

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Oddělení kulturologie – Ústav etnologie

Bakalářská práce



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

Anna Gromovová

Průkopníci české abstraktní fotografie Jaroslav Rössler a Jaromír Funke

Jaroslav Rössler and Jaromír Funke,
the pioneers of the Czech abstract photography

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Barbora Půtová, Ph.D. et Ph.D.

Děkuji mé vedoucí bakalářské práce

PhDr. Barboře Půtové, Ph.D. et Ph.D.,

a mému manželovi.

Prohlášení

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

V Praze, dne 1. srpna 2014

.....
Anna Gromovová

Klíčová slova

Jaroslav Rössler, Jaromír Funke, fotografie, abstraktní fotografie, fotogram

Key words

Jaroslav Rössler, Jaromír Funke, photography, abstract photography, photogram

Abstrakt

Bakalářská práce pojednává o životě a díle Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho, průkopníků české fotografické abstrakce. Úvod práce je věnován médiu fotografie a fenoménu abstraktní fotografie. Další část přibližuje českou i mezinárodní dobovou fotografickou scénu. Důraz je přitom kladen na abstraktní fotografickou tvorbu. Následuje těžiště práce, tedy studie zabývající se životem a dílem Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho. Zvláštní pozornost je věnována jejich abstraktní tvorbě, ve které patřili oba fotografové k průkopníkům. Navazující kapitola obsahuje komparaci tvorby Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho. Závěrem je provedeno shrnutí osobností a abstraktní tvorby obou avantgardních fotografů. Práce obsahuje rovněž obrazovou přílohu. Existující monografie a sborníky se vždy zabývají každým autorem zvlášť. Autorka bakalářská práce se proto pokusila o srovnání díla a životních osudů Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho ve vzájemných souvislostech a o zasazení tvorby obou fotografů do národního i mezinárodního kontextu.

Abstract

The Bachelor thesis deals with the lives and works of Jaroslav Rössler and Jaromír Funke, the pioneers of the Czech abstract photography. The introduction of thesis is dedicated to a photography medium and an abstract photography phenomenon. The next part describes both the Czech and international contemporary photographic scene. The stress is put on abstract photography creation. Then the main focus of thesis, i.e. the study dealing with lives and works of Jaroslav Rössler and Jaromír Funke follows. A special attention is paid to their abstract creation where both photographers counted among pioneers. The following chapter includes the comparison of Jaroslav Rössler and Jaromír Funke works. Finally, a summary of personalities and abstract works of both avant-garde photographers is made. The thesis also contains a pictorial supplement. The existing monographs and collections of works always concern each author individually. The author of Bachelor thesis has therefore tried to compare the works and fortunes of Jaroslav Rössler and Jaromír Funke in mutual connections and put the creation of both photographers both into national and international context.

Obsah

Předmluva.....	8
1 Úvod.....	9
1.1 Médium fotografie.....	9
1.2 Fenomén abstraktní fotografie.....	11
2 Dobová fotografie v mezinárodním kontextu.....	15
2.1 Česká fotografická scéna.....	15
2.1.1 Abstraktní tvorba Františka Drtikola.....	19
2.2 Mezinárodní fotografická scéna.....	20
3 Jaroslav Rössler.....	27
3.1 Životní cesta Jaroslava Rösslera.....	27
3.1.1 Mládí a učednická léta.....	27
3.1.2 Rössler a Dřevetsil.....	29
3.1.3 Pařížský pobyt a návrat zpět do vlasti.....	30
3.1.4 Léta válečná, komunistický režim a pozdní uznání.....	32
3.2 Dílo Jaroslava Rösslera.....	33
3.2.1 V ateliéru Františka Drtikola.....	33
3.2.2 Abstraktní tvorba Jaroslava Rösslera.....	35
3.2.3 Avantgarda a fascinace technikou.....	38
3.2.4 Reklamní fotografie.....	40
3.2.5 Umělecká tvorba po návratu z Paříže.....	41
4 Jaromír Funke.....	43
4.1 Životní cesta Jaromíra Funkeho.....	43
4.1.1 Mládí a studentská léta.....	43
4.1.2 Funke intelektuál.....	44
4.1.3 Kolínští přátelé.....	45
4.1.4 Eugen Wiškovský.....	46
4.1.5 Josef Sudek.....	47

4.1.6	Spolková činnost.....	48
4.1.7	Avantgardní scéna	49
4.1.8	Třicátá léta	50
4.1.9	Pedagogická činnost	51
4.1.10	Protektorát.....	53
4.2	Dílo Jaromíra Funkeho	54
4.2.1	Dvacátá léta	54
4.2.2	Od fotogramu k abstrakci	56
4.2.3	Třicátá a čtyřicátá léta.....	61
5	Komparace tvorby Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho	64
6	Závěr	66
	Seznam použité literatury	70
	Obrazová příloha	73

