

1. HISTORICKÝ ÚVOD

Poslední desetiletí 19. století, kdy se technická revoluce rozběhla na plný plyn a kdy její technické objevy svými důsledky už přímo ovlivňují celou strukturu dosavadní společnosti a mění společenské hodnoty, zaznamenáváme v českých zemích, i díky silnému národnímu uvědomování, nebývalé změny. Ospané a nepřilíš významné provinciální království koruny české se díky zásadnímu průmyslovému rozmachu stává nejdynamičtěji se rozvíjející oblastí v rámci celého rakousko-uherského mocnářství. Určující roli v Evropě hrají velké průmyslové mocnosti Velká Británie, Francie či Německo, zatímco silně konzervativní Rakousko-Uhersko, jehož nedílnou součástí země české byly, značně zaostávalo. Se zvyšující se celkovou životní úrovní a zásluhou nových komunikačních možností se Praha i další města snaží stát rovnocenným centrem všech možných společenských aktivit, kultury a umění podobně jako Paříž, Londýn, Vídeň, Mnichov nebo Berlín. Tyto změny reflektuje umění ve všech svých formách a reaguje stejně bouřlivě, jak bouřlivé byly změny kladoucí nové nároky a hodnoty, které nutily obyvatele ovládat parní stroj nebo soustruh a vytlačily tradiční víceméně feudální výrobu. Rozšiřovaly se hranice umění, hledaly se nové formy a měnila se i funkce umění. Dějiny umění do té doby nezaznamenaly takový střet mezi konzervatismem a moderními proudy. Fotografie, jež byla produktem technické revoluce, se záhy po svém vynálezu v roce 1839 Josephem Nicéphorem Niépce a Louisem Jacquesem Mandé Daguerrem právem dostává do centra pozornosti. Jedinečnou a primární výhodou tohoto mechanicko-chemického procesu je především rychlé a přesné vizuální zachycení reality, což vyvolávalo protichůdné reakce. Přes všechny peripetie, které fotografii už od samého počátku provázejí, je patrné, že ve společnosti, kde začínají hrát stále důležitější roli rychlé informace, získává na významu a popularitě.

Po překonání určitých technických obtíží a se zdokonalující se technikou začínají fotografii využívat mnozí dobrodruzi a cestovatelé, uplatňuje se při zvětšování různých společenských událostí. Začala se uplatňovat v tisku namísto dosavadních kreseb a rytin jako obrazový zdroj informací a noviny zažívají počátek nové úspěšné éry. Také živnostníci velmi rychle začali fotografii využívat jako předmět podnikání, ať už to bylo oblíbené portrétování, nebo zobrazování krajin či zátiší často jen za účelem skic pro

malíře. Někteří malíři takto sami fotografovali. Příkladem může být Alfons Mucha, který své modely fotografoval výhradně za účelem pořízení předloh a jako technickou pomůcku pro další práci.

Díky postupující době máme dnes možnost si plně uvědomit autentičnost a obrazovou sílu zachycení času a míst, které už dávno zmizely ze světa. Na konci devatenáctého a na začátku dvacátého století nebyla ještě dokumentační schopnost fotografie zcela pochopena a mnohými umělecky zaměřenými osobnostmi byla spíše opovrhována. Na rozdíl od malířů, kteří mohou upravovat zobrazovanou skutečnost dle svých potřeb nebo duševních stavů, byl fotograf odkázán chemickým procesem a optikou více na realitu. Aby se mohl promítnout umělcův záměr a mohlo tak vzniknout umělecké dílo, začalo se, díky možnostem radikálních zásahů do výsledných fotografií, využívat chemicky a manuálně složitých technologií, gumotisků, olejotisků, bromolejotisků, platinotisků nebo třeba pigmentů. Na negativ se pohlíželo jen jako na základní materiál, který je třeba dotvářet, a tak podle zručnosti a zkušenosti fotografa vznikal každý pozitiv jako originál.

Přestože práci fotografa ztěžovaly poměrně náročné a nákladné technické procesy, rozmáhá se vedle živnostenského využití silné amatérské hnutí, které se šíří mezinárodně, a které později sehrává významnou úlohu při posuzování uměleckého nazírání fotografie. Fotografové začali hledat inspirace v malířství nebo grafice a umělecky ambiciózní amatéři toužili pozdvihnout fotografii k vznešenějším cílům a dokázat tak, že se s ostatními uměleckými disciplínami může samostatně měřit, nebo je dokonce, jako v případě malířství, v určité míře nahradit. Piktorialismem se ve fotografii obecně označuje dlouhé období napodobování malířských vzorů. Přes nepochybné úspěchy, kdy vznikla ve světě i u nás celá řada vynikajících děl, bylo čím dál víc patrnější, že se fotografie stává jen jakousi mechanizovanou technikou malířství. Už v době romantického realismu v sedmdesátých letech devatenáctého století vznikl anglický piktorialismus, typický velkými montážemi sestavenými z mnoha negativů, historickými a symbolistickými motivy. S obdobím secese se kryje impresionistický a secesní piktorialismus, který manýristickým způsobem přejímá secesní ornamenty, symbolické motivy a výjevy s různými mystickými významy a vyznačuje se využíváním ušlechtilých tisků. Tento formální způsob zpracování a zobrazování později přejímají

i živnostenští fotografové. Z malířství byl také převzat zájem o portrét, zátiší, krajinu, nebo krajinný detail.

Secese byla považována za poslední univerzální umělecký styl. Pod vlivem společenských změn ji na začátku století rychle střídají fauvismus, futurismus, různé formy abstrakce, během války vzniknuvší dadaismus a v německy mluvících zemích expresionismus. Z Ruska přichází konstruktivismus, z Francie kubismus atd. Podobně je tomu i u nás, kde se moderní tvůrci, v tradičních oborech nesvázaní tolik formou, rychle orientují a brzy se dostávají na světovou úroveň díky umělcům orientovaným převážně na Paříž, jako byl František Kupka, Emil Filla, Otto Gutfreund, sběrateli Vincencovi Kramářovi i díky mnoha výstavám. Fotografie však dál zůstává po formální stránce ve strnulé nehybnosti a je pro ni příznačné, že i vizuálně invenční a moderně orientovaní tvůrci, jako byli František Drtikol nebo Vladimír Jindřich Bufka, dál pracují pouze s ušlechtilými tisky. S těmi také často pracoval avantgardně zaměřený Jaroslav Rössler, talentovaný žák F. Drtikola. Ovlivněn expresionismem byl převážně ve Vídni tvořící Anton Josef Trčka, který vynikajícím způsobem portrétoval Egona Schieleho nebo Gustava Klimta.

Přestože se tvůrčí možnosti secesního a impresionistického piktorialismu po určité době vyčerpaly, tato forma, díky masovému rozšíření mezi amatéry, silnému tradicionalismu v tehdejších dobových poměrech a neschopnosti sebereflexe, přežívala v různých formách ještě několik desetiletí a dlouhá léta tak brzdila další fotografický vývoj. Takto chápaná umělecká fotografie získala obecnou platnost a jen málokdo si dokázal uvědomit fantastickou sílu pro fotografii typičtějšího a přirozenějšího zachycování vizuálního světa v době rodícího se moderního pracovního stylu. Ve dvacátých letech v amatérské fotografii ještě dominovala puristická (moderní) forma piktorialismu, která k dosažení impresionistických nálad žánrových scén záměrně využívala techniky rozostřené optiky. Ve srovnání s tradičními formami umění fotografie výrazně pokulhávala a naplno se rozhořela diskuse o oprávněnosti zařazení tohoto mladého média mezi tvůrčí či umělecké disciplíny. Na fotografii však teprve čekal sebeurčující proces vyplývající z jejího dosavadního vývoje. Bylo zapotřebí nejprve definovat samotný princip "přímé" fotografie jako čistě technický proces negativ-pozitiv, oprostít ji od všech dodatečných a víceméně náhodných elementů a poté

využívat jejich ryze specifických obrazových možností na základě zážitku lidského smyslu - zraku. Podle nově se rodící avantgardy se vše podstatné odehrává před fotoaparátem a nikoliv v průběhu negativního nebo pozitivního procesu, kde se například retuší dala skutečnost zcela změnit v požadovaný obraz. Využívajíc svých schopností vizuálního projevu jako je optická ostrost, dokonalé vystihnutí struktury a tvaru fotografovaného objektu, nově řešených kompozic do diagonály, pohledy z ptačí či žabí perspektivy, schopnost abstrahovat předměty na kompozici základních tvarů a linií, nebo přímo konfrontovat spolu zdánlivě navzájem ničím nesouvisející objekty, pak postupně do sebe absorbovala nové umělecké tendence a proudy např. novou věcnost, konstruktivismus, funkcionalismus, surrealismus atd. Fotografie se tak i díky silným osobnostem jasnozřivého intelektu a díky programové práci některých autorů, mohla s určitým zpožděním vymezit v samostatné a svébytné médium, bez čehož by se mohla sotva dál rozvíjet jako zcela osobitý vyjadřovací prostředek a volně tak reagovat na moderní trendy v umění. V mnoha případech se stala nedílnou součástí moderního umění jako samostatný vyjadřovací prvek.

Jednou z nejvýznamějších postav naší, ale i světové fotografie v době jejího formování byl Jaromír Funke. Byl jedním z mála, kteří nejenže rozpoznali již vyčerpanou slepou uličku tehdejší fotografické tvorby, ale také svou programovou praktickou i teoretickou činností dokázal zasadit fotografické médium na pevné místo a posunout jeho vývoj o několik desetiletí dopředu.

2. RODINNÉ PROSTŘEDÍ, VZDĚLÁNÍ



Organizátor, experimentátor, teoretik, pedagog Jaromír Funke se narodil 1. srpna 1896 ve Skutči v rodině právníka Antonína Funkeho a Miloslavy Funkové, rozené Potůčkové. Už v prvním roce jeho života se rodiče přestěhovali do Prokopovy ulice v Kolíně, do města, ve kterém vyrůstal, a do kterého se vždy rád vracel i v době svého působení v Bratislavě v letech 1931-1935 a pak po přestěhování do Prahy v roce 1935.

Kolín zažívá v devatenáctém století progresivní vývoj. Schovaný ještě za středověkými hradbami, začíná těžit ze své výhodné polohy na nejvytíženější železniční trati v Čechách. V letech 1869-1871 byla vybudována tzv. severozápadní dráha spojující Berlín s Vídní, která

vytvořila z Kolína důležitou železniční křižovatku. Důsledky stále se zvyšujícího provozu na dráze rychle mění poměry tohoto několikatisícového městečka. Především v Kolíně-Zálabí, kde již od padesátých let 18. století fungují první továrničky, vznikají nové chemické a strojírenské závody, o čemž svědčí řada tehdy proslulých firem. František Křižík v prvních letech dvacátého století elektrifikuje Kolín jako jedno z prvních českých měst, první kolínská tiskárna začíná tisknout v roce 1869. Rozvoj průmyslu a obchodu přitahoval do města stále více lidí, přicházejících za prací většinou z venkova. V letech 1850-1900 Kolín zdvojnásobil počet svých obyvatel, převážně mluvících česky. Ve městě existovala i silná židovská komunita. Začíná se vytvářet přirozené a čilé společenské a kulturní centrum celého regionu. V souladu

s národnostním uvědomováním se začal vyvíjet tehdy populární spolkový život. V letech 1872 - 1911 vystupoval se svou proslulou kapelou František Kmoch. První kinematograf v Kolíně, Francovo kino, začal promítat v roce 1911.

Otec Jaromíra Funkeho JUDr. Antonín Funke (1864-1947) se narodil v Kolíně v rodině ševce Josefa Funkeho (1825 v Engelsbergu, okres Česká Lípa, -1907 v Kolíně) a Josefy, rozené Sigmundové. Byl ze šesti dětí. Vlastní pílí a odhodláním dosáhl v Praze právnického vzdělání a v době narození svého syna Jaromíra pracoval ve Skutči jako advokátní koncipient. Ani ne za rok už přebírá advokátní praxi v Kolíně a natrvalo se zde usazuje. Byl sečtělý v klasické literatuře, ovládal latinu a řečtinu, byl milovníkem a sběratelem obrazů a uměleckých předmětů. Mimo svou advokátní praxi se od mládí velmi aktivně účastnil i kolínského veřejného a politického života. Byl v Kolíně dlouholetým předsedou mladočeské strany, která později přešla do strany národně demokratické. Antonín Funke

proslul i svou odvážnou uvítací řečí v době první světové války, když se z vídeňského vězení vrátil Karel Kramář. Dr. Kramář poděkoval za uvítání dopisem z 29. července 1917, zachovaném v rodinném archivu. A. Funke po léta zasedal v obecním zastupitel-



J. Funke, Rodiče, červenec 1916

stvu města Kolína, byl členem kolínské městské rady, a poté, co odmítl křeslo starosty se stal prvním náměstkem. Spoluzakládal továrnu Kolinea, byl v redakční radě Kolínských listů. Po první světové válce se stal činným v sociální a bytové komisi města Kolína. Ve své době představoval uznávanou, široce vzdělanou a otevřenou osobnost. Dokladem toho byly i sedmdesáté narozeniny avizované v Hlasu demokracie č. 9. z 24. února 1934. Mimo jiné je zde uváděno jeho členství ve zpěváckém spolku i ve spolku divadelních ochotníků, kde, jak je uvedeno, se zdarem vystupoval. V Kolíně té doby se téměř nenajde spolek, ve kterém by se A. Funke neangažoval, včetně Sokola,

Rybářského klubu, ve kterém byl správcem, a dalších. 16. listopadu 1910 vznikl v Kolíně Kruh přátel umění, který se odštěpil z Uměleckého odboru Vzdělávacího sboru pro okres kolínský, v němž byl A. Funke zvolen místopředsedou a v březnu 1912 za jeho předsedu. Náplní Kruhu bylo kulturní zvelebování města, pořádaly se časté výstavy nebo exkurze po uměleckých výstavách v blízkém i dalekém okolí. Od místních profesionálních i amatérských fotografů si objednávali snímky kolínských pamětihodností určené do výlohy Kaškova knihkupectví a "galerii známých figurek". Z autentických zápisů Kruhu vyplývá, že A. Funke, který též vyřizoval právní záležitosti spolku, zde přednášel časté návrhy. Například 18. března 1913 byl zaznamenán Funkeho návrh: "Vzít v úvahu úpravu náměstí podle návrhu Bílkova." nebo 2. dubna 1913 "Funke referuje o uskutečnění muzea v Kolíně adaptací staré školy u kostela."

Od 18. června do 2. července 1911 se na popud Kruhu přátel umění konala výstava fotografií Klubu fotografů amatérů z Prahy, na které při účasti "as třiceti osob" promluvil o "umělecké fotografii" člen KFA v Praze Jaroslav Petrák.

Antonín Funke je také autorem článku uveřejněného 25. února 1931 ve Věstníku Klubu čl. turistů, odbor Kolín, roč. 8. č. 1.-2. V článku nazvaném "Páter Fulgenc, první fotograf-amatér v Kolíně" vzpomíná, jak jako dítě se zájmem pozoroval pátera Fulgence při portrétování jeho žáků v improvizovaném ateliéru v klášterní zahradě a na různé příhody, které se udály během tehdy ještě dlouhého exponování. Mezi těmito žáky byl například zachycen i budoucí básník Karel Leger. Fotografie pátera Fulgence se nedochovaly a jen díky zveřejněné vzpomínce máme představu o práci tohoto nadšeného fotografa a jeho bohulibé činnosti. A. Funke se zde velmi uctivě vyjadřuje "o zálibě pěstování umění fotografického" o "velkém umělci" a "zásluhách, jichž si získal o umění fotografické pátera Fulgence". Díky svým materiálním možnostem, ale hlavně díky svým širokým zájmům v technice a umění je docela pravděpodobné, že se o fotografování sám zajímal a sám zřejmě i fotografoval. Například v dodnes zachovaném rodinném albu můžeme u některých podobizen nebo momentek z rodinných výletů s vysokou pravděpodobností určit za autora právě A. Funkeho. To je, vzhledem k osobnímu pozitivnímu přístupu a vzhledem k faktu, že dvanáctiletý Jaromír dostal od svého otce fotoaparát a k tomu odpovídající technickou literaturu, zřejmě prvotní impuls pro

mladého Jaromíra Funkeho. Fotografování se stalo jedním z mnoha Funkeho zájmů, i když v té době ještě nikdo nemohl tušit jakou zásadní roli v jeho životě sehraje.

Matka Miloslava, rozená Potůčková, se narodila v Kolíně. Její otec František Potůček byl profesorem kreslení na kolínské reálné škole, předchůdkyni reálného gymnázia, kde působil v letech 1852-1884, matka Anna, rozená Macháčková, pocházela z Jilemnice. František Potůček v letech 1886-1900 psal městskou kroniku. Matka J. Funkeho byla také členkou spolku divadelních ochotníků, a mj. se znala osobně s malířem Mikolášem Alšem, což dokládá i vzájemná příležitostná korespondence v rodinné pozůstalosti. Ze zápisů schůzí Kruhu přátel umění v roce 1912 vyplývá, že město Kolín uvažovalo o koupi Alšových cyklů "Život starých Slovanů" a "Husitské doby". Za tím účelem byl pořádán 16. března 1912 v malé dvoraně Sokolovny, "do posledního místa naplněné", večer na počest M. Alše, jenž našel dočasné útočiště v rodině A.



Prof. František Potůček a jeho vnuk J. Funke, foto pravděpodobně A. Funke

Funkeho. V zápisu se píše "...V tom přichází s místopředsedou p. drem. Funkem Mistr Mikuláš Aleš se svým přítelem akad. malířem p. Fischerem z Prahy. Obecenstvo vstává a potleskem srdečným vítá vzácného hosta, který pokynuv přívětivě hlavou na všechny strany usedá." Také se lze dočíst, že přítomní za zpěvu "národních písní udržovali příjemnou náladu dlouho do noci."

Rodiče byli věřící. Zajímavé z hlediska Funkeho osobnosti je, že přestože nebyl praktikující katolík, vždy se při příchodu do kostela pokřížoval, jak vzpomínal Vilém Kříž, který svého učitele doprovázel při fotografování pražských kostelů ve čtyřicátých

letech. Sakrální tématice věnoval hodně času, když později fotografoval své cykly interiérů chrámů a kostelů. Tento zájem je patrný už od ranných počátků jeho fotografické tvorby, a například z roku 1922 pocházejí velmi zajímavé snímky interiéru i exteriéru chrámu svatého Bartoloměje v Kolíně. Zájem o tuto stavbu parléřovské gotiky, který odpovídal duchu národního uvědomování českého obyvatelstva na přelomu století, dokládá i v pozůstalosti dochovaná publikace "Chrám sv. Bartoloměje v Kolíně" od Josefa Vávry, Václava Sixty a Antonína Hlaváčka z roku 1910, s podpisem majitele Muc. Jaromír Funke 1916.

