslednici – podobně je tomu i v jeho dalších fotografiích – vyjádření materiálu pokožky, světelné vlnění /odraz i konsum světla pokožkou/, tvarové rozpoznávací znaky a výraz obličeje i použití vhodného fotografického materiálu. Ve dvou posledních portrétních fotografiích – portrét malíře Fully /č. 27/ a sl. Dr. J. /č. 28/ - se markantně projevuje i dokonalý technik, který dosahuje vším uvedeným i volbou speciálního materiálu „Geolux“ - /znemožňujícího jakýkoliv mechanický zásah retuší či podobně/ - neobyčejné výraznosti i plastičnosti portrétů.

Paralelně s portréty vzniká jeho cyklus, věnovaný rodnému Kolínu, z jehož třiceti fotografií vybírá Funke deset /č. 30 – 39/ tak, aby fotograficky všestranně vyjádřily v detailu i celkovém pohledu charakter tohoto města se starým gotickým chrámem, barokním náměstím i moderním průmyslem. Chrliče, vroubící věž gotického kostela jako koruna, defilé barokních fasád a soch stejně jako petrolejové tanky, tovární komíny a telegrafní tyče moderního Kolína podávají fotograficky architektonický /t .j. vlastně historický/ i sociologický obraz rodného města, které – objektivně vzato – zaujalo Funkeho nikoli z lokálně patriotické nebo folkloristicky sentimentální příčiny, nýbrž čistě fotograficky, jakožto autorovi známý objekt, za účelem úplného a vyčerpávajícího fotografického vyjádření estetického i věcného.

I v tomto období projevuje Funke experimentální studium jakožto cestu k zrajícímu tvaru, studium deformace tvarové skutečnosti liniemi a plochami odrazu /ve fragmentu

z cyklu Sklo a obraz, č. 40-42/, perspektivou a pohledem /Nová krajina č. 43/, záběrem /Děvín, č. 45/ a pod., dávající objektům novou tvářnost i nový prostor.

Jasným a zvučným projevem opravdovosti a záměrnosti této cesty k syntetické fotografii, projevem pro svou zdůrazněnou věcnou přízvucnost, jen zdánlivě zcela náhlým, je fotografie U rozvodné desky /č. 47/, přímo hýřící fotografickým zdůrazněním každého detailu, svítivosti ploch a ztvárňujícího působení užití hmoty. Je to fotografie tak důležitá ve vývoji Jaromíra Funke, že je nutno zmínit se o ní zvlášť.

Od ní se rýsuje jeho další vývojová cesta již naprosto jasně. Vyjádření materiálu, tvaru a světelnosti spolu s dokonalým ovládnutím technické stránky fotografie se stalo již zcela samozřejmou složkou jeho fotografií, období nejsvědomitějšího studia vnější, řekl bych technické stránky objektů je již naplněno a Funke se může již celou svou tvorbou soustředit na smyslový - věcný i poetický - obsah objektů. Jsou to fotografie moderní průmyslové architektury /Nová architektura, č. 48 – 54/, stejně jako architektura přírody /fotografie krajiny a lesa, č. 56 – 60/.

A hlavně jsou to fotografie největšího a dobově posledního cyklu, nazvaného Čas trvá /č. 61 – 74/. V nich stojí již v přímém popředí lyrický i epický obsah objektu, je to již zjevný projev zduchovnění i zvěcnění fotografie, tvůrčí syntetické fotografie, v níž dominuje myšlenka a obsah, lyrika, ironie, humor, vtip atd. Jsou to syntetické fotografie, vyjádřené konfliktem dob, stylů, obsahů, skutečností, fantazie, vzdáleností, ploch, pocitů, hmot a pod., jak jsou dány vzájemným, fotograficky objeveným poměrem na objektech. Čas, který trvá a který mění Amora v boxera – dekorativní náhrobky před secesními fasádami, - usmívající se kamenné dítě, - socha z r. 1700, věnčící tovární komín z r. 1932, - neživé oko optikova krámu nad plakáty atd., to je vyjmenování vnějších prostředků, použitých k vyjádření vnitřního obsahu. A ten vnitřní obsah se vnímá již pocity i vědomím psychologicky a esteticky. Zde končí moje úloha a nastupuje nejvlastnější zážitek pozorovatele.

Na konec bych chtěl říci několik souhrnných slov. Vzpomínám si na slova Bucharinova, která jsem slyšel v jeho krásném projevu o sovětské poesii na loňském sjezdu spisovatelů v Moskvě, v nichž říká:

„Materiálem básnické tvorby musí být všechna mnohotvárnost naší obdivuhodné doby se všemi jejími rozpory; jednoty třeba dosáhnouti hlediskem, s něhož se

zpracovává básnický materiál, a nikoliv ochuzováním materiálu; toto hledisko je hlediskem vítězného boje proletariátu.“

Na tato slova jsem si vzpomněl, když jsem poprvé prohlížel tuto bohatou výstavu, kterou Funke uzavírá rokem 1934. Ukazuje v ní poctivě celý svůj vývoj. Nezapírá snad žádnou z cest nebo pěšin, jimiž šel cílevědomý vývoj nejvýznamnějšího československého fotografického pracovníka, člověka, který skutečně vidí, žije a cítí fotografií. Nezapírá ani nezamlčuje nic, neboť v jeho vývoji je jednota, projevená dialektikou protikladů, je v ní zřejmá tendence k rozšíření bohatství materiálu a růstu jeho fotografického zpracování a vyjádření. Jeho výstava je dokumentárním a důležitým obrazem vývoje moderního fotografa, vývoje, v němž právě postupným prolínáním a navazováním vývojových etap je možno zjevně vidět a cítit organickou plynulost, cílevědomost a záměrnost tvůrčího vývoje v protikladech, dialekticky spojených v jediný, plnozvučný a mnohotvárný celek. Ano, toto je sociální, syntetická fotografie, o níž usilujeme a která má umělecky zrcadlit všechny záchvěvy v nás, všechny vztahy člověka k životu a skutečnosti. Zdůrazňuji tu úmyslně to slovo všechny, abychom viděli, oč jsme dál, nežli před rokem. A oč jsme také hlouběji u jádra, nežli jsme byli tehdy.

Bylo by opravdu třeba najít způsob, jak učinit z této výstavy školu moderní československé fotografie, školu, která by přesáhla i rámec školy, na níž Jaromír Funke vyučuje fotografii a novému fotografickému vnímání a vyjadřování světa a skutečnosti, a to tím spíše, že je nutno mít velmi dobrou zbraň proti té vražedné záplavě bezduchého břídlivství a rutinérské řemeslnosti, které dnes otravují a brzdí pod nejrůznějšími způsoby zdravý vývoj celé československé fotografie. Je to opravdu nezbytně třeba, chceme-li, aby nám fotografie dávala místo planých fotografických, naturalistických a ilustrativních popisů zážitky tak bohaté, jako dala tato výstava mně a jaké dá zajisté i Vám.

3.



Retrospektivní výstava fotografií J. Funkeho, Krásná jizba Družstevní práce, 1935