Předmluva

Předkládaná bakalářská práce pojednává o životě a díle Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho – dvou velkých osobností nejen moderní české, ale i světové fotografie. Důraz je kladen na jejich abstraktní tvorbu, ve které patřili oba fotografové k průkopníkům. V úvodu věnuji krátké zamyšlení médiu fotografie, na to navazuji úvahou nad zvláštním fenoménem, jakým je abstraktní fotografie. V následujících částech přibližuji dobové dění na české i mezinárodní fotografické scéně. Jakousi rozšířenou částí českého kontextu je abstraktní tvorba Františka Drtikola. Tento světově proslulý umělec byl současníkem obou fotografů a také učňovským mistrem mladého Rösslera, proto jsem považovala za vhodné pojednat krátce také o něm. Nejvíce prostoru je věnováno životu a dílu Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho, po kterém následuje jejich srovnání. V závěru objasňuji volbu tématu této práce a shrnuji osobnosti a abstraktní tvorbu obou autorů.

S ohledem na zvolené téma tvoří těžiště použité literatury monografie a sborníky týkající se Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho, a to od autorů, kteří se jejich životem a tvorbou soustavně zabývají. Jsou jimi zejména Antonín Dufek, Vladimír Birgus, Jan Mlčoch a Anna Fárová. Čerpala jsem také z díla světových teoretiků fotografie, jakými jsou Susan Sontagová, Roland Barthes či Vilém Flusser. Dalším zdrojem, o kterém bych se chtěla zvlášť zmínit, byly velmi inspirující a podnětné teoretické stati samotného Jaromíra Funkeho. Českých i světových děl, se kterými jsem pracovala, je však mnohem více, jejich úplný seznam je v práci samozřejmě uveden. Citováno je – v souladu s pokyny – podle citační normy APA.

Práce zahrnuje rovněž fotografickou přílohu, ve které je kromě ukázek Funkeho a Rösslerova díla také několik příkladů související mezinárodní tvorby. Nebylo lehké vybrat z početného množství skvělých děl jen několik málo ukázek. Největší část zastoupených snímků tvoří samozřejmě abstraktní tvorba. Fotografie nejsou řazeny přísně chronologicky, na první místo je kladen spíše estetický dojem.

1 Úvod

1.1 Médium fotografie

První fotografii vytvořil v roce 1822 Francouz Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) ze štočku s asfaltovým povlakem a camerou obscurou. Techniku poté rozvinul další francouzský vynálezce Luis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Kolem roku 1835 se mu podařilo vytvořit techniku ustálené fotografie metodou, která po něm byla později nazvána. Postup následně zdokonalili Brit William Henry Fox Talbot (1800-1877) a zakladatel společnosti Kodak, Američan George Eastmann (1854-1932), který v roce 1894 vynalezl svitkový film. Fotografie se brzy vyvinula v samostatný umělecký obor s vlastními dějinami, teorií i estetikou a specifickou společenskou funkcí. (Jäger 2009:36, 47, 105, Koetzle 2012:10, 16, Baleka 1997:106)

Malíř, fotograf a teoretik László Moholy-Nagy (1895-1946) považoval fotografii za geniální, protože má podle něho schopnost poskytnout „objektivní portrét“: jedinec je fotografován tak, že výsledek nebude zatížen subjektivním záměrem. Život se však – na rozdíl od fotografie – neskládá z významných detailů, osvětlených bleskem a navždy znehybněných. Fotografie je vždy zachycením světelných vln přímo odrážených předměty – hmotnou stopou po předmětu. Přestože fotoaparát v jistém smyslu realitu zachycuje (jedná se o selektivní otisk), fotografie jsou interpretací světa ve stejné míře jako malby a kresby. Aparát totiž vidí okolní svět tak, jako jeho vlastník. (Sontagová 2002:12, 78, 111, 138, Funke 1927:37, Johnson, Rice, Williams 2005:517)

K otázce objektivity fotografického záznamu se vyjadřuje velmi srozumitelně také Jaromír Funke: „...*To znamená, že fotografie jest sice nejpravdivější zobrazovací metoda ze všech, ale znamená to také, že není a nemůže být absolutně pravdivá. Nelze totiž trojrozměrný prostor stlačit do dvojrozměrné plochy. A při tom při všem fotografie může zpodobiti jen část okolního prostoru – fotografie musí vybírat.*“ (Funke 1940:121)

Susan Sontagová se domnívá, že otázka, zda fotografie je či není uměním, je ze své podstaty zavádějící. Ačkoli totiž fotografie vytváří díla, jež lze uměleckými nazývat, není uměleckou formou ani v nejmenším. Sontagová přirovnává fotografii k jazyku, protože podobně jako on je také fotografie médiem, v němž jsou umělecká díla vytvářena. Jazyk lze využít k napsání románu, úředních záznamů, nákupních seznamů či bakalářské práce. Fotografii lze použít při tvorbě rentgenových snímků, meteorologických záběrů,

vzpomínek z dovolené či abstraktní fotografie. Fotografie není uměním v tom smyslu, v jakém je jím malířství či poezie. (Sontagová 2002:134)