Jaromír Funke neměl sourozence a vyrůstal v harmonické rodině zbavené existenčních starostí. Od dětství jezdil s rodiči na výlety, jak svědčí fotografie dochované v rodinném albu, časté návštěvy Prahy byly zaměřené podle zájmů i sběratelských aktivit. Například se po nějaký čas, podle dochovaného záznamu v jeho deníku z dětství, věnoval sbírání mincí a známek. V rodinném albu zůstala také zachována fotografie matky, na které je na zadní straně napsáno bez uvedení přesného



J. Funke, Moje první fotografie, nedatováno

data vzniku "moje první fotografie", což svědčí o jeho nadšení. Přibližně z této doby zůstal zachován jeho zajímavý autoportrét fotografovaný před zrcadlem. Na něm je zachycen přibližně dvanáctiletý Jaromír Funke i se svým fotoaparátem. V té době se

zaujetím portrétuje především své rodiče, v roce 1912 fotografuje Mladou Boleslav,



J. Funke, autoportrét před zrcadlem, nedatováno

Bělou pod Bezdězem, hrad Housku, Kutnou Horu a další historická místa. Z roku 1913 jsou zachované deníky, kam si zapisoval fotorecepty. S technikou a zpracováním negativů či pozitivů mu mohl pomoci kromě dobové literatury jeho otec, nebo někdo z otcových četných přátel či známých. Mohl to být již zmíněný páter Fulgenc nebo některý z živnostenských fotografů působících v Kolíně, například František Krátký.

Jaromír Funke byl posedlý vším novým a pokrokovým, zajímal se i o vše módní, hrál tenis, měl údajně vůbec první

kánoi v Kolíně, patřil mezi tzv. kolínskou zlatou mládež a spoluvytvářel mladou intelektuální kolínskou společnost, se kterou aktivně trávil čas při různých společenských aktivitách, výletech nebo častěji v kavárnách, např. v kolínském hotelu "American". Jaromír Funke nebyl vždy vzorné dítě, což dokládá i občasná stížnost na živého a svěhlavého Jaromíra v dopisech jeho matky, psaných manželovi během jeho pracovních zahraničních cest. Stejným dokladem jsou dochovaná školní vysvědčení, kde nebyly výjimkou ani mravy chvalitebné. Před přísným a náročným otcem si Jaromír Funke uchovával respekt, ke své matce, která občas dokázala zmírňovat jeho prohřešky ve škole i doma, získal silný citový vztah. Podle ústních vzpomínek to byla právě matka, od které Jaromír Funke v době svých pražských studií získával pochopení a v podstatě tajně i nemalé finance pro pořizování knihovny podle svých zájmů. Jeho knihovnu brzy využívají jako zdroj informací i jeho podobně smýšlející přátelé.



Z rodinného alba, nedatováno, foto pravděpodobně A. Funke

Otec pochopitelně od malička chtěl vést svého jediného syna k převzetí své dobře zavedené advokátní kanceláře. Dovedl mu pro jeho všeobecné vzdělání a intelektuální rozvoj zaručit ty nejlepší podmínky. Velká sečtělost a všestranný kulturní rozhled v mnoha oborech uměleckých i vědních patřily vždy k silným stránkám Jaromíra Funkeho. Už od ranného mládí doslova hltal veškerou dostupnou literaturu, a měl k ní také přístup. Po celý život si vedl evidenci svých nově přečtených knih a podle dochovaných kalendářů z doby, kdy byl už profesorem na státní grafické škole a byl podle toho také zaneprázdněn, byly počty každý měsíc přečtených knih různorodého obsahu úctyhodné. Intenzivní

zájem od mládí věnoval kultuře a umění, četl vše dostupné v poezii, beletrii, zajímal se o hudbu, divadlo, film, o výtvarné umění, kulturní historii a v dobových avantgardních

revuích získával přehled i o nových formách a trendech v umění. O tom, jakou moderní literaturu si objednával, vypovídá např. pohled od Jakuba Demla z roku 1921. V případě fotografování měl vždy možnost pořídit si špičkové technické vybavení a k tomu i



J. Funke, Autoportrét ve svém pokoji, duben 1920

odpovídající technickou i estetickou literaturu.

Josef Sudek později vzpomínal, jak Funkovi v době jejich seznámení, nejpozději v roce 1922, záviděl jeho dvě komory. Jednu 13 x 18 cm "takovou tu reportérskou se štěrbínovou závěrkou, co tenkrát byla, a ještě měl takovou malou, formát 4,5 x 6 cm, taky s tou závěrkou štěrbínovou." Později k nim přibyla skříňková zrcadlovka 9 x 9 cm (Jaroslav Anděl, Josef Sudek o sobě, Praha, 2001, s. 79). To vše představovalo nemalé výdaje.

Po skončení měšťanské školy absolvoval v letech 1911-1915 reálné gymnázium v nynější Kutnohorské ulici. O prázdninách roku 1914 byl přijat na lyceum v Grenoblu. To byla pro mladého Funkeho, vzhledem k tomu, že se v Evropě už schylovalo k první světové válce, jež nakonec vypukla 26. 7. 1914, a díky níž musel ze zneprátelené Francie dobrodružně utéct, první velká životní zkušenost. Dochovala se téměř kompletní rodinná korespondence během jeho francouzského pobytu, zůstala zachována i rodinná alba s fotografiemi z cesty do Francie. Společně se svým otcem, který jej část cesty do

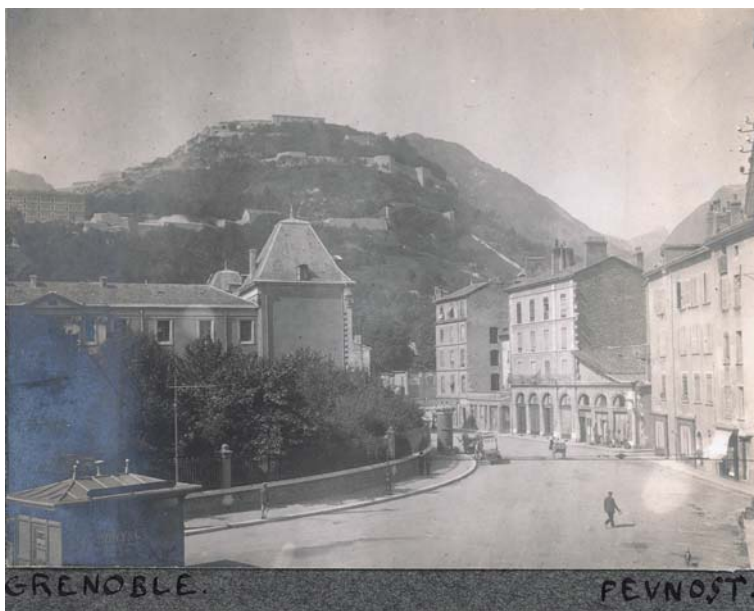


J. Funke, Chamonix a Mont-Blanc, 1914

lycea doprovází, navštěvují turistická místa v jižním Německu, Švýcarsku a Francii, kde také fotografuje. Na běžných turistických snímcích určených většinou do rodinného alba můžeme vyčíst zřejmou snahu o dobrou kompozici volených záběrů, které tím udivují. V dochovaném kalendáři z téhož roku jsou rukou Jaromíra Funkeho popisovány zážitky během úvodního průběhu cesty a při zařizování školních i úředních povinností během studia ve Francii. Podle

zaznamenaných dojmů a postřehů z tohoto deníku lze vyčíst, že se na svou zahraniční cestu velmi těšil, během studia podnikal časté výlety po okolních horách a městech, kde pozoroval rušný pouliční život a zdokonaloval především francouzský jazyk. Francouzština byla také jazykem, který J. Funke nejlépe ovládal.

Po vypuknutí války, kdy byl problém s papírovými penězi, otec v dopise ze dne 7. srpna 1914 píše: "Zaslali jsme Ti pro všechny případy do Bregenze 100 K ve zlatě a 100 K v papírech domů. Nemají-li dosti peněz tvoji p. kamarádi založ je a jed'te pokud možno co nejrychleji domů." V rodinné pozůstalosti se zachoval i školní sešit s rukopisem "Česká přednáška. Jaromír Funke VIII." s titulkem "Útěk z Francie do Švýcar." Ve svém nedokončeném spise pravděpodobně z roku 1915, líčí svou dramatickou cestu domů v nastalých zmatcích. Například píše: "Nyní jsem již viděl, že



J. Funke, Grenoble, pevnost, 1914

opravdu jest zle a ozval se ve mně amateur. Na rychlo jsem si udělal snímek pevnosti z okna svého pokoje, ale na ulici s aparátem jsem se neodvažoval." nebo "Nyní lituji, že jsem si neudělal fotografický snímek těchto naříkajících cizinců, ale mezi ně patřil jsem také já." Také během rychlého a překotného balení nezapo-

míná na svou fotografickou výbavu, když píše: "Do cestovního vaku vzal jsem nejnutnější prádlo, fotografický aparát, desky a čepici a během 20 minut jsem byl hotov." To již nepochybně svědčí o určité důležitosti fotografování v jeho životě.

Fotografuje také v ulicích Kolína i Prahy. Zachovaly se maloformátové snímky v albech z nejrůznějších průvodů a událostí, jako odhalování pomníku Jana Husa sochaře Františka Bílka na kolínském Karlově náměstí v roce 1914, ukázkový let ing. Jana Kašpara u Kolína, odsvěcování a odvážení kolínských zvonů přetavovaných pro válečné potřeby, nebo pohledy do ulice z okna jeho pokoje. Z velkého množství dochovaných fotografií je zřejmé, že se Jaromír Funke mezi léty 1913-1918 fotografií velmi aktivně věnoval. Tyto ranné kontaktní fotografie, které autor nikdy nezvětšoval na větší formáty, zřejmě z důvodů svých pozdějších vysokých technických nároků, však

nepostrádají svou silnou dokumentární působivost a kvalitu. Především mnohé záběry z



J. Funke, Ing. Jan Kašpar v Kolíně, 13. srpna 1911

kolínských ulic mohou zajímat nejen kolínské historiky.

Jaromír Funke maturoval na reálném gymnáziu a 1. 10. 1915 obdržel vysvědčení dospělosti. 11. 12. 1915 se kvůli odvodům do války zapsal na Lékařskou fakultu c. k. Karlovy-Ferdinandovy university české v Praze. Jako

student lékařství měl odklad vojenské služby, a podobně jako u Otakara Štorcha-Mariena, podle Josefa Ehma (Ludvík Souček, Jaromír Funke fotografie, Praha, 1970, s. 24) díky jejich vlivným otcům a jejich penězům, byl uznán neschopným pro vojenskou službu. Od listopadu 1915 do května 1916 praktikoval jako medik v kolínské nemocnici. Věcným způsobem fotografuje během své praxe nemocné lidi s hrůznými patologickými nálezy, momentky např. během sádrování, nebo portréty zaměstnanců nemocnice. Rovněž toto album maloformátových fotografií zůstalo zachováno v majetku rodiny.

Po válce na přání otce přerušil studium medicíny a zapsal se 17. 3. 1919 na právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze. V letech 1919-22 byl tři semestry posluchačem filozofie a dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy společně se Zdenkem Rykrem (Antonín Dufek, Jaromír Funke Průkopník fotografické avantgardy, s. 53, A. Dufek, Jaromír Funke-Krásný svět, Dům umění města Brna, 1997). V dubnu 1922 Právnickou fakultu Univerzity Karlovy absolvuje, ale k závěrečným státním zkouškám je již rozhodnut se nepřihlásit. V této době již intenzivně fotografuje a přes otcovu nevoli je definitivně rozhodnut prosadit se na své vlastní životní cestě. Věřil ve své schopnosti při svém poslání v moderní fotografii natolik, že prakticky odmítl jistoty dobře zajištěného povolání. Jeho mimořádný způsob systematického

analytického myšlení se schopností vystihnout jádro problému a logicky podložená fotografická experimentální tvorba v mnohém může připomínat otcův nepochybný prvotní výchovný vliv. Je zde zřejmá i cílevědomost a schopnost stát si za svým přesvědčením. Právnícká praxe pro J. Funkeho zřejmě nepředstavovala dostatečnou možnost seberealizace a v době, kdy se cítil být pevný a jistý na půdě estetiky a všeobecného moderního umění, se rozhoduje pro fotografii, ve kterou věřil a jejíž techniku již ovládal. Při svém ostrém intelektu záhy pochopil, jakým je fotografie specifickým a nedoceneným fenoménem nově se rodícího životního stylu a obrovskou výzvou při nedostatku opravdu fundované odborné literatury. Začátkem



**J. Funke, 19. července 1921, autor
neuveđen**

dvacátých let se odhodlaně vrhá do fotografické práce s entuziazmem, plnou vahou svého intelektu a pracovních schopností a nevytrhován materiálními starostmi. Přímý pamětník J. Sudek, se kterým se Funke poznal nejpozději v roce 1922, a nejspíš se znali už dříve, na to svérázně vzpomíná: "No, válka trvala čtyři nebo pět let, kde potom byly práva? On se na to už vyprdl, spadl do fotografie".

3. RANNÉ KOLÍNSKÉ VLIVY

Na přelomu 19. a 20. století se v Kolíně potkala mimořádně talentovaná generace, ze které vzešla celá řada osobitých umělců, kteří v dalších letech významným způsobem ovlivnili českou kulturu. Mezi nejvýznamější Funkeho přátele už z dob střední školy lze řadit malíře a všestranně nadané vizuální tvůrce Rudolfa Mazucha a Zdenka Rykra. Všichni tři se také scházejí ve studentském Klubu mladých, který, jak

napsal do Almanachu klubu pozdější lounský a kolínský knihovník Jaroslav Janík,



J. Funke, kresba Z. Rykra, nedatováno

existoval od roku 1898, a v němž podmínkou k přijetí bylo maturitní vysvědčení. V případě Rudolfa Mazucha bylo od této podmínky upuštěno. Mezi členy kolínského Klubu mladých, jímž se označovala mladá generace intelektuálů a umělců, patřili například vedle již zmíněného Jaroslava Janíka Otakar Štorch-Marien, pozdější zakladatel vydavatelství Aventinum, jeho bratr Karel Štorch, jenž byl spisovatelem, budoucí člen Devětsilu Artuš Černík, překladatel francouzských

básníků Pavel Maisl, filozof, pedagog a pozdější velvyslanec Československa v Londýně Bohuslav Kratochvíl, spisovatel a velvyslanec Petr Den (vl. jm. Ladislav Radimský), advokát, překladatel z francouzštiny a autor sociologické a teatrologické literatury Richard Fleischner, kolínský starosta Miroslav Jelínek, představitel nové české filozofie Václav Navrátil, herečka a spisovatelka Jarmila Svatá a mnozí další. Klub

vyvíjel mnohostrannou aktivitu, pořádal časté přednášky na téma výtvarné umění, koncerty, plesy a divadelní představení her současných autorů Karla Čapka, Jiřího Mahena, Georga Bernarda Shawa, Romaina Rollanda a dalších. V době první republiky vykazoval Klub i politické, převážně levicově



J. Funke se členy kolínského Klubu mladých, 1. prosince 1921, foto J. Funke

zaměřené aktivity. V pozůstalosti Jaromíra Funkeho se dochovala celá řada alb

s četnými fotografiemi z prostředí divadelních zkoušek, koupání v Labi na kolínském ostrově, výletů s přáteli, nebo jejich portréty. Jsou to běžné momentní fotografie, svědčící hlavně o autorově fotografickém zaujetí. Jaromír Funke spolu s Otakarem Štorchem-Mariem (1897 Vodňany - 1974 Praha) prosadili v klubu návrh na vydání sborníku. Podle Štorchových vzpomínek (Otakar Štorch-Marien, Sladko je žít, Praha, 1992, s. 59) se s J. Funkem stali členy redakční komise i "ediční rady" sborníku s tématy "historickými, kulturními, uměleckými, etnografickými a národohospodářskými."

Štorch vzpomíná, jak s J. Funkem plánovali také bibliofilskou Edici. Vážnost jejich snažení dokládá dopis v pozůstalosti J. Funkeho z roku 1918 od Františka Bílka, ve kterém kladně odpovídá na žádost o ilustrování Komenského Smutného hlasu. František Bílek realizoval v Kolíně nejen sochu Jana Husa, ale zásluhou svého přítele, kolínského děkana Václava Sixty, v letech 1910-1913 i čtrnáct zastavení Křížové cesty. Václav Sixta, který se sám zajímal o moderní umění a byl objednavatelem řezbářské práce od Františka Bílka, zřejmě sehrál roli i ve snaze získat kontakt na již uznávaného symbolistického sochaře a architekta. Z těchto záměrů však sešlo a Štorch se ke spolupráci s Bílkem vrací až jako zadavatel ve svém nakladatelství. V roce 1919 získává nakladatelskou koncesi a podle jeho vzpomínek podnětem k založení nakladatelství bylo právě jejich společné literární snažení.

Přestože Funke i Štorch-Marien studovali na kolínském gymnáziu, seznámili se až v roce 1917 v době svých pražských studií. V Praze často navštěvovali vybrané kulturní akce, divadla a koncerty, a až do rána potom "debatovali na lavičkách parků, nebo v laciných nočních lokálech, o problémech uměleckých a sociologických." Štorch ve svých vzpomínkách uvádí, že to byl Funke, který ho vpravil do výtvarného umění. V té době, podle Štorchových vzpomínek, byl Funke obklopen Mazuchovými a Rykrovými obrazy "a také mi přistrčil sešity předválečných Uměleckých měsíčníků a oháněje se s přesvědčivou argumentací dokazoval, že moderní česká malba může vypadat jenom tak, jak ji dělá Čapek, Špála, Beneš, Filla a jejich druzi ze Skupiny výtvarných umělců." Založení nakladatelství bylo také jejich společným plánem. Kvůli potřebným začátečním financím pro tento podnik bylo však nutné získat oba otce. To se podařilo pouze v případě Štorcha, zatímco neoblomný Funkeho otec trval na převzetí advokátní praxe a plány svého syna ztrhl. Funke se Štorchem byli typickými

představiteli tehdejších ostrých generačních sporů mezi dobře zavednými otci (Štorchův otec byl lékárník) a jejich syny. Tato trpká zkušenost zřejmě měla jisté dopady ve Funkeho uvažování a pozdějším rozhodování.