Ve fotografii je těžké nalézt hranici mezi amatérským a profesionálním, mezi primitivním a sofistikovaným – taková hranice zde postrádá smysl. Prostý amatérský záběr může být stejně vizuálně zajímavý, stejně výmluvný a krásný jako nejproslulejší umělecké fotografie. Ze své podstaty je fotografie různorodou formou vidění a v talentovaných rukou i spolehlivým tvůrčím médiem. (Sontagová 2002:96, 118, 120)

Filosof Vilém Flusser se zamýšlí nad rozdílem mezi klasickými uměleckými obrazy a obrazy vyrobenými aparáty či přístroji. Podle Flussera se mezi tradiční obrazy a jejich význam stává člověk (například malíř). „*Tento člověk vypracovává obrazové symboly „v hlavě“, aby je potom štětcem přenesl na plochu. Chceme-li takové obrazy dešifrovat, musíme dekódovat kódování, jež se odehrálo „v hlavě“ malířově. U technických obrazů však není tato věc tak zřejmá. Mezi ně a jejich význam se sice také vkládá určitý faktor, totiž kamera a člověk, který ji obsluhuje (například fotograf), ale není z toho vidět, že by tento komplex „aparát/ operátor“ přerušil řetěz mezi obrazem a významem. Naopak: Zdá se, že význam do komplexu na jedné straně vstupuje, aby na druhé straně zase vystoupil, přičemž sám průběh, to, co se odehrává uvnitř komplexu, zůstává skryt.*“ (Flusser 2013:17, 19, 92)

Fotografie vypovídají o neúprosnosti plynutí času. Zachycují tvář doby, události. Umí čas zastavit a uchovat jej jako svědectví pro další generace. Roland Barthes určuje za noema či esenci fotografie „*toto bylo*“. V každé fotografii, domnívá se Barthes, mohou být obsaženy současně dva prvky – *studium* a *punctum*. Studium musíme chápat v latinském významu toho slova, tedy jako pozornost, náklonnost, všeobecný zájem. Studium je tedy svého druhu edukace – znalost a zdvořilost. Jedná se o pole kulturního zájmu. Naproti tomu *punctum* je šíp, který nás probodává. *Punctum* je ona náhoda, která nás ve fotografii zasahuje, je to nečekané prokmitnutí. To, co nás ve snímku zasáhlo, však nejsme schopni pojmenovat. Velmi často je *punctum* detail, tento detail je právě to, co se do nás vbodne. Většina fotografií vyvolává pouze všeobecný, zdvořilý zájem, není v nich žádné *punctum*. Tyto fotografie se nám líbí nebo nelíbí, aniž by se do nás zadřely: jediným přístupem k nim je tedy *studium*. (Barthes 2005:31-33, 45, 47, 53, 75, 90)

1.2 Fenomén abstraktní fotografie

Abstraktní fotografii lze úvodem přiblížit pomocí charakteristiky fotografie jako takové a obecného vymezení abstraktního díla. Jan Baleka definuje fotografii jako: „*Dílo vzniklé reprodukčním postupem využívajícím citlivosti některých látek vůči světlu. Tyto látky, nanesený na sklo nebo filmovou fólii, zachycují po osvitě zobrazený předmět v negativní podobě. Kopii z něho vznikne pozitivní reprodukce.*“ (Baleka 1997:106). Michael Třeštík pak vymezuje abstraktní dílo jako takové dílo, „*na kterém nerozeznáváme věci nebo lidi, a to ani ve formě iluzivní, ani ve formě schematické. „Obsah“ takového díla nedovedeme popsat slovníkem předmětů, rostlin ani živočichů.*“ (Třeštík 2011:58). Abstraktní fotografii označujeme také jako fotografii nepředmětnou či nefigurativní.

Jazyk moderní fotografie, formující se v prvních desetiletích 20. století a zejména pak na počátku let dvacátých, čerpal z několika zdrojů, mezi nimiž bylo nejvýznamnější kubistické a abstraktní malířství. A naopak – bez vynálezu fotografie by se moderní umění sotva stalo tím, čím je dnes. Protože fotografie vytlačovala umělce z pozic, které jim po staletí výlučně náležely, malíři zdůrazňovali rozdíl mezi pasivně zrcadlícím objektivem kamery a svým citlivým okem. Nabízeli to, co fotografie tehdy ještě neuměla: vytvářet obrazy v životní velikosti, využívat barvu, stylizovat a vypouštět nepodstatné detaily, pomocí volných kompozic tvarů a barev vytvářet novou skutečnost. A odtud byl už jen krůček k čiré bezpředmětnosti. (Gombrich 2010:525, Zhoř 1992:39, Anděl 2004:50)

Toto „soupeření“ malířství a fotografie komentuje také Susan Sontagová: „*Od čtyřicátých let devatenáctého století se malíři a fotografové vzájemně ovlivňovali i vykrádali... Malíři se nikdy nepřestali pokoušet napodobit realistický dojem, jaký vyvolává fotografie. A fotografie, která se v žádném případě nespokojila s realistickou nápodobou a neponechala abstrakci výlučně malířům, udržovala krok a snažila se vstřebat veškeré antinaturalistické výdobytky malířství.*“ (Sontagová 2002:87, 133)

Úplné začátky nefigurativních tendencí ve fotografii musíme zřejmě hledat ve snímcích vycházejících z okultismu, teosofie, antroposofie a různých esoterických a hermetických směrů, které také silně ovlivnily průkopnická díla abstraktní malby od Františka Kupky (1871-1957), Wassily Kandinského (1866-1944) či Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise (1875-1911). Tyto duchovní nauky, které proti moderní vědě stavěli holistický princip a antimaterialismus, můžeme považovat za primární inspirační zdroj abstrakce. (Anděl 2012:252, Birgus 2003:10)

Výraz abstraktní fotografie poprvé programově použil americký fotograf Alvin Langdon Coburn (1882-1966). Také jeho záliba v abstrakci byla inspirována zájmem o různé duchovní nauky. Bylo to v roce 1916, když uvažoval o přípravě výstavy fotografií, v nichž je zájem o zobrazený objekt odsunut do pozadí a důležitější roli hrají formy a struktury. Tato výstava se však nakonec nerealizovala. První velká přehlídka vývoje abstraktní fotografie se uskutečnila až na sklonku roku 2000 v německém Bielefeldu. Z iniciativy teoretika fotografie Gottfrieda Jägera tam při této příležitosti proběhlo rovněž teoretické sympozium, na němž se termín abstraktní fotografie běžně používal, i když – v případě některých účastníků – s výhradami. (Birgus, Mlčoch 2010:47, Anděl 2012:252, Birgus 2003:10)

Teoretik fotografie Josef Moucha považuje nepředmětnost za: „*vůbec nejrevolučnější formovou inovaci fotografie ve XX. století*“ (Moucha 2005:24). Ovšem kde se bere abstrakce v tvorbě, která si zakládá na své konkrétnosti, verismu, mimetické „zrcadlovosti“ a podobně? Pokud bychom chtěli být zcela přesní, museli bychom říci, že „objev“ abstrakce v pravém slova smyslu objevem není. Každá kulturní epocha sice vytváří svá vlastní, neopakovatelná díla, avšak z obdobného vnitřního ladění určitého období mohou vzejít formy, které za stejných podmínek již jednou existovaly. Možnost vyjádřit se abstraktní formou je totiž běžná v celých dějinách dekorativního umění. Zdá se, že abstraktní vyjádření je člověku přirozenější než vyjádření zobrazovací, že je vývojově časnější, a to jak v měřítku ontogenetickém, tak fylogenetickém. (Kandinsky 2009:11, Novák 1968:170, Rousová, Dufek 1988:87, Třeštík:66)

Termín abstraktní fotografie bývá některými teoretiky zpochybňován, protože fotografie se prý na rozdíl od malířství či sochařství nikdy nemůže zcela odpoutat od zobrazení reality. Na tyto názory však lze namítnout, že stejně tak jako malíř nemůže ani při tom nejrealističtějším zobrazování odkrýt celý záběr obrazu a vše dopodrobna namalovat, protože i to nejrealističtější a nejiluzivnější zobrazení musí do určité míry abstrahovat, tak i každá fotografie je abstrakcí skutečnosti do dvojrozměrné plochy obrazu. Navíc každý, i fotografický obraz může být do jisté míry realizací vidění, které je nejen reflexí, nýbrž i projekcí a autorskou interpretací. V tomto smyslu je vlastně každá fotografie abstraktní a subjektivní a nezaručuje objektivitu. (Flusser 2013:11, Rousová, Dufek 1988:87, Birgus 2003:10, Třeštík 2011:57)

Úvahu na podobné téma můžeme nalézt také v myšlenkách jednoho ze zakladatelů abstraktního umění Wassily Kandinského. Podle něj forma jakéhokoli díla nemůže nikdy

překročit dvojí, předem dané vnější omezení, a to: „1. *bud' plní funkci vymežující, tedy vyděluje určitý předmět z plochy, vykrajuje ho a zachycuje jeho materiální obrysy, anebo* 2. *má povahu ryze abstraktní, nezobrazuje tedy předměty hmotného světa, ale vymezuje fenomény abstraktní. Takovýmto abstraktním fenoménem, který se vyznačuje vlastním životem, působností i účinky, je například čtverec, kruh, kosočtverec, kosodélník a bezpočet dalších komplikovaných forem, pro něž neexistují ani přesné matematické názvy. Všechny tyto formy jsou rovnocennými reprezentanty abstraktní říše. Mezi oběma těmito krajnostmi se nachází bezpočet tvarů, v nichž jsou oba elementy sice zastoupeny, avšak jeden z nich, buď materiální, anebo naopak abstraktní, je v převaze.*“ (Kandinsky 2009:55)