Výraznou osobností kolínského Klubu mladých byl filozoficky orientovaný, vzdělaný knihovník a teoretik Jaroslav Janík (1901 Kolín - 1974 Kolín), který měl rozhodující vliv na řadu budoucích umělců a básníků (Emil Juliš, Kamil Linhart, Zdeněk Sýkora, Jiří Balcar, Jan Kubíček). V letech 1933-1946 pracoval v lounské knihovně a v letech 1946-1974 v kolínské knihovně, kde byl do roku 1956 i ředitelem. Tyto regionální knihovny zejména skladbou svých fondů, které J. Janík obohatil o stovky jedinečných listů, přerostly význam městských knihoven a čítáren. Byl mj. přítelem Jindřicha Chalupeckého, Jiřího Koláře nebo Konstantina Biebla, se kterými ovlivňoval lounské kulturní prostředí. Nebylo jistě náhodou, že v roce 1940 fotografuje Jaromír Funke svůj soubor "Louny". Vdova po R. Fleischnerovi Emilie vzpomíná, jakým byl J. Janík už ve dvacátých letech zdrojem informací o výtvarném umění a filozofii pro Z. Rykra, s nímž měla, podle svých slov, důvěrný vztah. Nutno dodat, že jako odborníka na současné umění oceňoval J. Janíka později třeba i J. Chalupecký. J. Janík byl spolu s Rykrem v roce 1927 mezi hlavními aktéry "performerové" akce na břehu Labe uváděné pod názvy "Fousanda" a nebo "Pán se topí", jejíž fotografické dokumenty vytvořil J. Funke. Funkeho fotografie Z. Rykra z této akce byla uvedena v místním tisku a část fotografií se objevila ve výběru Dagmar Hochové ve Funkeho monografii od Ludvíka Součka, jež vyšla v roce 1970. Jaroslav Janík, jenž přežil své kolínské přátele z mládí a později na ně vzpomínal ve svých textech v různých monografiích nebo úvodnicích, byl přes své široké výtvarné znalosti komplikovanou a málo průbojnou osobností. Na žádost O. Štorcha-Mariena v roce 1947 napsal prolog ke knize Pětkrát Kolín od Petra Dena. K této "essayistické" knize J. Funke podle původních vzájemných plánů měl dodat své fotografie z cyklu "můj Kolín", jež vznikaly neprovázaně s Denovou literární prací, jen na základě jejich vztahu k městu, které oba ztvárňovali. Janíkovým úkolem bylo spojit svým textem soubory fotografií a psaného slova. Funkeho fotografie později, opět na žádost nakladatele O. Štorcha-Mariena, vybíral Josef Ehm. J. Janík zde například výstižně píše: "...i Funke nenáviděl špatnou literaturu a miloval dobré řemeslo. I Funke nepřestával horlit proti příštipkaření, přešlapování na jednom

místě." Dále pak "Funke nepřestal nikdy uvažovat o dosahu svého řemesla. Jeho cílem nebyl jen "pěkný" obrázek, jeho cílem byl obraz a ještě něco, aby toho něčeho dosáhl, nerozpakoval se ani hrubě porušit dogmatické normy a zákoník t. zv. piktorální fotografie. ..." (Pavel Ondračka, Jaroslav Janík 1901-1974 a pocta přátel, Polabská kulturní společnost, Kolín, 2001).

Mezi významné malířské a výtvarné kolínské rodáky, patří například Vincenc Morstadt (1802 Kolín - 1875 Praha) nebo Rudolf Kremlička (1886 Kolín - 1932 Praha), který zde pobyl jen první tři roky svého života. Impresionismem ovlivněný Václav Radimský (6. 10. 1867 Kolín - 31. 1. 1946 Pašinka u Kolína) se po několikaletém pobytu v Paříži, kde pracoval pro Clada Moneta, Paula Cézanna a maloval s impresionisty v Barbizonu a v Giverny, do Kolína vrátil, a mj. zde vytvořil své velkoformátové veduty pro městskou radnici. Václav Radimský slavil četné zahraniční i domácí úspěchy na výstavách a salónech, jeho obrazy jsou součástí sbírek významných obrazáren. Zůstal však navždy přesvědčeným impresionistou a ideály impresionismu nikdy nepřekročil. Jeho obrazy, především z posledního tvořivého období, se motivicky opakují a postrádají nový myšlenkový i formální přínos. Barbizonská škola realisticko-impresionistické krajinomalby má prvotní a zásadní vliv na tradiční pojetí fotografické krajiny ještě na počátku dvacátého století.

Zajímavou postavou kolínské výtvarné scény byl nadaný a bohužel předčasně zemřelý Funkeho vrstevník a přítel Rudolf Mazuch (1891 Pardubice - 1920 Kolín), jehož výtvarný vyjadřovací rozsah byl velmi široký. Pocházel ze skromných rodinných poměrů a v roce 1909 se vyučil fotografem u kolínského živnostenského fotografa Františka Krátkého. Po výtečném složení zkoušek uplatnil své znalosti v ateliéru F. Krátkého, pro kterého nějaký čas pracoval jako retušér. R. Mazuch pro F. Krátkého stereofotografoval v Krkonoších a fotografoval i v ateliéru v Praze. Poté vstoupil na pražskou výtvarnou akademii, kde na něho z pedagogů nejvýrazněji zapůsobil především Jan Preisler. Do svého deníku si pod vlivem Preislerova tvůrčího



**R. Mazuch, 12. srpna 1918,
autor neuveden**

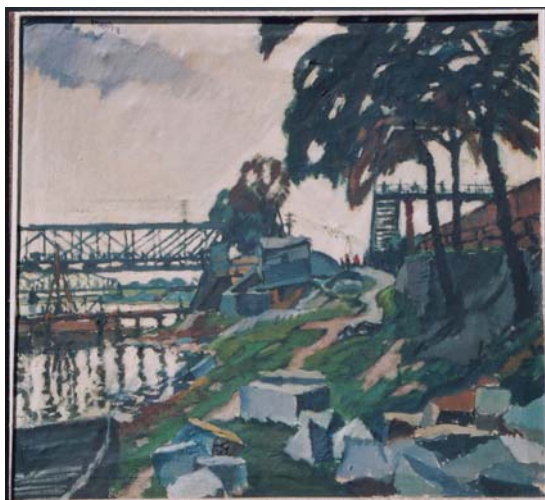
a inspirujícího prostředí zapisuje zajímavou větu, která se mu podle Štorchových vzpomínek (Výtvarné umění Kolínska, kol. pracovníků muzea v Kolíně, Kolín, 1966) stala "krédem na celý život": "Obraz je vyrovnané, uzákoněné, logicky jasné vyjádření malířova světového názoru, jeho osobního poměru k věcem a zjevům - s vyloučením všeho náhodného." Vzhledem k jeho původní profesi je pravděpodobné, že Rudolf Mazuch mohl být Funkeho rádcem při pronikání do fotografických technik, včetně pigmentových či bromolejových tisků. V pozůstalosti J. Funkeho zůstal zachován jeho smuteční projev při Mazuchově pohřbu, který pravděpodobně také pronesl na smutečním večeru pořádaném kolínským studentským Klubem mladých. V tomto klubu měl R. Mazuch do své smrti hlavní slovo ve výtvarném umění (po jeho smrti to byl Z. Rykr) a vytvořil mj. invenční grafická řešení k mnohým akcím, např. pozvánky na



R. Mazuch, pozvánka na ples kolínského Klubu mladých, leden 1919

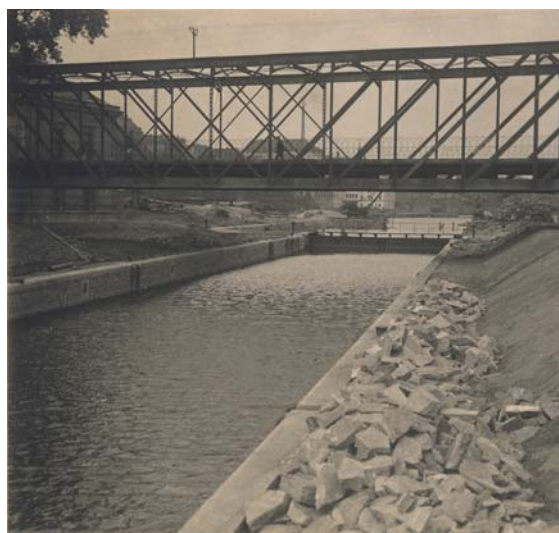
plesy apod., jež se dochovaly ve Funkeho pozůstalosti. V zápisech Kruhu přátel umění v Kolíně je zmíněno jeho členství v roce 1919. Ještě než Rudolfa Mazucha stačila sklátit španělská chřipka, pracoval ve svém ateliéru v domku na Zálabí. Mimořádná byla především jeho práce s kompozicí a s barvou, později pozvolna přecházel k expresivní tvorbě. Malířka Jožka Kraťochová, kterou zasvěcoval do tajů malby, vzpomíná na jeho slova "Snažte se vystihnout to pravé, co krajinu charakterisuje. Zjednodušujte, tvořte, přepisujte a do každé práce vkládejte svoje cítění!"

(Výtvarné umění na Kolínsku, kol. pracovníků muzea v Kolíně, Praha, 1957). Vytvořil řadu portrétů svých přátel (např. portrét Jaromíra Funkeho z roku 1919), ve kterých



R. Mazuch, 1918

se snažil co nejlépe vystihnout charakter portrétovaných osob. Často také maloval různé kolínské motivy, věže chrámu sv. Bartoloměje, tovární komíny, krajinu kolem Labe u Kolína a tehdejší průběh regulace, ruch lidské práce při stavbě nového mostu, na polích, nebo rušný život kolínského



J. Funke, 1923

náměstí o výročních trzích.

Podobné motivy můžeme nalézt na Funkeho věcných, kompozičně mimořádně vytříbených záběrech z okolí Kolína z let 1919-1922. Funke fotografuje prázdné ulice městské periferie i rušné prostředí trhů, rovinatou krajinu se stromy, labské břehy, mosty

i regulaci. Mezi snímky nalezneme i detailní záběry různých civilizačních objektů nebo originálně řešené záběry architektury, např. chrámu sv. Bartoloměje. Některé snímky vykazují určité předzvěsti Funkem později rozvíjeného stylu nové věcnosti. Tento málo známý soubor pozoruhodných fotografií se skoro atgetovskou atmosférou zaujímá zvláště významnou kapitolu v ranné Funkeho tvorbě. Zde se jedná již o první systematickou tvorbu nepostrádající řád, ve snímcích je zřejmá i cílená snaha o minimalizaci kompozic v úmyslu vystihnout fotografovanou realitu. Zůstaly zachovány jen negativy a řada alb s kontaktními fotografiemi. Nejpravděpodobnějším důvodem, proč je autor nikdy nezvětšoval pro výstavní účely, mohly být vedle pozdějšího nedostatku času i vysoké nároky na technické zpracování fotografií. Podle

velkého množství dochovaných fotografií z této doby je patrné, že byl nejen zaníceným fotografem, ale i kolik času a soustředěné práce tomuto zájmu věnoval. Kromě obsahu jednotlivých snímků zaujme celková vnější kompoziční urovnanost systematického řazení snímků poskládaných na listech alb. Začátkem dvacátých let Funke už také živě komunikuje s kolínskými amatéry a fotografuje žánry a nálady v krajině s J. Sudkem. Nechybějí ani noční snímky z kolínských ulic, ani fotografie pořizované v neobvyklých podmínkách, např. v mlze.



Fotografie kolínského okolí byly zřejmě inspirovány a motivovány R. Mazuchem a Z. Rykrem, protože v této době nebyly ještě fotografie Eugena Atgeta objeveny. Eugene Atget začátkem dvacátého století osamoceně fotografoval na zakázku předlohy pro malířskou tvorbu. Jeho autentické dokumenty ulic, zákoutí, dvorků, výloh nebo nalezených zátiší z Paříže a okolí, ze kterých dodnes číší tajuplná magická atmosféra,

byly po "znovuobjevení" Berenicí Abbotovou popularizovány hlavně surrealisty jako



J. Funke, Kolín, kolem r. 1915

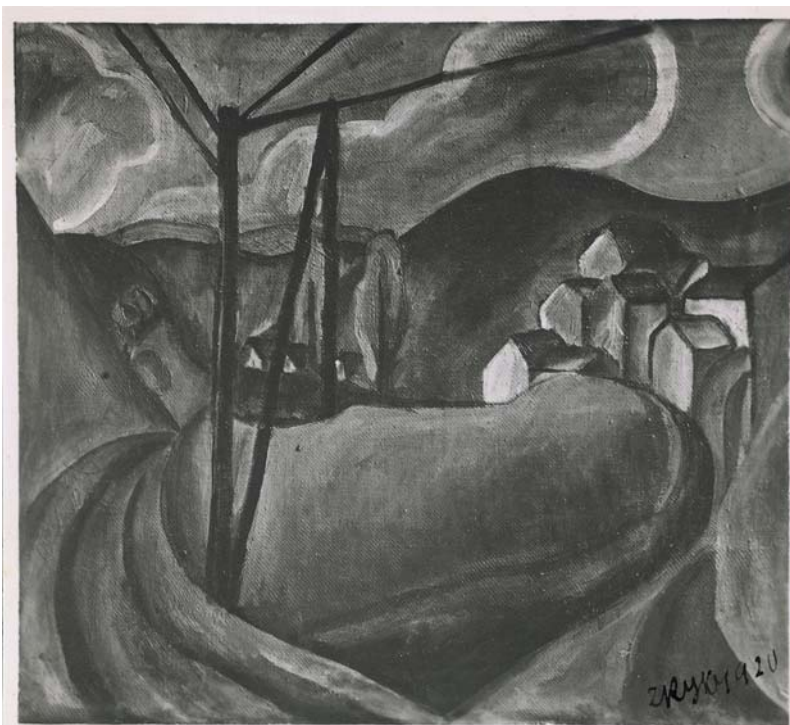
důkaz jimi proklamované nadreality, která je obsažená přímo v realitě. Je zajímavé, že když v roce 1930 v Německu a ve Francii vyšla první monografie E. Atgeta, tak si ji podle Sudkových vzpomínek Funke ihned pořizuje a také z ní vychází v době své "emoční" tvorby v pozdějším cyklu Reflexy.

Začátkem dvacátých let kreslí a maluje své realistické obrazy krajín z Polabí další vzájemně inspirující přítel Jaromíra Funkeho a jeden z nejprogresivnějších a nejinformovanějších českých výtvarníků Zdenek Rykr (1900 Chotěboř - 1940 Praha). Provokující,

sebevědomý a úspěšný tvůrce na sebe dokázal upozornit už v roce 1917 kresbou "Promenáda" vystavenou v Kolíně ve výloze Kaškova knihkupectví. Svým výtvarným řešením, ale především svým karikujícím postojem, dokázal pobouřit kolínskou korzující společnost. Po několika dnech musela být na základě stížností kresba z výkladní skříně odstraněna.

Zdenek Rykr již od raného mládí udivoval šíří svých výtvarných vyjadřovacích schopností v novém umění. Postupně zvládal všechny směry, kterými se nechával ovlivňovat, ať už to byl expresionismus, kubismus, nová věčnost, primitivismus atd., přičemž neustále experimentoval, hledaje svůj vlastní výraz. Vystudoval filozofii na Karlově univerzitě, dokázal se uplatnit jak v obrazové, tak plastické scénické i reklamní tvorbě (pracoval pro čokoládovnu Orion - Maršner, Palabu a jiné firmy). V roce 1917 ve svých vzpomínkách (Vojtěch Lahoda a kol. aut., Katalog k výstavě Zdenek Rykr Elegie avantgardy, Galerie hl. m. Prahy, 2000, s. 320.) píše: "Sháněl jsem Cézanna, Picassa, Greca, Gogha, Gauguina" a "vypůjčoval jsem si Umělecký měsíčník, chtěl jsem

se nějak dostat z impresionismu." Je pravděpodobné, že takovou inspiraci nalézal nejen u Janíka, ale i u J. Funkeho a v jeho knihovně. Oba společně navštívili 22. 2. 1921 vystavenou sbírku Vincence Kramáře. V návštěvní knize jsou oba podepsáni jako jedni z prvních, kteří výstavu viděli. Z. Rykr byl též teoreticky a kriticky zaměřen. Psal si také vlastní předmluvy do katalogů ke svým výstavám a například v roce 1921 navštívil v Berlíně výstavu Edvarda Muncha a Paula Cassiera, která ho nadchla, a o které napsal recenzi do Volných směrů (Vojtěch Lahoda a kol. aut., Katalog k výstavě Zdenek Rykr Elegie avantgardy, Galerie hl. m. Prahy, 2000, s. 47). V té době už spolupracoval s Tvrdošijnými. Jaromír Funke zhotovoval ve dvacátých letech i později mnoho reprodukcí Rykrových a předtím i Mazuchových děl. Některé Rykrovy práce se nedochovaly a jsou známy jen díky těmto fotografickým reprodukcím. Také Rykr



Funkeho fotoreprodukce obrazu Z. Rykra Krajina u Chyše z roku 1920, dodatečně Rykrem signovaná, 1920

vytvořil několik Funkeho portrétů, a v roce 1919 vytvořil ex libris a "taneční pořádek, pozvánku a plakát majáles" (Vojtěch Lahoda a kol. aut., Katalog k výstavě Zdenek Rykr Elegie avantgardy, Galerie hl. m. Prahy, 2000, s. 86) pro Funkeho a studentský Klub mladých v Kolíně.