Základním problémem abstraktní tvorby obecně je zcela jistě nesrozumitelnost a nejasný smysl takového díla pro diváky. Dokonce i Kandinsky si byl vědom, že obecnstvo, po staletí navyklé hledat v obrazech konkrétní motivy a literární příběhy, nový způsob malby snadno nepřijme. (Pelánová 2010:62). Výstižnou radu v tomto smyslu poskytuje divákům Třeštík: „*Abstraktní obrazy je třeba vnímat, nikoli dešifrovat, je třeba v nich hledat, co v nich je, nikoli věci a příběhy, které v nich nejsou.*“ (Třeštík 2011:67)

K problematice (ne)možnosti existence abstraktní fotografie a také (ne)fotografického fotogramu se vyjádřil též francouzský filosof Hubert Damisch: „*Podle klasické definice není fotografie nic jiného než postup zaznamenávání, technika zápisu stálého obrazu způsobeného světelnými paprsky do emulze, jejímž základem jsou stříbrné soli. Všimněme si, že tato definice nepředpokládá použití nějakého aparátu a ani neimplikuje, že získaný obraz je obraz nějakého předmětu či události vnějšího světa.*“ (Damisch 2004:47)

Fotogramu, který tvoří jakési propojení konkrétní a abstraktní dimenze ve fotografii, je v textu bakalářské práce věnována poměrně velká pozornost, proto na tomto místě techniku fotogramu alespoň krátce představíme.

Fotogram (tzv. fotografie bez kamery) vzniká bez použití fotografického přístroje jen přímým působením světla na fotografický papír nebo desku, na nichž spočívá kompozice různorodých předmětů. Po laboratorním zpracování papíru se objeví negativní obrys předmětu v černé ploše. Autentický „otisk“ konkrétního předmětu na citlivé emulzi je abstraktní. (Fárová 2009:297, Rousová, Dufek 1988:89, Anděl 1993:57)

Technicky má fotogram nefotografický charakter, negativ neexistuje, každý pozitiv je unikát. Z tohoto důvodu například Jaromír Funke techniku fotogramu zavrhoval. Jiní

teoretici i fotografové však takto přísní nebyli. Například americká teoretička umění Rosalind Kraussová považuje fotogram za poddruh fotografie. Obrazy vniklé fotogramem poskytují podle ní: „*přeludné, fantastické stopy zmizelých věcí - vypadají jako šlépěje v písku nebo značky zanechané v prachu.*“ (Kraussová 2004:257)

Můžeme říci, že fotogramy měly pro moderní fotografii ústřední význam. Představují totiž dokonalé sjednocení jejích dvou ustavujících principů: konkrétnosti a abstrakce, autentického zobrazení reality a zároveň zobecnění jejích hodnot. Fotogram je tedy právě tak konkrétní jako abstraktní, naturalistický i imaginativní, je negací věci i jejím otiskem. (Fárová 2009:707, Rousová, Dufek 1988:89, Anděl 1993:57)

Brzy bylo zřejmé, že fotogram je technikou se značně omezenými výrazovými prostředky, které sice plně vyhovovaly výtvarnému cítění dvacátých let (fotogram byl často popisován jako světelná báseň či poezie vytvářená světlem), ale pro budoucnost se neukázaly příliš perspektivní. Nová fotografie nakonec převrátila princip fotogramu „zpět“. Namísto přímé abstrakce (negace) předmětu zvolila co nejpřímější prezentaci předmětu, avšak v abstraktních souvislostech, které vylučovaly tradiční iluzivní vnímání fotografií v jediném horizontu celku světa. (Anděl 1993:57,73, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:181)

Na závěr této části bych ráda citovala úryvek ze stati Jaromíra Funkeho, ve které shrnuje vznik abstraktní fotografie: „*Fotografie jest ovšem vysoce citlivý kulturní prvek, který rychle reaguje na každé okolní hnutí... Romantické kouzlo piktorialismu, většinou epigony špatně chápané, brzy zevšednělo a fotografie byla vedena za opačným cílem. Bylo řečeno: Není zvláštním fotografickým činem vybrati si vhodný motiv, ale daleko hodnotnější jest skonstruovati si takovou skutečnost, která by teprve po ofotografování dala novou, výlučně fotografickou a žádnou jinou methodou nedosažitelnou skutečnost. Cesta tato vedla od předmětů přerůzně komponovaných, někdy i nesourodých, k fotogramu. A od fotogramu k čisté abstraktní fotografii, která kombinováním jednoduchých ploch různé velikosti a projekcí uměle konstruovaných fantomů dovedla skutečně vykouzlití zajímavé a čistě fotografické básně v pouhé černo-bílé stupnici.*“ (Funke 1936:149)

2 Dobová fotografie v mezinárodním kontextu

2.1 Česká fotografická scéna

Koncem 19. století hledali mladí čeští umělci své vzory a inspirace ve Vídni, v Mnichově a zejména v Paříži, v níž spatřovali centrum moderního umění. Prostřednictvím amatérského fotografického hnutí se k nám dostávaly tendence secesního piktorialismu (fotografové se účastnili mezinárodních výstav a fotografické kluby odebíraly zahraniční časopisy). Termínem piktorialismus (správněji, ale méně obvykle piktorialismus) se obecně označují snahy o sledování malířských vzorů ve fotografii neboli souhrn snah o přiblížení fotografie klasické umělecké tvorbě. Pro fotografická díla, která aspirovala přiblížit se klasické umělecké tvorbě, bylo charakteristické používání ušlechtilých fotografických tisků. (Mlčoch, Scheufler 1999:5-7, Birgus 2000:13, Rousová, Dufek 1988:109, Souček 1970:14)

Čeští fotografové tehdy ještě neměli tušení o převratných dílech Alfreda Stieglitze (1864-1946), Alvina Langdona Coburna, Paula Stranda (1890-1976) a dalších průkopníků moderní fotografie, s nimiž se začali seznamovat až ve dvacátých letech 20. století (Birgus 2003:6).

Na začátku dvacátých let navázala na fázi secesního piktorialismu jeho poslední etapa, pro kterou se užívá označení puristický piktorialismus. Pro toto období bylo charakteristické užívání „měkkých“ objektivů. Vytváření záměrné neostrosti mělo za cíl postihnout náladu, atmosféru, vyvolat pocit malebnosti. Snímky působí mlhavým, jemným, rozplývavým dojmem, pocit nálady přenáší na diváka. (Mlčoch, Scheufler 1999:6, Rousová, Dufek 1988:109)

V tomto smyslu sehrálo významnou roli také americké umění, respektive Čechoameričan Drahomír Josef Růžička (1870-1960), který od roku 1918 svou rodnou zemi často navštěvoval a seznamoval české fotografy se současnou americkou fotografií, jež se od ušlechtilých procesů odvrátila. Na pražské výstavě v roce 1921 ukázal, že uplatňováním ryzích fotografických prostředků lze dosáhnout neobyčejné účinnosti fotografií. Růžička, který odmítal jakýkoli ruční zásah do fotografického negativu i pozitivu a využíval světla jakožto tvárného prostředku fotografie, se stal jedním z tvůrců a učitelů moderní české fotografie. Růžičkův moderní piktorialismus bez použití ušlechtilých tisků nadchl především mladé fotografy. Pro některé z nich, především

pro Jaromíra Funkeho, však znamenal jenom krok na cestě k daleko progresivnější tvorbě. (Birgus 2000:30, Rousová, Dufek 1988:89, Mlčoch, Scheufler 1999:30, Tausk 1986:12-13, Linhart 1960:12, Anděl 2004:39)

Krátce po nástupu puristického piktorialismu, začaly získávat stále důležitější místo různé projevy tzv. nové fotografie. Její představitelé z řad mladé generace českých fotografů a teoretiků zdůrazňovali přísné zachování specifických rysů fotografického média. (Birgus, Mlčoch 2010:59, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:337)

Důležitou roli sehrál Umělecký svaz Devětsil, který se od roku 1922 orientoval na mezinárodní avantgardu. Jeho členové oslavovali moderní civilizaci, a film a fotografii považovali za média, jež mají nahradit tradiční druhy umění. Roku 1922 publikoval hlavní teoretický mluvčí Devětsilu Karel Teige (1900-1951) ve *Sborníku nové krásy Život II* obsáhlou statí *Foto kino film* a formuloval v ní poprvé avantgardní stanovisko k fotografii. Teige zde zásadně odmítl dobový fotografický piktorialismus, proti kterému postavil dokumentární fotografii, fotogenii a také amerického malíře a fotografa žijícího v Paříži Man Raye (1890-1976, vlastním jménem Emmanuel Rudnitzky). Rayovu tvorbu chápal jako součást kontextu nejprogresivnějšího výtvarného umění, které tehdy znal. Jeho fotogramy byly často reprodukovány v časopisech Devětsilu (*Disk, Pásmo I, Pásmo II*) a v roce 1923 také vystaveny na výstavě *Bazar moderního umění*, pořádané Devětsilem v pražském Rudolfinu. (Dufek 1996:6, Birgus, Mlčoch 2010:45, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:181, Anděl 1993:229, Anděl 2004:46, 62, Johnson, Rice, Williams 2005:532)