Dnes se už nedozvíme, jaké debaty mezi sebou vedli oba

vyznavači individuálního přístupu k umění i k životu. Něco však naznačuje ve Funkeho pozůstalosti zachovaná Rykrova část vzájemné korespondence z doby, kdy Zdenek Rykr pracoval jako vychovatel syna hraběte Lažanského v Chyši (1919 - 1920). Bylo náhodou, že před ním tam takto působil i Karel Čapek. V jednom z těchto dopisů,

zachovaných ve Funkeho pozůstalosti, Rykr píše: "Říká se čistota výrazových prostředků. Ano. Ten účín musí býti dosáhnut ne co nejjednoduššími ... ale nejčistšími prostředky. Tak dlouho se musí jedna věc hoblovat a hoblovat až je z ní víc, řekl bych křišťál - diamant a ne bláto. Nejsou pak tím diamantem ty někt. naše experimenty, nýbrž spíše tím brusem, hoblíkem...Odstraňováním "zbytečností" nezjednodušuji, nýbrž



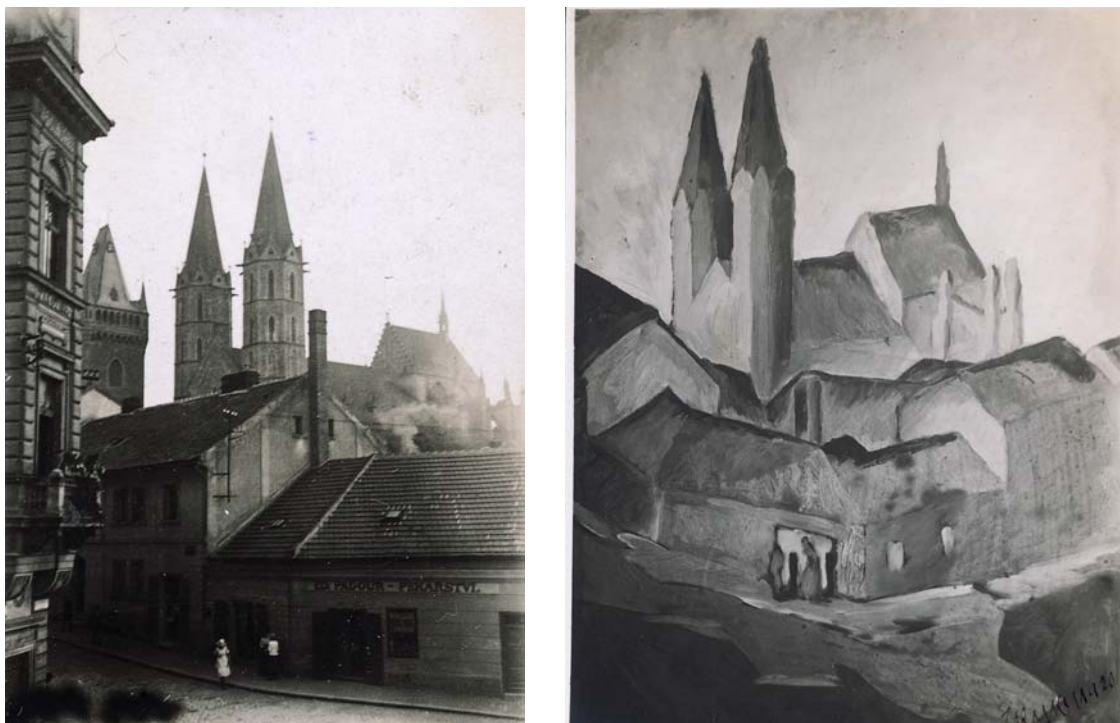
J. Funke, Z. Rykr v pokoji J. Funkeho, 1920

vyčist'uji, vybrušuji." Takový přístup k tvorbě musel Funkeho fascinovat. Stejně jako nastupující devětsilská generace se snaží zapojit umění do života jako jeho nedílnou a přirozenou součást. Změna orientace k novému umění české avantgardy re-

prezentované Devětsilem, ke kterému měla Rykrova tvorba snad nejbliže, je datována v letech 1922-1923.

Umělecké uskupení Devětsil mělo zásadní význam i pro avantgardní fotografii tím, že ve svých časopisech a publikacích obrazově i slovem informovalo o nejnovějších světových avantgardních projevech. Rykr i Funke byli bytostnými iniciátory nových směrů a rozšiřovali tak hranice umění. Nikdy také neskrývali svůj radikálně kritický postoj k tehdejšímu konzervativnímu umění. V roce 1922 Z. Rykr publikuje ve Veraikonu esej "O dnešku", kde mj. píše: "Chcete z umění vytlouci styl a zatím Vám její život dávno nepodává, ale sype, a Vy nevidíte. Život se rozjel parou, benzinem i elektřinou - miliony HP. Stal se kolosální. Také přísný k slabým, ironický k romantickým a neúprosný ke koktavým." Co se týče teoretického a praktického pronikání do svých oborů, byl Rykr v určité výhodě, protože na Funkeho čekala složitá cesta pokusů nového nevyzkoušeného média uprostřed velmi silné, téměř bezalternativní, konzervativní většiny oficiálně prezentované fotografie. J. Funke byl

podle pamětníků znám svým vynikajícím debatérským potenciálem, kterého si byl vědom, a kterým dovedl účinně hájit své názory a svou tvorbu.



J. Funke, Z. Rykr, Pohled z okna Funkeho pokoje, 1920

O tom, jakou byl Z. Rykr pro kolínské vrstevníky inspirací i strhujícím elementem, svědčí dopis Jana Štorka Jaromíru Funkemu z 5. dubna 1940, jenž zůstal zachován v rodinné pozůstalosti. "Jaká to bývala krásná symposia ve Tvé společnosti! Co to bylo plánů, nápadů, podnětných myšlenek pro jednoho i pro druhého. Co jsem Tebe ztratil, neměl jsem již nikoho, s kým bych si mohl tak pohovořit jako s Tebou." Ve stejném dopise o Zdenku Rykrovi píše: "Pamatuješ se, jak jsme mu všichni záviděli jeho let vzhůru, jeho sebevědomí, eleganci, zabezpečení existenci?"

Jan Štork maturoval 1908 patrně na kolínském gymnáziu a později byl profesorem gymnázia v Pardubicích. Byl po nějaký čas zapisovatelem v kolínském Klubu mladých, a podle zachované Funkeho četné korespondence byli přáteli, které pojily především literární i jiné kulturní zájmy. Jejich přátelství se udržovalo až do posledních let Funkeho života.

Antonín Dufek v katalogu "Jaromír Funke Průkopník fotografické avantgardy" uvádí vzpomínku Funkeho ženy Anny Kellerové, že se Funke chtěl stát malířem, ale

neuměl kreslit ani malovat. Pravděpodobně z téhož zdroje vychází Otakar Štorch-Marien, který ve své vzpomínkové knize Tma a co bylo potom, píše: "povídal jednou: Chtěl jsem být také malířem, ale neuměl jsem kreslit ani malovat. A přitom jsem se nutně potřeboval výtvarně vyjadřovat. A proto jsem začal fotografovat. Fotografie je také výtvarné umění". Je to možné, avšak ničím nepodložené. Nezachoval se ani jediný kreslířský nebo malířský pokus oproti jeho pokusům fotografickým nebo literárním. Není o tom známa ani žádná vlastní písemná nebo jiná zmínka.

V pozůstalosti je uchován pouze dopis od Karla Teigehe z 19. 11. 1919 neznámému adresátovi. V něm autor odmítavě, ale velmi šetrně, hodnotí linoryty a kresby do nejmenovaného připravovaného almanachu. Pravděpodobně se tento dopis mohl dostat k Funkovi od graficky a kreslířsky orientovaného R. Mazucha, nebo spíše Z. Rykra, který si nejpozději od roku 1918 nechává u J. Funkeho zhotovovat fotografické reprodukce svých obrazů, kreseb a linorytů. Jaromír Funke začal s Karlem Teigem spolupracovat až koncem dvacátých let.

Podstatný je však fakt, že díky svým zájmům v oblastech kulturních, literární sečtělosti a inspirujícímu prostředí svých kolínských přátel má Funke v době, kdy se začíná vážně věnovat fotografii, ve výtvarném umění široký rozhled a jasné názory. Je ovlivňován modernou a avantgardou. Při své tvůrčí teoretické a praktické fotografické činnosti těží ze svých znalostí výtvarné moderny a avantgardy po celý život. Proto také mohl s nadhledem rozpoznávat a teoreticky a prakticky definovat specifikum fotografického média v době, kdy se v českých zemích zarputile udržovaly tendence impresionistického a secesního piktorialismu.



J. Funke, Na výletě, zleva: Jaromír Funke, Jaroslav Janík, Pavel Maisl, Richard Fleischner, 9. července 1921

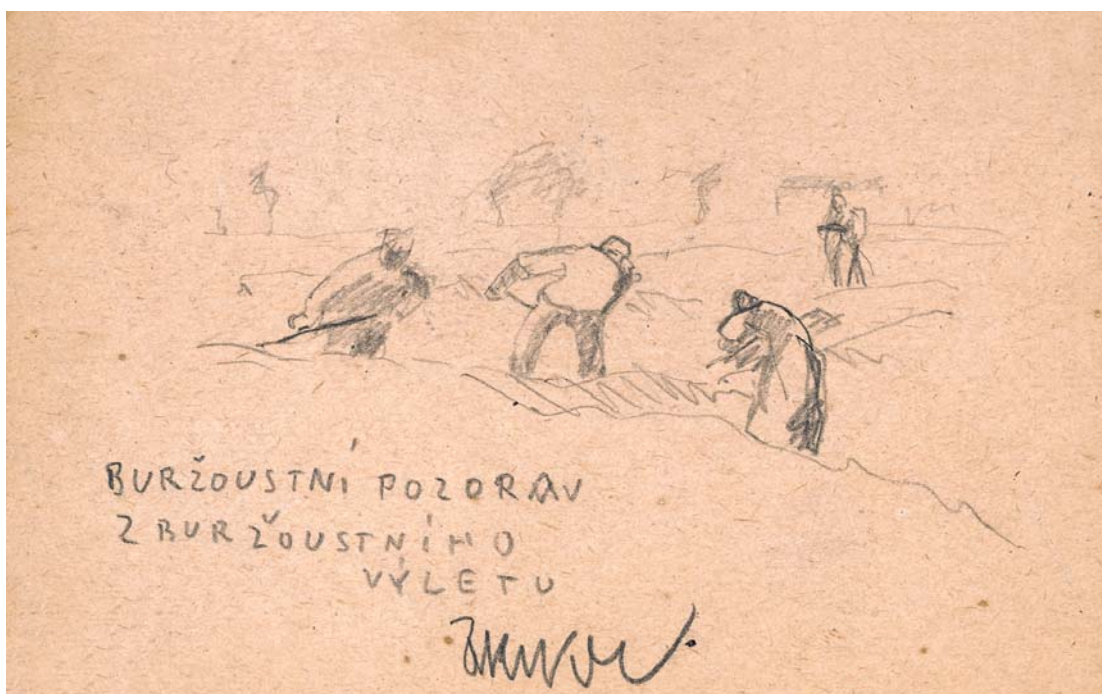
Poměrně dobrou představu o Funkeho zájmech si lze udělat z dekadentních epitafů Klubu mladých ze Silvestra roku 1922, věnovaných různým členům společnosti. Pod autorskou značkou J. J., B. M., R. F. (J. J. pravděpodobně Jaroslav Janík, R. F. pravděpodobně Richard Fleischner) se o J. Funkem píše:

U hnojivky stojí krásná mohyla:
koho že tam hlína, koho přikryla?
Sem a tam, sem a tam - podzimní padá listí.
Ve korunách stromů dumný vítr svistí.
Smuteční žalmy pějí sirény:
To zemřel Funke z literární migrény.
To zemřel Funke, tichý literát:
na hrobě leží ICA-aparát.
Odešel Jaromír v kraj mrtvých daleký.
Spi sladce, Funke, sladce na věky!

Shodou okolností J. Funke, podobně jako Z. Rykr a před nimi R. Mazuch umírají předčasně a všichni tři na vrcholu svých tvůrčích sil. Když v roce 1947 Jaroslav Janík zahajoval v kolínském divadle výstavu věnovanou Jaromíru Funkemu, Zdenkovi

Rykrovi, Bohuslavu Kutilovi a Vladimírovi Hnízdovi, učinil tak slovy: "Osudem této generace bylo rozřešit situaci moderního člověka, moderního a nikoli módního. Nikoli snobské klouzání po povrchu, ale propadání středem k jádru věci. ... A Jaromír Funke? Byl starší nás a přitahovaly ho mezi nás jeho múzické sklony. Fotografoval od studentských let. Nejprve běžně amatérsky, ale jak rostla jeho výtvarná kultura, blížil se stále více výtvarné problematice, která se stala jeho i naším generačním osudem." (Pavel Ondračka, Jaroslav Janík 1901-1974 a pocta přátel, Polabská kulturní společnost, Kolín, 2001).

Zajímavé byly Rykrovy kontakty na přesvědčeného komunistu, básníka Hugo



Z. Rykr, pohled adresovaný J. Funkemu, datum poštovního razítka nečitelné

Sonnenscheina nebo anarchistického básníka Michala Mareše, kteří rovněž náleželi ke kolínské intelektuální společnosti. Jak pro Sonnenscheina, tak pro Mareše, vytvořil Zdenek Rykr ve dvacátých letech ilustrace k jejich básnickým sbírkám. To nemohlo ujít pozornosti Jaromíra Funkeho. Například v roce 1922 Rykr ilustroval Marešovy naivní verše z knihy "Přicházím z periferie". V básni "Únorový den" Mareš veršuje: "Silnicí, silnicí, / ráz, dva, tři, čtyři, / patnáct jede skautů,...Měšťáček obtloustlý / jede teď v autu, / silnice prach víří. / Na chvíli někdy / se rozpory smíří, / třídní nenávist uniká,...Pochodem s vámi, / hoši, teď půjdu / silnicí, / silnicí, / podél telegrafních tyčí."

(Vojtěch Lahoda a kol. aut., Katalog k výstavě Zdenek Rykr Elegie avantgardy, Galerie hl. m. Prahy, 2000, s. 26). Motiv telegrafního sloupu, jako symbol moderní doby a civilizační metafory zasazené v krajině, se vedle kolejí a silnic často objevuje v Rykrově



J. Funke, 1923

tvorbě. Telegrafní sloup nalézáme i ve Funkeho fotografiích civilizačního dokumentu ze začátku dvacátých let.

H. Sonnenschein byl německy píšící židovský intelektuál a "vagabund" používající pseudonym Sonka, člověk, kolem nějž zůstala spousta otazníků. Údajně jako jediný znal pravdu o spolupráci Julia Fučíka s gestapem i o jeho "Reportáži psané na oprátce", po válce nejspíš zmanipulované. H. Sonnenschein

spolu s Ivanem Olbrachtem a Stanislavem Kostkou Neumannem spoluzakládali ve dvacátých letech československou komunistickou stranu. V roce 1947 byl v Praze odsouzen jako tzv. V-Mann (Vertrauens Mann), židovský informátor gestapa. Pravděpodobně udal Pavla Maisla (rovněž aktivní komunista) a jeho ženu Ludmilu, která svědčila po válce v procesu s komisařem Böhmem. Ludmila Maislová-Polívková byla přítelkyní Anny Kellerové, později Funkové a modelem pro Funkeho akty ze 40. let. Sonnenscheinovy názory a myšlenky zdůrazňující individualismus "Jen nebýt členem! Jsem přesvědčený antičlen. Členství je pro slabochy." byly podporovány i atmosférou v Klubu mladých. Probíhaly přednášky typu "Komunismem k individualismu" pronesené Štorchem. Takto idealizované názory lidí, kteří přišli s komunismem do styku pouze zprostředkovaně, musely být jistě působivé. Po počátečním nadšení anarchisticko komunistický vliv z Rykra rychle vyprchal. Podobně tomu bylo u J. Funkeho. Podle vzpomínek Funkeho ženy Anny nebyl nikdy komunistou, ale levicovým intelektuálem se silným vrozeným sociálním cítěním, avšak bez

politických ambicí. Železná disciplína komunistického fanatismu se také musela přičít jeho individualistickým názorům. Je třeba vědět, že v této době byla téměř celá progresivní umělecká avantgarda levicově zaměřena a později se stávala snadnou obětí postupujících mocenských bojů komunistického totalitního systému. Zájem o sovětské Rusko je doložen v knihovně ve Funkeho pozůstalosti, kde je řada antisovětských brožur z dvacátých let. Měl řadu známých komunistů - např. Františka Halase, Jana Fromka, Vlastimila Borka aj., z nichž někteří patřili do okruhu přátel Anny Kellerové. Takové kontakty musely dělat jen malou radost Antonínovi Funkemu, který byl považován za skutečnou demokratickou osobnost kolínské konzervativní honorace. Svět radikálních názorových konfrontací (sociálního a nacionálního charakteru) byl pro něho asi těžko



Anna Kellerová, foto pravděpodobně J. Funke

pochopitelný, jako byl těžko pochopitelný a vzdálený svět relativně poklidného devatenáctého století, které již definitivně minulo, pro jeho syna.

Anna Kellerová (2. 3. 1906 Mladá Boleslav - 5. 12. 1987 Praha) pocházela z chudých vrstev. Někdy během první světové války se celá rodina přestěhovala do Kolína. Vyučila se švadlenou a věkově i svým sociálním původem měla blízko k okruhu přátel okolo J. Janíka, P. Maisla, R. Fleischnera a k jejich kolínským přítelkyním, později ženám. Poslední pamětnice Emilie Fleischnerová (1904 Kolín) dodnes

vzpomíná na kolínské korso, na labské koupaliště a na dávné vztahy. Na Jaromíra Funkeho, o osm let staršího, jehož rodina patřila v Kolíně do nejvyšší společenské vrstvy, vzpomínala během osobního rozhovoru právě v souvislosti s nedělním povinným korzováním. Právě tam se J. Funke příliš nezdržoval. "Byl vysoký, dlouhý a rychlým dlouhým krokem korzo jen přeletěl."

4. FOTOGRAFICKÉ ZAČÁTKY, ČESKÁ AMATÉRSKÁ FOTOGRAFICKÁ TVORBA

Fotografická tvorba Jaromíra Funkeho je tématicky i stylově různorodá a zahrnuje všechny směry a výboje své doby od piktorialismu k nové věcnosti, abstrakci, konstruktivismu, poetismu nebo "emoční" (imaginativní) tvorbě. Přesto, že je J. Funke



Adolf Schneeberger, Josef Sudek a Jaromír Funke, 1924-25

znám a uznáván především pro své avantgardní dílo, vytvořil řadu méně známých piktorialistických fotografií, s nimiž slavil úspěchy v mezinárodních fotografických salónech. A to paralelně se svou avantgardní tvorbou. Typickým, a ve své době neobvyklým znakem Funkeho fotografování, byla současně se překrývající práce na dvou i více naprosto odlišných směrech, jako byl např. piktorialismus a nová

věcnost nebo abstrakce. Tuto jistou mnohokolejnost lze vypožorovat i v pozdější práci. Možným impulsem mu k tomu mohlo být, vedle pravděpodobného pragmatického výchovného myšlení otce, časté experimentální přecházení ze směru do směru u Zdenka Rykra. U obou lze nalézt vedle sebe tradiční i avantgardní způsob tvorby. Jaromír Funke neváhal tvořit piktorialisticky (včetně ušlechtilých tisků), kterýžto program dominoval a byl považován ve fotografii za jedině umělecký, zřejmě z několika důvodů. Vedle prosté snahy prosadit se v amatérském fotografickém hnutí, jej k tomu vedla přirozená touha poznat a vážně definovat všechny možnosti každého fotografického směru, kterým procházel. Tedy i piktorialismu, přestože v té době představoval již řádně vyčerpaný,

nicméně stále kultivovaný a hojně využívaný směr, za který náhle nebyla náhrada. V době, ve které se J. Funke začal vážně zabývat fotografií, mu byla piktorialistická tvorba vstupem do amatérské fotografie, svou roli sehrálo i přátelství s Josefem Sudkem.

Ve Funkeho piktorialistické tvorbě nalezneme snímky odpovídající tradičním projevům, různé tisky (pigmenty), kolorování, a také názvy snímků, které vystavoval na přelomu let 1923-1924 na I. výstavě SČKFA, např. "Kus romantiky, Opuštěnou cestou, Navečer" vedle názvů "Na periferii dnešního města, Pilíře, Tovární motiv" odpovídají žánrovému pojetí fotografování. Zachovalo se hodnocení J. Sudka z výstavy "...Slibným talentem zdá se býti kolínský Funke. Má vyvinutý smysl pro obraz a náladu a podaří-li se mu dopracovati se větší jednoduchosti a soustředěnosti motivů, lze od něho při dobré technice, o níž jeho obrazy svědčí, očekávati mnoho dobrého." (Rozhledy fotografa amatéra, 20. 1. 1924, roč. 4, č. 1). Je málo známé, že romantické náladové snímky J. Funkeho patří k vůbec nejkvalitnějším projevům dobového zaměření umělecké fotografie. To svědčí o jeho mimořádném výtvarném citu.

Vše naznačuje, že Jaromír Funke nebyl proti impresionistickému piktorialismu jako takovému ani poté, co si prakticky ověřil jeho tvůrčí vyčerpanost. Avšak ostře protestoval proti nicneříkajícímu vyumělkovanému epigonství i ušlechtilým fotografickým tiskům, které se blížily spíše technikám grafickým. I nastupující puristická podoba piktorialismu se záhy stala pro Funkeho pouhým přešlapováním na místě. Jeho neklidný duch, vědom si nutnosti zachování základních technických principů, kterými se fotografický obraz vyznačuje, jej neustále nutil poznávat nové a nové dobové směry. J. Funke nikdy neusiloval o výlučnost jakéhokoliv směru, vždy se však snažil o řemeslně a technicky dobře zvládnutou fotografii, jejíž opodstatnění a výlučnost byla v souladu s neustálým hledáním a konfrontováním. Nezajímal ho pouze problém jednoho směru, ale problém fotografie jako takové, která nachází uplatnění v nastupujícím moderním světě. Antonín Dufek ve Schneebergerově monografii (A. Dufek, Adolf Schneeberger, Praha, 1983, s. 44) o Funkem výstižně píše "...doslova žil svou dobou a reagoval na každou aktuální myšlenku." Intenzivně prožíval dění okolo sebe a piktorialismus chápal jako důležitou součást ve vývoji fotografie a jako pedagogickou pomůcku pro další fotografický vývoj.

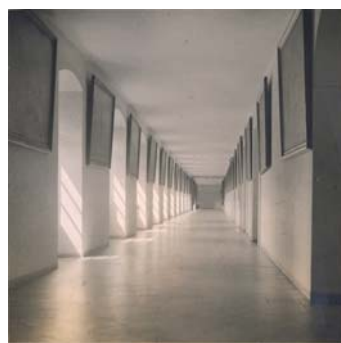
Ve své experimentální fotografii měl J. Funke jen velmi omezené možnosti srovnávání a čerpal proto především z tradičních forem umění, kde se avantgarda snáze uchytla.

Při vědomí nevyzrálosti fotografického média ve společnosti byly pro Funkeho principy přímé fotografie natolik důležité a zásadní (a svým způsobem i svazující), že raději připustil fotografii jako pouhý mechanický proces "dokument", než aby ji snášel jako špatně pochopené umění.

Vodítkem ve Funkeho díle jsou jeho mimořádné texty, ve kterých zpětně



J. Funke, Kolín, 1923



**J. Funke, neoznačeno,
1923**



J. Funke, Kolín, 1923

zdůvodňoval svou tvorbu, a které nám umožňují lépe se v ní orientovat. Na téma piktorialismu později napsal: "Jest tedy piktorialismus (puristický) fotografický dokument romantického předmětu, zhotovený přesnou fotografickou technikou (platinotypií, pigmentem, bromem), které nedovolují žádný z manuálních zásahů. Prvý dokonalý brom přinesl dr. Růžička.... Piktorialismus byl pro mne tehdy fotografickým objevem, ale již zakrátko mne neuspokojoval. Šel jsem dále za ujasňováním si fotografických možností. Neuspokojoval mne romantický motiv! Fotografie má působivější objekty, než romantickou krajinu. Hledání nových skutečností, komponování soustředěné i nesoustředěné, jsou jenom formální znaky nové fotografie. Dnešní fotografie objevuje nové skutečnosti a konfrontuje svět, což piktorialismus nikdy nemohl dělat, protože se vyčerpal a vyžil jednostranným zpodobováním." (J. Funke, O piktorialismu, České slovo, 1. ledna 1936). Ve Funkeho textech se sice nedozvíme nejvnitřnější pohnutky a popudy, které jej vedly k jeho tvorbě, avšak dávají nám jasnou odpověď na způsob tvůrčího myšlení a vážné práce, vycházející z jeho silného přesvědčení, že fotografie může světu mnoho dát pouze je-li podrobována zkoumání,

neustálému experimentování a hledání nových cest v souladu s dobou. V roce 1937 napsal: "...Fotografie je živý průbojný element, který se nedá skleníkově pěstovat, ale potřebuje styk se životem a s kulturou..." (České slovo, Tři roky fotografické hlídky Českého slova, 17. 7. 1937).

O tom, že se nerozpakoval kritizovat epigony, kteří podle jeho mínění fotografii



J. Funke, 1923

nejvíce škodili, dokládá jeho článek ke II. mezinárodní výstavě fotografií v Mánesu (Jak žijeme, č. 2, červen 1933, Praha) "Novost podání, nová objevovaná skutečnost s všemožnými záběry, ale i ozřejmovaná a režírovaná fotogenie, krása samotného detailu již schudla a velkorysost námětu byla přikrčena do starých piktorálních škatulek fotografického receptáře neomylnosti pro pohodlí nezkušených, ale toužících po uplatnění i své osoby v tak rozsáhlém poli jako je fotografie. To byla

jedna cesta, která již skončila - slavně pro průkopníky, neslavně pro napodobitele. Ale průbojnost tak vážného prostředku jako je fotografie, dosud má mnoho sil a možnosti v různých odvětvích, které nutno stále hledati a objevovati."

Jaromír Funke zkoušel možnosti fotografického vyjadřování už od dětství a postupem času u něj zájem o fotografii získával na důležitosti a na významu. Dochoval se děkovaný dopis redaktora Českého světa Karla Dyrnka ze dne 10. května 1917 za zasloupanou fotografii



J. Funke, 1923

"Povodeň", která byla otištěna v roce 1917. Ve dvacátých letech se Funkeho fotografie objevují v regionálním kolínském tisku. V počátečním nadšení zaznamenával na fotografický papír dění okolo sebe, postupně začal portrétovat nejdříve rodiče, příbuzné a poté své kolínské přátele. Právě portrét spolu s krajinou a zátiším byla prvotní témata,

kteřá lze nalézt již od ranných pokusů po celou tvorbu, a z nichž také vycházel při fotografování specifických témat, například architektury.

Vážnou fotografickou tvorbou se Jaromír Funke začal zabývat nejspíš po první světové válce v době studií práv. Od roku 1920 zhotovoval zvětšeniny výstavních formátů, které též adjustoval lepením na nevýrazně barevné papíry často s trhanými okraji. Adjustování zvětšenin mělo u fotografie, zvláště pak určené pro výstavní účely, vždy velký význam a Funkeho adjustace z této doby nijak nevybočují z tehdy prezentované amatérské (umělecké) fotografie. Některé snímky se dochovaly v několika barevných variantách pozitivů. Na většině zvětšených fotografií zůstaly na zadních stranách dochovány technické údaje i data vzniku. Podle dochovaného velkého množství fotografií a kontaktů z let 1919-1924 je zřejmé, jakým byl zaníceným fotografem, kolik času a práce věnoval tomuto zájmu. Vedle věcných kolínských snímků (kontaktů), jež se dají řadit k projevům neromantického civilizačního dokumentarismu, to jsou práce s ušlechtilými tvárnými procesy, v naprosté většině s pigmenty a v menší míře s bromolejotisky, jimž se věnoval okolo roku 1922, nejdéle do roku 1923. V zápisní knize Klubu čs. turistů v Kolíně, v rozmezí od 26. dubna 1921 do 9. září 1924, je dne 8. listopadu 1921 zmíněn průběh jednání o objednávce "uměleckých pohlednic" města Kolína. Návrh byl všemi přijat a členové výboru se "uvolili vybrati pěkné partie ze sbírky p. JUC. Funkeho". Pohlednice byly rozdány prodejnám 21. prosince 1921 "40 h. za kus, umístěno 20 000 kusů".

V rodinné pozůstalosti je dopis z redakce Fotografického obzoru z 1. září 1922, v němž píše Augustin Škarda: "Velectěný pane! Děkujeme za pozornost, již Jste prokázal našemu listu zasláním Své práce k reprodukci. Obrázek jest komposičně velmi pěkný, svahovité popředí je vhodně přerušováno hrou světél, sluncem ozářené stromoví v pozadí rovněž dobře se uplatňuje - zkrátka je to dílko, jež bychom milerádi do F. O. zařadili, kdyby bylo schopno reprodukce. Vadí mu totiž přílišná nepropracovanost stinných partií, zvláště stromů v popředí, jež, jsouce vzaty proti světlu, jsou příliš podexponovány a nevykazují téměř žádných detailů. Při reprodukci by se část jich ještě ztratila, takže by na obrázku se jevily jen jejich obrysy. Prosíme tudíž, byste nám lask. zaslal několik jiných Svých prací k výběru, stačí běžné kopie, od vybraného bychom pak

si vyžádali vypracovaný obrázek. Soudíce podle zaslané práce jsme přesvědčeni, že máte v zásobě více dobrých krajinek."

Vývoj amatérské fotografie v českých zemích můžeme sledovat od 19. srpna 1889, kdy vyvrcholily snahy umělecky zaměřených tvůrců založením Klubu fotografů amatérů v Praze, jako prvního klubu svého druhu u nás. Klub fotografů amatérů v Praze, jehož činnost byla určující pro ostatní české spolky, začal od roku 1893 vydávat v té době nejvýznamější časopis Fotografický obzor (ve Funkeho pozůstalosti je kompletně zachován od roku 1911). Nejstarším českým fotografickým časopisem byl Fotografický věstník, který vyšel v roce 1890. "První výstava fotografů amatérů československých" proběhla v Praze na Žofíně v roce 1897 a v roce 1899 na výstavě Klubu fotografů amatérů směly být vystaveny jen umělecké fotografie vzniklé pouze technikami ušlechtilých tisků. V této době byl nejvíce využíván uhlotisk (pigment). S pokrokem techniky na začátku dvacátého století se přístupnější fotografování stalo módní záležitostí a výrazem životního stylu. Fotografovalo se pro radost a s potěšením se zaznamenávaly chvíle pohody s přáteli, rodinné výlety nebo cesty do zahraničí. Oblíbenou a běžnou záležitostí se stalo posílání rodinných portrétů při nejrůznějších příležitostech jako pohlednice přátelům. Takový přístup měla i rodina Antonína Funkeho. V dochovaných rodinných albech je řada fotografií dokládající jejich široké aktivity.

Z ušlechtilých tisků převažoval gumotisk, čím dál častěji se užívaly bromostříbrné papíry s želatinou. Pro radikální představitele secesního piktorialismu byly ušlechtilé (tvárné) tisky předpokladem k vzniku umělecké fotografie. Po gumotisku přichází olejotisk a poté bromolejotisk. Procesy stejně složité, náročné a hlavně umožňující žádanou manipulovatelnost v pozitivním procesu. Docilovaly se tím měkké, neurčité tvary, potlačovala se ostrost a vytvářely nálady v souladu se slohovými tendencemi doby.

Techniky tvárných tisků si v této době osvojují také živnostenská fotografování, kteří je zahrnují do práce svých ateliérů. Došlo tak k vyrovnání formálních snah mezi profesionály a amatéry. Původní amatér Vladimír Jindřich Bufka se té době profesionalizoval a v roce 1911 si v Praze zřídil ateliér. V témže roce František Drtikol a Augustin Škarda, kteří otevřeli svůj ateliér v Praze o rok dříve, začali pracovat na cyklu

olejotisků "Z dvorů a dvorečků staré Prahy". Předčasně utnutý talent V. J. Bufky byl otevřený mnohým novotám včetně autochromu, Bufka často přednášel a publikoval fotografie i texty. Až do své smrti v roce 1916 spolu s F. Drtikolem výrazně ovlivňovali fotografii před první světovou válkou, v případě Drtikola i po ní.

Hlavním tématem mezi amatéry byla krajinářská fotografie. Do popředí zájmu se dostávaly žánrové snímky v plenéru, architektura namísto portrétní fotografie, u které bylo mnohem obtížnější konkurovat profesionálům. Po první světové válce měly



**František Drtikol, Augustin Škarda,
Z dvorů a dvorečků staré Prahy, 1911**

piktorialistické tendence svůj kulminační bod již za sebou, přesto se ještě poměrně dlouhou dobu udržují v puristické podobě. Tento vývoj je možné sledovat po celé Evropě, u nás však s ještě větší setrvačností piktorialistických vlivů. Zásadně se však měnil význam negativu, jenž se stával nedotknutelným a pomalu se začala utvářet moderní fotografie. Roku 1919 vznikl Svaz českých klubů fotografů amatérů, který začal vydávat časopis Rozhledy fotografa amatéra (1921-1929), který se později sloučil s Fotografickým obzorem. V Liberci sídlil Svaz německých amatérských fotografických spolků v Československé republice (Verband deutscher Lichtbildnervereine in der Tschechoslowakischen Republik), jenž byl založen v roce 1920 v Litoměřicích. Český klub fotografů amatérů (ČFKA) v Praze zůstal naším nejvýznamějším centrem amatérské fotografie.

Profesionál František Drtikol se po svém vyučení fotografem v Mnichově a existenčně nejistých začátcích, stal naším prvním mezinárodně uznávaným fotografem. Vlastnil v Praze úspěšný portrétní ateliér vyhledávaný i nejvyššími představiteli politické a umělecké veřejnosti. Drtikolova moderní tvorba se vyznačovala řemeslnou precizností, výtvarnou originalitou a myšlenkovou hloubkou. Byl naším vrcholným představitelem symbolistické a secesní fotografie a později neváhal převzít některé

avantgardní projevy, jako zjednodušené geometrické pozadí, využívání vržených stínů, aj. Postupně vytvořil svůj vlastní styl v němž výrazně uplatňoval např. dekorativní styl art deco, vycházející z kubismu nebo futurismus.

Drtikolovy nefigurativní kompozice z geometrických tvarů a vržených stínů, které představovaly symboly duchovního a mystického světa, tvořily významnou



Adolf Schneeberger, Ze staré Prahy, 1925

součástí jeho portrétů a aktů. Jelikož nepřestával být věrný technikám ušlechtilých tisků, a také proto, že některé avantgardní projevy, jako byly podhledy či nadhledy naprosto odmítal, nebyla jeho moderní tvorba avantgardou nikdy přijata. Bylo to ale hlavně tím, že nikdy nepřestal pracovat v duchu symbolistických významů, pro novou generaci již nevyhovujících. Přesto měla tvorba Františka Drtikola obrovský vliv na nastupující fotografickou generaci. Od roku 1911 se stal přispívajícím členem ČFKA v Praze, se kterým jako profesionál omezeně spolupracoval. Společně s A. Škardou pořádal

oblíbené fotografické kurzy (hlavně portréty a akty) pro členy ČFKA.

Drtikolův vliv na českou amatérskou fotografii je patrný v zájmu o vržený stín, využívání rekvizit i způsobu civilního portrétování. U J. Funkeho je zájem o vržený stín patrný v jeho impresionistických fotografiích z pleneru, kde je zdůrazňována malebnost městských zákoutí a parků s výrazně podmanivou světelnou atmosférou. Fotografované náhodně vybrané postavy dotvářejí romanticky laděné snímky. Tyto žánrové tendence nálad se ve své době objevovaly v tvorbě mnoha amatérů a začátkem

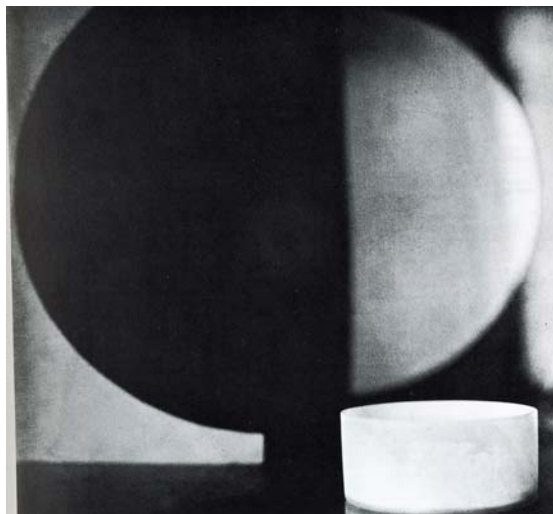


J. Funke, začátek dvacátých let, na fotografii je Jan Štork

dvacátých let představovaly hlavní součást výstav amatérských klubů. Mezi výrazné představitele, kteří rozvíjeli fotografii v puristickém piktorialismu patřili vedle Jaromíra

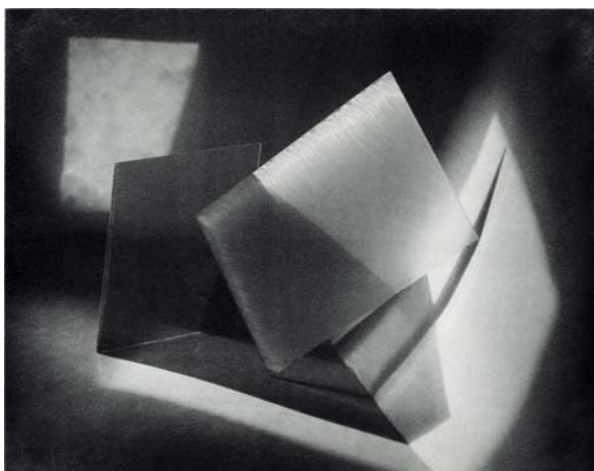
Funkeho Josef Sudek, Adolf Schneeberger, Jan Lauschmann, Jiří Jeníček, Jaroslav Krupka, Přemysl Koblíček, Arnošt Pikart, Antonín Tonder ad. Zájem o vržený stín se uplatnil i v avantgardní tvorbě u Jaromíra Funkeho i Jaroslava Rösslera v jejich invenčně využívaných kompozicích z vržených stínů nejvíce v zátíši.