Mnozí umělci Devětsilu se věnovali tvorbě tzv. obrazových básní. Ty patří k nejosobitějším projevům poetismu, prvního avantgardního stylu z českých zemí. V těchto zvláštních kolážích, které naplňovaly Teigeho požadavek na fúzi poezie a výtvarného umění, se často objevovaly v překvapivých kontextech také fragmenty fotografií. (Birgus 2001:44, Birgus 2003:14)

V roce 1923 se stal členem Devětsilu (na pozvání Karla Teigeho) jako jediný profesionální fotograf Jaroslav Rössler (1902-1990). Jeho minimalistické fotografie z první poloviny 20. let patří nepochybně k nejprogresivnějším dílům, jaká v okruhu Devětsilu vůbec vznikla (Birgus 2001:44). Řada snímků patří k nejstarším příkladům české avantgardní fotografie. V těchto fotografiích je zřetelný vliv futurismu, kubismu a dalších avantgardních směrů (Birgus 2003:9). Jaromír Funke (1896-1945) sice členem Devětsilu nebyl, nicméně jeho první zátiší zahrnují kromě kubistických sošek Zdenka Rykra také

nové francouzské knihy o moderním umění nebo tiskoviny Devětsilu. Do jednoho svého zátiší začlenil přímo sborník s Teigeho statí. Těmito fotografiemi dal Funke zcela jasně najevo, z jakých pramenů jeho tvorba vychází. (Dufek 2003:25, Dufek 1996:6, Birgus, Mlčoch 2010:362, Anděl 2004:62)

K prohloubení kontaktů s německou avantgardou přispěla zejména umělecká škola Bauhaus, na které studovalo také několik Čechů. O studiu na Bauhausu uvažoval i Jaromír Funke, nakonec se však tento záměr z nejasných příčin neuskutečnil a Funke začal vyučovat na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě. Četné kontakty s českou avantgardou udržoval především fotograf László Moholy-Nagy, který v letech 1923 až 1928 působil na Bauhausu jako pedagog. Moholy-Nagy u nás v roce 1925 na pozvání Devětsilu přednášel o malířství, fotografii a filmu a několikrát zde také samostatně vystavoval. V roce 1936 bylo jeho dílu věnováno celé úvodní (a také poslední) dvojčíslo nového časopisu *Telehor*. (Birgus 2000:15-17, Mrázková 1989:341, Baleka 1997:43, Johnson, Rice, Williams 2005:517)

V mnoha českých avantgardních časopisech byly často reprodukovány fotografie a fotomontáže nejen Moholy-Nagye a dalších pedagogů i studentů Bauhausu, ale také Alberta Rengera-Patzsche (1897-1966), Aenne Biermannové (1898-1934) a dalších německých fotografů. Čeští avantgardní fotografové zároveň stáli svými netradičními záběry z ptáčích perspektiv, diagonálními kompozicemi a velkými výřezy blízko k představitelům ruské avantgardní fotografie Alexandru Rodčenkovi (1891-1956) nebo El Liciskému (1890-1941). Na české tvůrce měla také vliv tvorba Alvina Langdona Coburna či Paula Stranda. (Birgus, Mlčoch 2010:59-60, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:337-338, Johnson, Rice, Williams 2005:414, 474, 508, 514-515)

Velký vliv na formování české moderní fotografie měla také dvě díla pojednávající o teorii fotografie. Jedná se o knihu *Malířství, fotografie, film* (Malerei, Fotografie, Film) z roku 1925, jejímž autorem je László Moholy-Nagy a publikaci *Svět je krásný* (Die Welt ist schön) Alberta Rengera-Petzsche z roku 1928 (Misselbeck 2012:446, Fárová 2009:297, Dufek 1996:5).

V roce 1929 se ve Stuttgartu konala výstava *Film und Foto* (Film a fotografie), jež byla nejdůležitější mezinárodní přehlídkou tehdejší moderní fotografie a kinematografie. Této výstavě, která velice zpopularizovala práce tvůrců moderní fotografie, se však bohužel nezúčastnili Jaromír Funke ani Jaroslav Rössler. Sestavitel vystavovaných snímků Karel Teige totiž jejich fotografie nezařadil do výběru. Do Stuttgartu poslal převážně

propagační fotomontáže architektů, kteří byli členy Devětsilu (a také své vlastní práce). Po skončení expozice již bylo každému jasné, jak má vypadat „nová“ fotografie. Standardizovaly se metody dominujícího proudu nové věčnosti. Společným jmenovatelem byla abstrakce, uplatňovaná nejčastěji společně s detailním, ostrým zobrazením skutečnosti. Abstrakce znamenala především odpoutání od iluzionistického podání trojrozměrného prostoru. Fotografie musela být řešena jako plocha s vlastními zákonitostmi. Výstava byla velkou inspirací pro mnohé české fotografy, například Ladislava Emila Berku (1907-1993), Alexandra Hackenschmida (1907-2004) nebo Jiřího Lehovce (1909-1995). (Birgus 2000:17, 76, Birgus, Mlčoch 2010:66, Rousová, Dufek 1988:92, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:338)