Nejvýraznější inspirací v moderních projevech byl Františku Drtikolovi Jaroslav Rössler, osobnost české meziválečné avantgardy. Tento nejtalentovanější Drtikolův žák spolupracoval s Devětsilem, naším nejprogresivnějším uměleckým uskupením. V roce 1919 vytvořil Opus I, jenž je dnes považován za první avantgardní fotografii u nás. V Drtikolově i Bufkově ateliéru byla k vidění zahraniční periodika, v nichž česká fotografická veřejnost měla možnost poznávat tehdy publikované fotografie cizích autorů



Jaroslav Rössler, Zátíši s miskou, 1924

německé, francouzské nebo později americké provenience. Je známo jen velmi málo náznaků komunikace mezi J. Funkem a F. Drtikolem. V Uměleckoprůmyslovém muzeu



J. Funke, Kompozice, asi 1924

v Praze je uložen strojpis pravděpodobně Funkem formulované žádosti o přijetí do Umělecké besedy nejspíš z rozmezí let 1925-1926 podepsaná J. Funkem a F. Drtikolem. Znění strojpisu je ocitováno v katalogu Jaromír Funke Průkopník fotografické avantgardy (Antonín Dufek, Jaromír Funke Průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno 1996, s. 28-29, částečně též

citováno Vladimír Birgus, Fotograf František Drtikol, Praha 2000, s. 44). A. Dufek ve stejném katalogu uvádí, že tuto žádost měli podepsat i A. Schneeberger a J. Sudek.

Ve Funkeho pozůstalosti se zachoval Funkeho rukou psaný koncept, jehož špatná čitelnost je v podstatě totožná se strojopisem a nepřináší nic podstatně nového. Přibližně z této doby pochází Drtikolovo písmo Funkemu, jež měl vyříditi též Sudkovi a Schneebergerovi. Vinou špatné čitelnosti poštovního razítka nelze určit přesný rok, ale pouze den odeslání 29. XII 1917.

Roku 1919 přišel z Vídně do Prahy fotograf a pedagog Karel Novák. Svou pedagogickou činností a tvorbou secesně pojatých portrétů a figurálních kompozic ovlivnil řadu fotografů jak na Grafickém vyučovacím a zkušebním ústavu ve Vídni, tak na Státní grafické škole v Praze. Mezi jeho žáky patřil i Josef Sudek, který později v pamětech zdůrazňoval, jaký význam pro něho měl Novákův přehled v mezinárodní fotografii. Vlastnil také některé z čísel legendárního časopisu Camera Work vydávaného Alfredem Stieglitzem v New Yorku s reprodukcemi Edwarda Steichena a Clarence Hudsona Whitea, ve kterém mohli jeho žáci volně listovat.

Josef Sudek (1896 Kolín - 1976 Praha) patřil mezi významné přátele Jaromíra Funkeho z kolínského prostředí. Ačkoliv každý pocházel z jiných existenčních poměrů, seznámili se právě díky fotografii. Neví se přesně, kdy proběhlo jejich první setkání, ale muselo to být nejpozději v roce 1922. Je však možné, že se setkali dříve. Z roku 1922 však pochází Funkeho fotografie, na které je na zadní straně Funkeho rukou připsáno "pigment se Sudkem". Zprostředkovatelem seznámení byl kolínský amatérský fotograf Josef Spálený, který si všiml J. Sudka fotografujícího v meandrech rozvodněné řeky Labe a domluvil schůzku na kolínském Karlově náměstí. J. Spálený spolu s J. Sklenářem a J. Dvořákem byli zakládajícími členy kolínského Klubu fotografů amatérů, jenž vznikl 19. října 1919 (Jolana Havelková, Funkeho působení v Kolíně, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU Opava, 1993, s. 8). Jaromír Funke měl tedy styky i s kolínskými amatéry. Jako člen kolínského Klubu fotografů amatérů se zúčastnil čtyřmi pigmenty Druhé výstavy ČKFA v Českých Budějovicích v roce 1923, což byla také zřejmě první Funkeho veřejná prezentace. Autentické doklady o kolínském KFA nebyly zachovány, není známo ani datum přijetí J. Funkeho. Aktivitu KFA v Kolíně dokládá kurs pro fotografy začátečníky a dále kurs uhotisku, gumotisku a bromoleje (Polabská stráž č. 24, Kolín, 1923). V kolínském muzeu jsou zachovány některé okružní mapy kolínského KFA včetně hodnocení dalších klubů. V roce 1924 se svými žánrovými



J. Funke, asi 1923, na fotografii je Josef Sudek

fotografiemi okružní mapy zúčastnil i Jaromír Funke. Později byl členem i Eugen Wiškovský, který se okružních map prokazatelně zúčastnil v roce 1929 a 1933. Josef Sudek nebyl v roce 1925 z formálních důvodů přijat.

Josef Sudek se o fotografii zajímal už v době, kdy se v Praze učil knihařem. Poté, co přišel v první světové válce o pravou ruku a ke svému řemeslu se již nemohl vrátit, se

věnoval pouze fotografii. Stal se členem Klubu českých fotografů amatérů v Praze, vystudoval Státní grafickou školu, a po té si zřídil na Újezdě ateliér. Narodil se v Kolíně, vyrůstal však v Nových Dvorech a v Praze. Před válkou se jeho matka přestěhovala zpět do Kolína a J. Sudek za ní z Prahy pravidelně dojížděl. V Kolíně bydlela Sudkova rozvětvená rodina a v Rubešově ulici č. 74 měla od roku 1906 od Františka Krátkého pronajatý portrétní ateliér Sudkova sestřenice Bohumila Bloudilová. Ateliér úspěšně vedla až do roku 1932. Sudkova sestra Božena během války krátce pracovala u své sestřenice jako pomocnice. Sudek nikdy nemluvil o vlivu Bohumily Bloudilové na svou pozdější volbu profese, ani na svou fotografickou činnost. (Naďa Kovaříková-Vášová, Bohumila Bloudilová a její předchůdci, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU Opava, 2000, s.21)

J. Sudek byl okouzlen kolínskou rovinnou krajinou, kterou často fotografoval. Později vzpomínal, jak s J. Funkem společně chodili fotografovat po kolínském okolí: "Smluvili jsme se, obyčejně na odpoledne, a pak jsme se vydali. Dopoledne to bylo málokdy, protože předtím jsme obyčejně byli v hospodě, tak jsme vstávali později. Po obědě jsme vypadli za Kolín, šli jsme spolu tam do těch luk a pak jsme se najednou rozutekli, každý fotografoval svý. ... Fotografovali jsme vždycky tak dlouho, dokud bylo vidět. No, a pak jsme šli pomalu domů, on to vyvolával hned, já jsem musel počkat, že si to vyvolám až v Praze. No, a pak jsme šli do hospody, pochopitelně, a řešili jsme tam ohromný problémy ve fotografii, co všechno bude a jak má bejt." Nebo také "Funke

o fotografii hodně četl, ale já ne. On měl cizí časopisy, navrhl, že mi je půjčí. Říkal, že čistý, absolutní projev není omyl." Jejich společné fotografování mělo pro oba svůj přínos, přestože J. Sudek většinu své ranné tvorby později zničil.

J. Sudek začínal v životě prakticky od nuly a po celý život působil na veřejnosti dojmem prostého a skromného autora. Svou pracovitostí a chytrým přístupem se dopracoval k solidním poměrům. Živil se jako reklamní a portrétní fotograf, měl dobrý rozhled v současném umění, které i částečně podporoval. Fotograficky reprodukoval obrazy řadě předních českých výtvarníků např. Františku Tichému, Emilu Fillovi, Jindřichu Štyrskému, Toyen ad., se kterými se znal a o jejichž tvorbu vždy projevoval zájem. Mohl si začít pořizovat dokonalé technické vybavení, v Kolíně později vlastnil dům. To působilo poněkud v kontrastu se situací J. Funkeho. Ten díky rodinnému zázemí zpočátku nemusel řešit materiální zabezpečení, vždy si potrpěl na elegantní oblečení i vystupování a vybrané chování. Později, když odmítal pracovat jako reklamní fotograf a působil jako pedagog, měl větší problémy prosadit se i ekonomicky. O tom, že J. Sudek nebyl žádný prostáček, svědčí i navzájem se respektující přátelství s J. Funkem, jež se mnohokrát ukázalo jako spolehlivé. J. Sudek si ještě těsně před svou smrtí na jaře v roce 1976, podle vzpomínek dcery J. Funkeho Miloslavy Rupešové,



D. J. Růžička, Letní den, 1910

přesně pamatoval na celou Funkeho fotografickou tvorbu, na všechny možné pracovní nebo zavrhnuté varianty jednotlivých fotografií, které mohl znát kromě autora jen někdo z jeho blízkého okolí. Práce J. Funkeho si cenil, přestože jeho vlastní tvorba se více blížila dobovým žánrům puristického piktorialismu a významnou část své tvorby vytvořil až po druhé světové válce. Ve

svých vzpomínkách (Josef Sudek O sobě, uspořádal Jaroslav Anděl, Praha, 2001) uvádí jako své největší fotografické vzory F. Drtikola, D. J. Růžičku a E. Steichena. Právě Růžičkův vstup na českou fotografickou scénu mocně zapůsobil výstavou v Českém klubu fotografů amatérů v roce 1921.

Čechoameričan a newyorský lékař D. J. Růžička byl členem Pictorial Photographers of America a byl ovlivněn Stieglitzovým a Whiteovým pojetím přímé fotografie. V době, ve které dominovaly ušlechtilé tisky, vystavil své bromostříbrné zvětšeniny představující zásady puristického piktorialismu. Motivicky byla tato tvorba ještě blízká piktorialismu, jehož světelné nálady se docilovaly používáním měkce kreslicích objektivů nebo změkčujících vložek, ale už zachovával nedotknutelnost negativního i pozitivního procesu. Na První výstavě Svazu československých klubů amatérů v Praze v roce 1923, kde bromostříbrné fotografie už převažovaly, vystavil D. J. Růžička kromě svých zvětšenin také práce Edwarda Westona, Clarence Hudsona Whitea a dalších autorů. Právě řemeslné zpracování způsobilo v české fotografii o to větší rozruch, o co déle se zarputile udržovaly tendence impresionistického a secesního piktorialismu. Této výstavě se zúčastnil svými "bromy" i Jaromír Funke.

Přes počáteční nadšení to pro Jaromíra Funkeho znamenalo pokrok, ne však cíl. J. Funke v tomto směru vystavoval až do roku 1928, ve svých názorech však uchovává jasný nadhled. Recenze k výstavě dr. Růžičky v ČKFA v Praze uveřejněné ve Fotografickém obzoru (1925, s. 106 - 108) nejlépe vystihují Funkeho postoje a jeho přístup k fotografii samotné: "Fotografický profil Dr. Růžičky je zajímavý ve dvou vzájemně se doplňujících směrech: v technice, a což je pro fotografii obrazovou zvláště významné, ve schopnosti postřehu, jež mu umožňuje dobře viděti černobílou stupnici na všemožných objektech, pečlivě volených.... Budiž dovoleno promluvití nejdříve o druhém bodu. Příroda, jakožto konglomerát různých tvarů a všemožných konec konců náhod jak světla tak i oživující stafáže, jest nekonečným zdrojem krás tvarových a světelných. A právě v tomto nikdy nevysychajícím pramenu jest Dr. Růžička doma, tj. nedá se oslniti barvitostí objektů, nýbrž jde fotograficky přes chromatickou stupnici v linii čistě valérové. A jakožto pictorialista, libující si v krásách valérů a ve výrazové lahodnosti předmětů, pohybuje se výhradně v mezích romantického impresionismu, kteréžto harmonii podléhají i jím viděné mrakodrapy technické Ameriky, jsouce vždy obklopeny zářivou lesklou atmosférou, jež se stává jádrem romantičnosti. Neboť Dr. Růžička jest v základě syntézou fotografického impresionismu. Libuje si v náladách ať již atmosférických nebo čistě živočišných. ..."

Od roku 1924 se Jaromír Funke, spolu s Josefem Sudkem a Adolfem Schneebergrem, začal zúčastňovat mezinárodních fotosalónů v Evropě a Americe,



A. Schneeberger a J. Funke, foto J. Sudek, polovina dvacátých let

nejprve v Paříži a Torontu. V pozůstalosti se dochovaly vstupní formuláře a diplomy i ze vzdálených zemí, jako je Japonsko nebo Nový Zéland. Tyto aktivity představovaly velké úspěchy pro českou amatérskou fotografii, jejíž význam tím na mezinárodní

scéně nepochybně vzrostl a znamenal i větší publicitu v českém tisku. J. Funke byl přijat za "činného člena" Fotoklubu Praha 17. března 1924, což dokládá oficiální přijímací dokument ze dne 24. března 1924 v rodinné pozůstalosti. Mj. se zde píše "Správní výbor vítá Vás i jako člena přátelského klubu kolínského a je přesvědčen, že se tím přátelský svazek obou klubů jen zpevní." Fotoklub Praha vznikl v roce 1922 kvůli neshodám v ČFKA v Praze, kdy byli vyloučeni J. Sudek, A. Schneeberg, Jan Evangelista Purkyně a Jan Diviš a spolu s nimi odešli např. Ludvík Dvořák, Josef Šroubek, Jaroslav Fabinger, Alois Vystrčil, Jaroslav Štěpánek a další. Do té doby byl Funke členem kolínského KFA, nikdy však nebyl členem Českého klubu fotografů amatérů v Praze (A. Dufek, katalog k 20. výročí Kabinetu fotografie Jaromíra Funka, Dům umění města Brno, 1979). Fotoklub Praha se rozpadl po vyloučení Funkeho, Schneebergra, Sudka, a Šroubka v roce 1924. Vyloučení byli rovněž ze všech klubů KFA na základě ostré kritiky "okružní mapy". Znění kritiky, jejíž originál je uložen v archivu Moravské galerie v Brně, formuloval Funke a její přesné znění i Schneebergův pozdější komentář lze nalézt ve Schneebergerově monografii (Antonín Dufek, Adolf Schneeberger, Praha, 1983, s. 19). Z dokumentů ve Funkeho pozůstalosti vyplývá, že byl J. Funke z Fotoklubu Praha vyloučen 9. července 1924 dopisem, zasláným dne 14. července

1924, tedy necelé čtyři měsíce po přijetí. Dále se v dopise od ČFKA v Praze ze dne 17. září 1924 Funke dozvěděl: "Z usnesení schůze správního výboru ze dne 15. t. m. sdělujeme, že žádosti Vaší o přijetí za člena našeho klubu nebylo vyhověno." Po rozpadu Fotoklubu Praha vznikl Klub přátel amatérské fotografie a větší část fotografů, mezi nimi Funke, Sudek, Schneeberger, založila v roce 1924 Českou fotografickou společnost (ČFS), která se jednoznačně postavila za principy "přímé" fotografie prezentované D. J. Růžičkou.

Jedním z cílů ČFS, která byla amatérským širším hnutím víceméně odkázána do izolace, bylo prosazení se na mezinárodním poli. Obesílání fotografických salónů kulminuje v letech 1926-1927. Po té pomalu prestiž a sláva fotosalónů začala upadat a amatérské hnutí se začalo nejvíce uplatňovat v ilustrovaných časopisech. V rodinné pozůstalosti je dochován vyzývací dopis ze 30. 10. 1924 tohoto znění: P. T. Podle vzoru podobných společností v cizině hodláme založiti i u nás ČESKOU FOTOGRAFICKOU SPOLEČNOST v níž hodláme postupem času sdružiti všechny, kteří chtějí přispěti svojí prací k vybudování skutečné obrazové fotografie. Podepsanému přípravnému výboru České fotografické společnosti podařilo se získati v centru Prahy vhodné místnosti s atelierem, které budou po ustavení společnosti ihned zařízeny a dány členstvu



J. Funke, Labe ke Starému Kolínu, 12. října 1920

k dispozici. Před svoláním ustavující valné hromady pořádáme ve čtvrtek 30. října t. r. o 19 hod. v Obecním domě (klub. místnost č. 1. mezanin, vchod ze Lvovské ul.) informační schůzi na niž dovolujeme si Vás srdečně zváti. Za přípravný výbor "České fotografické společnosti" Lud. Dvořák, Ad.

Schneeberger, Jar. Funke. Jos. Sudek." Další zajímavostí v pozůstalosti jsou čtyřstránkové podrobné "Stanovy" této společnosti ze 4. prosince 1924 a informace

o členských příspěvcích z 20. ledna 1925, oboje zřejmě formulováno předsedou A. Schneebergerem a tajemníkem L. Dvořákem.

Velmi zajímavým dokumentem v rodinné pozůstalosti je "Cyklus přednášek České fotografické společnosti" a její program, dokládající jaký kdo představoval zájmový přednáškový okruh. Např. J. Pešek, A. Vystrčil, A. Pikart, Fr. Pelinka a A. Schneeberger vedli přednášky převážně o technických problémech fotografického zpracování, J. Sudek přednášel na téma "Komposice v krajině" a J. Funke měl, podle zachovaného dokumentu z roku 1927, dvě přednášky. 21. 3. je uvedena "Krajina ve fotografii" a 3. 10. "Omyl kubismu a abstraktních fotografií". V té době se J. Funke již naplno, jako jediný z nich, věnuje programové experimentální tvorbě a i zájem o výtvarná témata již částečně naznačují zárodek třenic o dalším směřování České fotografické společnosti. Neshody, které se zanedlouho projeví, a které provázely ČFS zřejmě po celou dobu její existence, probíhaly především mezi pragmatickým A. Schneebergerem a J. Funkem a jsou též částečně zaznamenány ve vzájemné korespondenci. Zajímavou vzpomínku A. Schneebergera na J. Funkeho zachytila Eva Hejdová (Antonín Dufek, Adolf Schneeberger, Praha, 1983, s. 22): "Růžička dal základ naší moderní fotografii. Byl o hodně starší než my..., jenže to, co on přivezl..., byly vlastně už také staré věci a my jsme si pak stejně hledali vlastní cestu. Hlavně zásluhou Funkeho, který hodně studoval a nosil spoustu zahraničních časopisů..." A. Dufek zde také píše, že Funke byl nejinformovanější z členů ČFS a uvádí zde také příklad podle vzpomínek J. Sudka o tom, jak Funke začátkem dvacátých let "otevřeně nerespektoval názory" výrazného představitele amatérské fotografie A. Škardy, a že jej "snadno dokázal umlčet."

Do kolínského prostředí patřil i Eugen Wiškovský (1888 Dvůr Králové - 1964 Praha). Na filozofické fakultě pražské university studoval psychologii, francouzštinu, němčinu a po absolutoriu učil nejprve na pražských reálkách a v roce 1912 přešel na reálné gymnázium v Kolíně, kde vyjma válečných let (1914-1917 bojoval na jižní a východní frontě) působil do roku 1937. V zimním semestru 1909-1910 studoval jako stipendista na univerzitě v Ženevě. Spolupracoval s Českou psychologickou společností, překládal Freudovy a Jungovy publikace, zabýval se reformou vyučování moderních jazyků na středních školách, pracoval v Alliance Française a byl spoluautorem česko-

-německého slovníku (Vladimír Birgus, katalog k výstavě Eugen Wiškovský fotografie, Pražský dům fotografie, Praha, 1992). Na reálném gymnáziu v Kolíně vyučoval češtinu, francouzštinu, němčinu a zeměpis. Zde se zřejmě poprvé setkal s Jaromírem Funkem. Díky svým mnohostranným zájmům a literárnímu zaměření se později spřátelili, společně hráli tenis a do kolínského okolí chodili fotografovat. Eugen Wiškovský fotografoval od dětství, ale vážně se fotografií začal zabývat až vlivem přátelství s Jaromírem Funkem ve dvacátých letech. Záhy přijal Funkeho kritický postoj k tradiční piktorialistické tvorbě i jeho nadšení pro principy nové věcnosti nebo konstruktivismu ve smyslu Funkeho analytické "fotogenie" objektů.

Wiškovský po sobě nezanechal rozsáhlé fotografické dílo, avšak svou originalitou a myšlenkovou propracovaností je řazen mezi zakladatele moderní české fotografie, jak praktické, tak teoretické. Wiškovského tvorba vycházela z výtvarných možností pro fotografii ideálního směru nové věcnosti. Dokonalou ostrostí a tonálním bohatstvím, jichž se prostřednictvím specifických předností fotografie docílovalo, vystihoval především problematiku tvarů a struktur převážně technických předmětů. Eugen Wiškovský možnosti strohého obrazového popisu psychologicky dále evokoval a nově rozvíjel vyhledáváním možných metafor a symbolů pro své subjektivní pohledy, např. zmnožováním nebo změnou měřítek předmětů. Nová věcnost se objevila ve fotografii na začátku století v pracích např. Karla Blossfeldta, Paula Stranda a později Alberta Rengera-Patsche a stala se protipólem vyumělkovaným romantickým projevům impresionistického a secesního piktorialismu. Jaromír Funke v polovině dvacátých let fotografoval detaily ozubených kol a spirál, na které mohl E. Wiškovský navazovat. Koncem dvacátých let J. Funke portrétuje E. Wiškovského například na snímku s výraznými vrženými stíny pod jménem "Detail a muž". Jejich spolupráce a podobný přístup je nejvíce patrný ve fotografiích kolínské funkcionalistické elektrárny od architekta Jaroslava Fragnera z roku 1932, v dnes již klasickém příkladu české konstruktivistické fotografie třicátých let. Spolu s nimi chodil na stavbu elektrárny fotografovat i Josef Sudek.

Od prvních vážnějších počátků fotografování můžeme u Jaromíra Funkeho vystopovat tři hlavní oblasti zobrazovaných témat. Byla to především krajina, portrét a zátiší. Právě v zátiší a v portrétu se začal poprvé vyjadřovat avantgardně. Přísně

dodržoval principy "přímé" fotografie a posléze ve svých originálních experimentech objevoval kouzla netušených možností. V krajinářské fotografii bylo poměrně obtížnější aplikovat avantgardní projevy, proto také k žánrové piktorialistické krajině, kterou neopustil a dále rozvíjel tendence puristického projevu D. J. Růžičky, zastává mírnější postoje. "Impresionismus jest nyní ono stadium, kde se většina fotografů pohybuje. Impresionismus vtiskuje objektivy s měkkou kresbou, které jsou v jádře jen pomocníky obrazovosti, neboť potlačení vedlejších detailů centruje pohled k určitému význačnému bodu, usnadňuje výběr a napomáhá malebnosti. Jsou jen určitým



J. Funke, 1922

prostředkem z nouze, neboť nejsme ještě tak daleko, abychom mohli znázorniti ostrou kresbou tak dokonalý obrazový účín, jaký dává měkký objektiv. Krajinářská fotografie ve svém impresionistickém stadiu jest jen výchovným prostředkem k naučení se kompozici a všem obrazovým účínům, které možno z krajiny vyčerpat. Nemůžeme ještě dnes odhoditi měkké objektivy v krajinářské fotografii, protože jich nutně potřebujeme ku své vlastní fotografické výchově, ale musíme si býti vědomi tohoto prostředku i účelu, proč je nyní máme. Neboť ideálem fotografie vůbec a krajinové zvláště zůstane vždy kresba ostrá." (Fotografický obzor, 1925, s. 2-4).

A. Dufek uvádí (katalog k výstavě Jaromír Funke-Krásný svět, Dům umění města Brna, 1997) jako možné předzvěsti Funkeho moderního díla mezi fotografiemi z let 1920-1922 snímky kmenů stromů na bílé ploše sněhu, nebo náznaky geometrické kombinace kmenů stromů a vržených stínů. Je faktem, že zde najdeme i "překvapivě komponované polocelky". Nadále zůstává tajemstvím, jakou fotografii z roku 1922 J. Funke nazval "Zjednodušený prostor", kterou umístil na počátek svého avantgardního díla na své druhé samostatné výstavě v Krásné jizbě Družstevní práce v roce 1935. Mnohé předzvěsti jsou ve Funkeho ranných pracích, kde lze nalézt podivuhodné indicie k pozdější tvorbě. Například jeho dokumentární snímky z kolínské regulace řeky Labe

můžou v zájmu o technické náměty a v jejich zpracování předznamenávat tendence nové věčnosti. Některé snímky mají blízko ke konstruktivismu nebo abstrakci.

Postupný vývoj programového experimentování v zátiší lze sledovat již od prvopočátků. V albech s maloformátovými fotografiemi zůstaly zachovány nejrannější pokusy, kde pouze náhodným způsobem sestavuje vedle sebe různé sbírkové předměty, které nachází doma. Jedná se o snímky z doby prvních fotografických pokusů, ve kterých je ještě patrná technická nejistota, a také je znát jistá naivita jak ve



J. Funke, asi 1911

výběru předmětů, tak v jejich kompozičním rozmístění. Jakoby se zde autor snad pokoušel o pouhou možnost poodhalit tajemství při zvěčnování jím vybíraných a sestavovaných artefaktů.

Oproti tomu zcela jinak působí jeho zátiší plastik Zdenka Rykra, knih a sborníků



J. Funke, Kubistická busta Z. Rykra, 1923

o novém umění z roku 1923, ze kterých lze vyčíst autorovu orientaci na moderní proudy v umění. Nechybí ani balicí papír pro Orion-Maršner, jehož autorem byl rovněž Zdenek Rykr. Funke o tom píše v rukopise v pozůstalosti z roku 1924 a zdůrazňuje, aby i fotografové "pozorně prošli nějakou knihou o moderním umění,...". Zvláště cituje knihu Václava Nebeského Umění po impresionismu a Kramářův Kubismus. Rykrovu kubis-

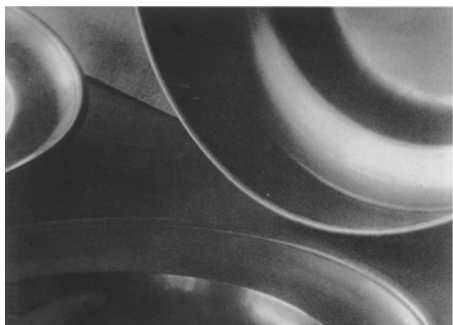
mem ovlivněnou plastikou hlavy fotografoval Funke ze čtyř pohledů také samostatně a využívá při tom již vržených stínů. Do postupně zjednodušovaného aranžmá sestaveného z bílých čtvrtek s vrženými stíny dosazuje ještě v roce 1923 konkrétní

předměty, jako jsou flakóny, různé láhve, nebo geometrická tělesa, například koule či krychle ze skla.

V roce 1924 vytváří zátiší pouze se skleněnými deskami, ve kterých rozehrává hru tvarů a stínů. Už je zde zcela zřejmá programově cílená, systematická práce směrem k abstrakci, kterou uplatňuje v letech 1927-1929 ve svých kompozicích v reakci na Man Rayovy fotogramy. Ještě v roce 1923 ve svých fotografiích "Talíře" abstrahuje fotografický obraz pomocí výřezů na kompozici linií a tvarů s odstupňovanou tonalitou a dokonale podanou strukturou materiálu. Talíře mají blízko k některým pracím Paula Stranda z roku 1916. Fotografie P. Stranda byly uveřejněny v posledních dvou číslech časopisu Camera Work v letech 1916 a 1917. U nás byly jeho fotografie otiskovány v avantgardních revuích, např. v REDu ve dvacátých letech. Američan P. Strand byl průkopníkem mnoha avantgardních směrů včetně abstrakce, konstruktivismu, nové věčnosti ad. Dokumentární zájem o vizuální dění okolo sebe, zájem o tvary, struktury a textury fotografovaných předmětů u P. Stranda přecházel až k abstrakci. Se svou



Paul Strand, Mísy, 1916



J. Funke, Talíře, 1923

velkoformátovou kamerou se co nejtěsněji přibližoval k objektům, fotografoval je z různých úhlů co nejostřeji. Už v roce 1916 fotografoval ve výrazném výřezu tvary kuchyňských misek nebo vržené stíny plaňkového plotu. Jsou to první známé příklady abstrahujících kompozic sestavených z vržených stínů. V roce 1912 vytváří Američan Alvin Langdon Coburn fotografii s názvem

"Chobotnice". Na snímku je poprvé naznačená abstrakce a svou kompozicí do diagonály je prvním příkladem konstruktivismu ve fotografii. A. L. Coburn vytváří ve druhém desetiletí dvacátého století na fotografiích s názvem "Vortografie" abstraktní kompozice blízké kubismu a futurismu vkládáním různých předmětů mezi tři zrcadla.

Také v portrétu je možné u Jaromíra Funkeho sledovat vývoj od ranných pokusů, přes secesně laděné portréty, po konstruktivistické kompozice portrétů v prostředí, řešené diagonálně. Kompozice do diagonály se postupně stala Funkeho typickým rukopisem. Podle dochovaného množství snímků je zřejmé, že pro Funkeho byl portrét velmi oblíbeným tématem, ve kterém se stal později specialistou.

5. VÝCHODISKA K TEORETICKÉ PRÁCI VE FOTOGRAFII

Zásadní a významné jsou ve Funkeho praktické práci příslušné teoretické podklady, kterými dovedl svou kreativní tvorbu účinně podpořit a obhájit.

Fotografii od samého počátku neprovázejí jen názorové střety mezi konzervatismem a avantgardou. Hlavní konflikt vyplýval z faktu, že se fotografie stala precedentem uměleckého vyjadřování, kdy podstatnou část procesu zaznamená stroj opticko-mechanicko-chemickou technikou. Přesto si tento proces, je-li pochopen správně, uchovává svou emoční stránku a prožitek z něj může být umělecký, protože si uchovává výlučnost individuálního přístupu. Fotografie v tomto smyslu odpovídá novému vnímání a emočnímu vyjadřování moderního člověka, aniž by přitom ohrožovala existenci starých forem umění, s nimiž se byla schopna kombinovat a prolínat. Do takového konfliktu se s diametrálně odlišnými názory postupně zapojovali přední odborníci, kritici, teoretici i umělci například Josef a Karel Čapkovi, Emil Filla, Bohumil Markalous, Václav Navrátil, Václav Nebeský, Vítězslav Nezval, Alexandr Paul, Václav Vilém Štech, Jindřich Štyrský, Karel Teige, Jaromír Funke a mnozí další, jimž byla roce 1936 ve Světozoru položena otázka "Je fotografie umění?" (Světozor č. 29, Praha, 16. 7. 1936). Jaromír Funke odpovídá krátce a výstižně s typickým nadhledem: "Fotografie je detail prostoru a času. Spojení skutečností v tomto detailu vytváří novou fotografickou skutečnost. Je-li toto sloučení vědomé a záměrné, podmíněné vnitřní fantasií fotografovou, která si volí výběr, záběr a kompozici, vzniká fotografický obraz, mající svoji vlastní emotivní sílu. Tehdy se stává uměním."

Funkeho silnou stránkou byly jeho vlastní fundované teoretické podklady pro invenční tvorbu, která z něho činila fotograficky komplexní osobnost. Podobně jako

jeho tvorba praktická jsou i jeho texty nadčasové. Nejlépe vypovídají o poctivém přístupu, o obdivuhodné schopnosti analýzy nejen fotografického média, ale i nejširších všeobecně kulturních a uměleckých souvislostí, a jsou vždy psány s jistotou autora, který byl přesvědčen o svých názorech. Především díky péči rodiny Miloslavy Rupešové o Funkeho pozůstalost se dodnes ve skvělém stavu uchovaly rukopisy, z nichž byly některé publikovány, jiné se zachovaly nedopsané nebo ve fragmentech. Výbornou práci v tomto směru odvedl A. Dufek, který shrnul část publikovaných článků nebo rukopisů či jejich výňatků v katalogu k výstavě "Jaromír Funke průkopník fotografické avantgardy" v roce 1996.

V roce 1922 Karel Teige publikoval ve sborníku Život II. významnou stať "Foto kino film", ve které formuloval avantgardní postoje k fotografii.

První Funkeho teoretické práce, které se dochovaly, jsou z ledna roku 1924. První známá ukázka kritické činnosti bylo hodnocení diapozitivů A. Schneebergera. Diapozitivy byly součástí Schneebergerovy přednášky pod názvem "Co nám přinesla svazová výstava 1923", která proběhla 9. února 1924 ve Fotoklubu Praha. J. Funke píše: "Autorem vývojově uzavírajícím etapu romanticko-impresionistickou jest Schneeberger. Jest pro nás vysoce zasloužilým amatérem, odvážně sahajícím po nejrůznějších námětech, byť i moderních, zahalených přece do roucha náladovosti." (A. Dufek, Adolf Schneeberger, Praha, 1983, s. 18).

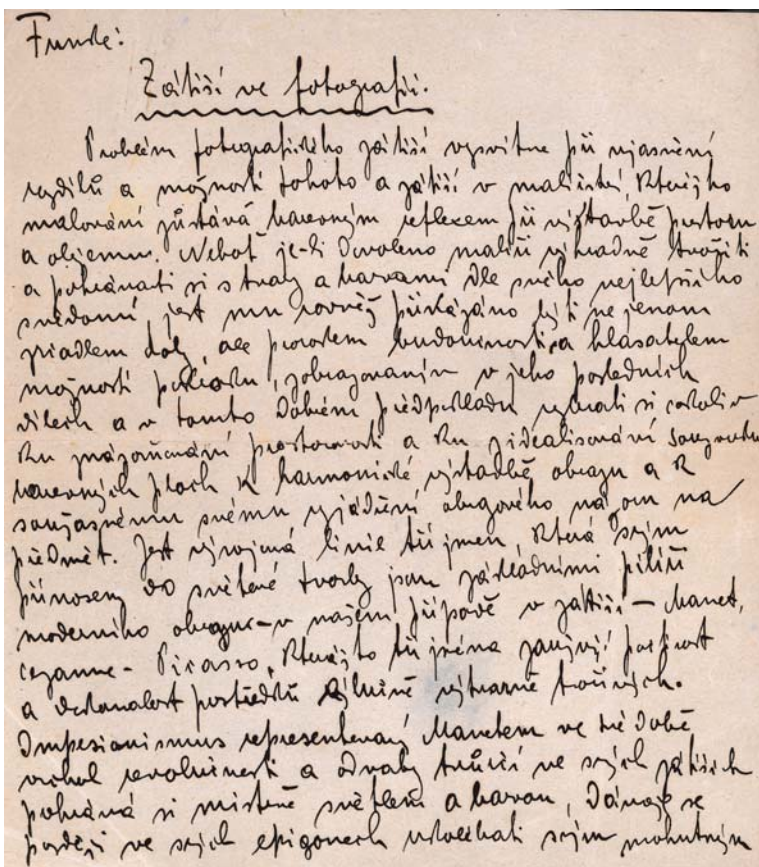
J. Funke se snažil prosadit v dobových publikacích. 27. prosince 1924 je datován dopis z Fotografického obzoru podepsaný Škardou a uchovaný v pozůstalosti, v němž se píše: "Milý pane Funke! Promiňte, že Váš ct. dopis z 27. srpna t. r. zůstal tak dlouho bez odpovědi. Příčiny jsou různé věci, o nichž snad si někdy pohovoříme. Že jste nebyl do pražského klubu přijat, jak píšete nemůže naprosto vadit, aby Váš článek nebo Vaše fotografické práce nebyly uveřejňovány ve F. O. Klubovní věci a zájmy F. O. nemají v tomto směru ničeho společného. Jen pište a pošlete i obrázky. O něco bych Vás však prosil: abyste poslal rukopis článku vždy v opise psacím strojem, jelikož Vaše písmo by sazeče zdržovalo, a tiskárna chtěla by příplatek. Což kdybyste napsal něco o krajině? To bychom potřebovali dříve, než pojednání o zátiší, poněvadž jsme nedávno měli článek podobného thema "Co fotografovati" od J. K. Nováka. Dojde-li Váš rukopis ať "Zátiší" nebo "Krajiny" do 7. ledna, budu hledět zařadit jej ještě do I. sešitu. Přijďte příležitostně

zase na trochu pohovoru!" Funkeho článek "Krajinářská fotografie" vyšla ve Fotografickém obzoru v roce 1925.

Kvůli neshodám mezi ČFKA a ČFS se členové ČFS těžko prosazují v amatérských časopisech a výstavách. Představují své práce především v časopise Foto.

Vydával jej Svaz fotoobchodníků Československa v Praze a J. Funke publikuje své významné texty i fotografie právě zde.

Fotografickou teorií se Jaromír Funke pravděpodobně začal zabývat již od prvopočátku své fotografické tvorby. Impulsem mu byly první přečtené publikace s estetickým obsahem z té doby. V částečně zachované knihovně je celá řada publikací, se kterými se mohl konfrontovat, a ze



Ukázka rukopisu, nedatováno

kterých čerpal při praktické i teoretické činnosti. Byla zachována celá řada časopisů a publikací o dobových fotografických technikách, krajinářské fotografii, velké množství publikací německy psaných, např. Künstlerische Landschaft - Photographie in Studium und Praxis von A. Horsley Hinton, Berlin 1896 nebo Katalog Photographische Ausstellung, Weimar 1907. Některé knihy zřejmě patřily otci.

Zachovala se téměř kompletní Praktická knihovna českého fotografa amatéra s Funkeho podpisy a v některých případech s datem přečtení. V této edici vyšla řada dílů technického charakteru, ve kterých vyhledával informace praktického rázu, a které jsou jím obyčejnou tužkou zaškrtnuté. Například "Papíry přímo kopírující" č. 15.-16 od

J. Segetha z roku 1919 nebo "O fotografickém objektivu" č. 25 od V. Fanderlika z roku 1923 atd. Průkazné je také, že Bufkův díl "O fotografování v barvách pomocí desky autochromové" z roku 1910 četl a podepsal v roce 1915. V těchto příručkách získával informace o ušlechtilých technikách gumotisku, bromolejotisku nebo olejotisku. V rodinné pozůstalosti zůstaly zachovány autochromové fotografie, ze kterých není patrné autorství. Podle motivů těchto autochromů s různými historickými památkami (např. Bezděz) nebo různě barevnými květinami je možné, že je pořizoval Jaromír Funke a to v ranných počátcích svého technického pronikání do fotografie.

Tato edice se také zaměřovala na oblasti krajinářské (J. Milbauer) nebo sportovní (J. Žofka) fotografie. Skoro všechny sešity jsou zachovány s Funkeho podpisy, některé i s datem přečtení. Např. v publikaci "Krajinářská fotografie" od J. Milbauera, která byla vydána v roce 1917, je připsané datum 19. 3. 1920.

V oblasti umělecké fotografie zde přispěl Jaroslav Petrák. Jaroslav Petrák byl angažovaný amatérský fotograf a jeden z mála, který kromě technických dat publikoval na přelomu století své významné recenze, teorie a názory na téma estetické a umělecké fotografie. Tento díl vzbudil Funkeho nejživější reakci a mimo jiné dokládá, co jej na fotografii nejvíc přitahovalo.

Máme tak možnost se dozvědět s jakou sebejistotou a originalitou přistupoval ve svých názorech k fotografii v roce 1920. V tužkou "upravené" publikaci "Základy umělecké fotografie", J. Petrák, Praktická knihovna českého fotografa amatéra 1918" je podpis "Funke 16. 3. 1920". Soudě podle energických črtů, škrťů a poznámek vpisovaných přímo do svazku je zřetelný silný nesouhlas s Petrákovými úvahami.

Na straně 6 je například nekompromisně připsáno "Omyl č. 1" k Petrákově úvaze: "Tak zvaná umělecká či lépe snad řečeno obrazová fotografie nebude moci ovšem nikdy úspěšně soutěžit s uměním výtvarným, neboť podstata její přece jen pevně tkví v procesu čistě mechanickém, avšak vždy bude lze prostřednictvím, jinak dosti tvárného procesu fotografického, projevovati vnitřní estetický cit umělecky nadaného amatéra.". Dále "Omyl č. 2" , když srovnává "štetec malířův a chemický rozklad" u věty "Obé jsouc ovládáno individuem umělecky nadaným, působí jedině svými konečnými estetickými hodnotami," poslední tři slova jsou podtržena "technika pak jaksí při docíleném estetickém dojmu ustupuje u diváka do pozadí."- připsáno "Opět omyl".

"Omyl č. 3"- "jemné estetické techniky retušovací (ovšem ne oné, již fotografové z povolání používají), jest ovšem jednou prvních podmínek úspěšné činnosti ve fotografii umělecké a jest přirozeným, že u začátečníka, jenž zápolí ještě s hmotou, o nějaké výsledné činnosti na tomto poli mluvíti nelze." U věty "Konečný úspěch vždy visí na tenkém vlákně a jest vždy více méně odvážným experimentem,..." posledních pět slov je podtrženo "jenž jen nemnohým úplně se zdaří." je vlastnoručně Funkem připsáno "není experimentem, nýbrž prožitkem?...nesrozumitelné slovo...fixací theorie a praxe. Není náhodou ale činem". Dál se J. Petrák dostává k závěru této své úvahy "stejně jako konečným cílem umění výtvarného jest vyvolání určité illuse.". To už je škrtnuto a po stranách sešitu už jen připsány slova "Falešný artismus" a "Blbost".

V roce 1910 vydal J. Petrák "Žeň světla a stínu - Problém umělecké fotografie v theorii a praxi s uměleckými přílohami". Podle Funkeho podpisu perem, který odpovídá ranným podpisům z gymnázia je zřejmé, že ji vlastnil nejspíš krátce po té co vyšla. Funkeho poznámky psané obyčejnou tužkou, které jsou zásluhou energických tahů částečně nečitelné, spadají nejspíše do období okolo roku 1920. Tento Funkem opoznámkovaný exemplář, který zaslouží podrobnou analýzu, zůstal rovněž zachován v rodinném archivu.

Teoretické práce Jaromíra Funkeho spolu s pracemi Karla Teigehe a Eugena Wiškovského formulovaly základy k moderní české fotografii. Od té doby se fotografie nadále vyvíjela mílovými kroky, přesto je překvapivé, jak je Funkeho odkaz nadčasový a neustále živý nejen svým poctivým přístupem, ale i svou širokou aplikovatelností a možnostmi z něho neustále čerpat nové inspirace.

6. FOTOGRAFICKÁ TVORBA DO ROKU 1924



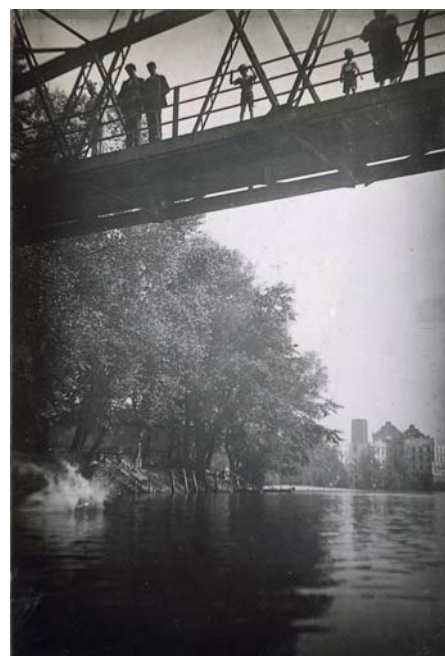
**J. Funke, Zámecké schody,
jaro 1916**

Jaromír Funke od svého nejranějšího zkoumání fotografického obrazu projevoval neobyčejné fotografické vidění a cítění. To v součinnosti s jeho pílí, nevidaným pracovním zanícením a schopností prosadit se, vytvářelo mimořádnou uměleckou osobnost. Neustále hledal a podroboval experimentu všechny dostupné výtvarné a umělecké vyjadřovací způsoby fotografického zachycení okolního světa. Ve své tvorbě vždy vycházel z technických možností fotografické kamery a čistého fotografického procesu negativ-pozitiv.

V úplných začátcích fotografoval různá historická místa, zkoušel možnosti momentních fotografií z akcí, probíhajících v Kolíně.

Vytvářel i řadu civilních portrétů svých nejbližších i lidí ze svého okolí, či portrétů osob v divadelních kostýmech. J. Funke byl ovlivňován moderním uměním a až do roku 1923 jsou v rodinné pozůstalosti zachovány významné fotografie z ulic Kolína, fotografované stylem civilizačního dokumentarismu. Častým námětem byla městská periferie a průmyslová architektura a snímky se svým pojetím blíží stylu nové věčnosti.

Zvětšeniny piktorialistických motivů byly poplatné své době a přes svou obrazovou kvalitu se nijak nevymykají dobovým amatérským uměleckým tendencím. Ve Funkeho žánrových fotografiích městských zákoutí nalézáme



J. Funke, Plovárna, srpen 1920

romanticky pojatá témata žebráků, děti na schodech v kontrastním osvětlení s výraznými stíny, tak, jak to bylo typické pro všechny představitele puristického piktorialismu.



J. Funke, Na kolínském ostrově, 1922-24



J. Sudek, Nedělní odpoledne na kolínském ostrově, 1923

Zachycované nekonkrétní postavy, byť se sociálním podtextem, pouze dotvářely malebný charakter fotografií. Technikou rozostřené optiky jsou fotografovány například záběry slavností na kolínském ostrově z první poloviny dvacátých let. V romanticky pojatých záběrech nalezneme u J. Funkeho i objekty moderního technického světa, často



J. Funke, 1920-22

se objevují tovární komíny, telegrafní sloupy, železniční mosty nebo železniční trať ad. Z ušlechtilých tisků J. Funke nejvíce využíval pigment, v menší míře bromolej.

Fotografie kolínské krajiny nízkým horizontem a důrazem na malebnost mraků, s typickými polabskými stromy v popředí, fotografované za zvláštních světelných podmínek, odpovídaly dobovému romantickému pojetí krajiny. Fotografií s podobnými náměty nalezneme v rodinné pozůstalosti velké množství. Zvětšeniny jsou z ru-

bové strany autorem často označeny názvem, datem vzniku a dalšími technickými údaji, které se týkaly např. použitých objektivů, fotopapírů, doby expozice ad. Vytvořené snímky byly zdařilé, klasické příklady piktorialistické fotografie. Přes své vysoké

estetické hodnoty neznamenal žádný myšlenkový ani formální přínos. Těmito fotografiemi s úspěchem obesílal fotosalóny a výstavy, pořádané po celém světě, ještě koncem dvacátých let, v rámci svého členství v ČFS.

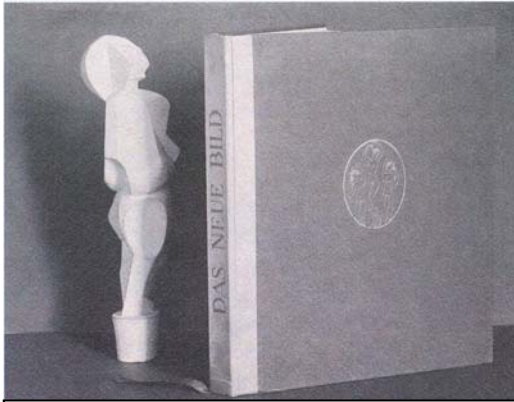
Piktorialismem se J. Funke zabýval přibližně do roku 1924, ale současně rokem 1922 sám datuje počátek svého avantgardního díla. Fotografie, kterou autor označil v roce 1935 jako počátek své avantgardní tvorby, je neznámá. Je znám pouze její název "Zjednodušený prostor". Mohla by jí být některá z fotografií lesních interiérů s geometrickým řazením stínů kmenů nebo některá fotografie z regulace Labe v Kolíně. Avantgardně se začal vyjadřovat nejprve v zátiší a poté v portrétu z důvodů nejsnadnější manipulovatelnosti a realizace svých



J. Funke, asi 1923

představ. V roce 1923 pracuje s předměty s výraznými vrženými stíny. V roce 1923 Jaromír Funke fotografuje plastiky Zdenka Rykra v kompozici společně s publikacemi o novém umění, které měly zřejmě ukazovat moderní orientaci autora. Na snímku z roku 1923 se také objevuje samostatná Rykrova kubismem ovlivněná plastika hlavy ve výrazném světelném aranžmá s vrženým stínem a bílými čtvrtkami, tvořícími geometricky jednoduché pozadí. Do takto vytvořeného pozadí se čtvrtkami s využitím vržených stínů postupně Funke dosazoval figurativní předměty, jako flakóny od voňavek, různé koule, krychle, s jejichž pomocí vytvářel v roce 1923 výrazné geometrické kompozice tvarů a stínů.

V roce 1924 rozšířil fotografované předměty o láhve a skleněné desky různých formátů. V témže roce vznikla i fotografie "Samota a brýle", kde uplatnil výrazný tvar brýlí a jejich stínu v nezvyklém úhlu na diagonálně rozděleném pozadí. Další výraznou světelnou kompozicí je fotografie s názvem "Spirála", také z roku 1924. V těchto snímcích je zřejmý vliv nové věcnosti v zájmu o technické předměty i ve způsobu technického provedení fotografií. Objekty moderního světa byly fotografovány



J. Funke, Sádřová soška Z. Rykra s Das Neue Bild, 1923

s vysokou ostrotí, s přesným podáním struktury materiálů, v nichž byla objeována tvarová krása předmětů ve smyslu Funkeho "fotogenie". Od roku 1924 už je patrné směřování k nefigurativním zátiším, tvořeným skleněnými deskami a hrou světel a stínů. Abstraktního účinu dosáhl J. Funke i pomocí detailního záběru a výřezu ve fotografii "Talíře" z roku 1923. Z roku 1924 pochází stejnou cestou dosažený snímek "Rámy". Na

fotografiích je kladen důraz na vysokou ostrot, strukturu i texturu materiálů fotografovaných předmětů. Z roku 1924 pochází snímek s názvem "Po karnevalu". Známý dvojportrét v diagonále v divadelních kostýmech, které šila jeho budoucí žena Anna Kellerová, existuje v rodinné pozůstalosti i ve verzi s třemi hlavami. Vzhledem k tomu, že zůstal zachován pouze skleněný negativ a není známá žádná zvětšenina, je pravděpodobné, že se jedná o studii. Přestože je známo, že se J. Funke nevracel k fotografovaným tématům, je tento fakt zajímavým dokladem o pracovních verzích určitých snímků. Avantgardní tvorba lépe vyhovovala jeho schopnostem a přínos J. Funkeho byl velkým pokrokem pro fotografii vůbec.

Jaromír Funke poté, co pronikl do amatérské piktorialistické tvorby, rychle rozvíjí svůj talent v mnoha dalších směrech fotografického zobrazování. Rozsah zvládnutých stylů je obdivuhodný a na svou dobu velmi neobvyklý a je dalším dokladem o jeho mimořádných schopnostech.

7. 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: Katalog k výstavě Jaromír Funke-Krásný svět, Dům umění města Brna, 1997
- Dufek Antonín: Jaromír Funke Průkopník fotografické avantgardy, Katalog Moravské galerie, Brno, 1996
- 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: Katalog k výstavě Jaromíra Funkeho, Rudolf Kicken Galerie, Kolín n. Rýnem, 1984
- Fárová Anna: Avantgardní československý fotograf Jaromír Funke, Revue fotografie, č. 1., s. 5-14, 1978
- Havelková Jolana: Funkeho působení v Kolíně, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU Opava, 1993
- Kirschner Zdeněk: Katalog k výstavě Sudek-Funke, UPM, Praha, 1987
- Linhart Lubomír: Jaromír Funke, SNKLHU, Praha, 1960
- Mrázková Daniela, Remeš Vladimír: Jaromír Funke Fotograf und Theoretiker, VEB Fotokinoverlag, Leipzig, 1986
- 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: Eugene Atget, SNKLU, Praha, 1963
- Anděl Jaroslav: Josef Sudek o sobě, TORST, Praha, 2001
- Birgus Vladimír, Scheufler Pavel: Fotografie v českých zemích 1839-1999, GRADA, Praha, 1999
- Birgus Vladimír: Fotograf František Drtikol, KANT, Praha, 2000
- Birgus Vladimír: Katalog k výstavě Eugen Wiškovský Fotografie, Pražský dům fotografie, Praha, 1992
- Birgus Vladimír, Bonhomme Pierre: Katalog k výstavě Moderní krása - Česká fotografická avantgarda 1918-1948, 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 a kol. aut.: Jaroslav Rössler, Fotografie, Koláže, Kresby, KANT, Praha, 2003
- 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
- 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: Město, KOVALAM, Praha, 1997
- Fárová Anna: Eugen Wiškovský, SNKLU, Praha, 1964

- Hambourg Maria Morris: Paul Strand circa 1916, Metropolitan Museum of Art, New York, 1998
- Hlaváč Ľudovít: Dejiny fotografie, OSVETA, Martin, 1987
- Jelínek Zdeněk, Helfert Zdeněk: Kolínsko, Praha, 1990
- 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, 1998
- Kirschner Zdeněk: Josef Sudek, PANORAMA, Praha, 1990
- Klos Agnieszka: Perspektywa czystych bromów. O czeskiej międzywojennej awagrdzie fotograficznej, Format, č. 41, s. 73-77, 2002
- Kol. pracovníků muzea v Kolíně: Výtvarné umění na Kolínsku, Praha, 1957
- Kol. pracovníků 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
- Kovaříková-Vášová Naďa: Bohumila Bloudilová a její předchůdci, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU Opava, 2000
- Lahoda Vojtěch a kol. aut.: Katalog k výstavě Zdenek Rykr Elegie avantgardy, Galerie hl. m. Prahy, 2000
- Mlčoch Jan, Scheufler Pavel: Český piktorialismus 1895-1928, České centrum fotografie, Praha, 2000
- Moholy-Nagy László: Malerei Photographie Film, 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.: Katalog k výstavě Co je fotografie, MK ČSR, 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, 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, 1999

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

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

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

Světobzor, č. 29, Praha, 16. července 1936

Fotografický obzor 1925

Polabská stráž, č. 24, Kolín, 1923

Jak žijeme, č. 2, Praha, červen 1933

České slovo, 1. ledna 1936, 17. července 1937

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