V roce 1929 byla také založena organizace levicově smýšlející levicové inteligence Levá fronta, která měla vlastní filmové a fotografické sekce v Praze a Brně (avantgardní tvůrci byli většinou levicově orientovaní). Levá fronta v letech 1933 a 1934 připravila dvě mezinárodní výstavy sociálních fotografií, jejichž důraz na politickou agitaci byl silně poplatný sovětským vzorům. (Birgus 2000:22, 23, Anděl 2004:71)

Na podněty abstraktního umění reagovali čeští fotografové velmi brzy. Jaromíru Funkemu a Jaroslavu Rösslerovi patří mezi průkopníky světové abstraktní fotografie jedno z nejvýznamnějších míst. Abstraktní kompozice se objevovaly také v tvorbě věhlasného českého fotografa Františka Drtikola (1883-1961). Jejich tvorba našla pokračování v dílech mnoha dalších fotografů, zejména představitelů nové fotografie a surrealismu. (Birgus, Mlčoch 2010:47, 50)

Mnozí fotografové třicátých let byli inspirováni surrealismem, který vedl mimo jiné ke vzniku nefigurativní fotografie nového typu. František Povolný (1914-1974) vystavil své „fotografiky“ již v roce 1934 (byl tak zřejmě první). Jsou to nefigurativní práce vzniklé z negativů destruovaných teplem. V roce 1935 uplatnil stejnou metodu malíř František Hudeček (1909-1990). Od roku 1944 zvětšoval detaily z roztavených negativů Miloš Koreček (1908-1989). Této technice dal název „fokalk“, podle dekalku (décalcomania) Oscara Dominqueze (1906-1957). Fokalky zhotovoval také výtvarník Josef Istler (1919-2000). Je to jeden z mála případů, kdy fotografie předchází malířství, české práce jsou přitom nejstarší. (Král 1994:35, Birgus 2000:73, 77-78, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:335-336, Rousová, Dufek 1988:106)

Podobný charakter mají i tzv. strukáže, vytvořené nanášením chemikálií přímo na fotografický papír, který se charakteristicky zbarvoval. Nejpůsobivější práce, někdy

připomínající gestickou malbu nebo tvorbu Jacksona Pollocka (1912-1956), vytvořil roku 1937 Miroslav Háek (1911-1978) a nazval je „strukáz“ (od slova „struktura“). (Král 1994:37, Birgus 2000:78, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:336, Rousová, Dufek 1988:106)

Členové avantgardní skupiny Fotoskupina pěti – f5 s oblibou kombinovali fotogram a fotografii. Bohužel se dochovaly pouze „foto-fotogramy“ Otakara Lenharta (1905-1992). Hugo Tábořský (1911-1991) vytvořil fotogramy, z nichž některé využívají vržených stínů, jiné jsou založeny na různé transparentnosti materiálů v geometrických kompozicích (1937-1938). (Birgus 2000:78, Anděl 1993:224, Rousová, Dufek 1988:106)

Koncept abstrakce hrál také důležitou roli v systému fotografické výuky na Státní grafické škole v Praze. Nejznámějšími studentskými pracemi, používajícími geometrických forem, jsou fotografie Funkeho žáků z cvičení *Těleso v prostoru*, spočívajícího v prostorové a světelné interpretaci základních geometrických těles, jako jsou kužel, válec a hranol. (Dufek 2003:32, Anděl 2004:51)

Česká fotografická avantgarda byla v meziválečných letech a částečně i v období 1945-1948 široce otevřena mezinárodním kontaktům a různé vlivy nejenom absorbovala, ale také vyzářovala. Neomezovala se pouze na Francii, Německo a Sovětský svaz, i když vztahy k tvůrcům z těchto zemí byly nejužší a nejvlivnější. Nástup komunistické totality v únoru 1948 však bohužel prakticky všechny tyto kontakty ukončil. (Birgus 2000:29-30)

2.1.1 Abstraktní tvorba Františka Drtikola

František Drtikol, první český fotograf mezinárodního významu, proslul zejména svými akty, jeho tvorba však zahrnovala také další žánry. Již v polovině dvacátých let dospěl k nefigurativním kompozicím, které kombinovaly secesní dekorativismus s tvaroslovím kubismu. Koncem dvacátých let vytvořil několik abstrakcí, podobajících se fotogramu. Je velmi pravděpodobné, že Drtikola ovlivnila kritika fotogramu Jaromíra Funkeho. Stejně jako Funke zdůrazňoval, že tato díla nejsou fotogramy, ale že vznikla čistě fotografickou cestou, tedy pomocí kamery. K označení těchto děl používal termín „fotopurismus“, který propagoval Funke. Z této skutečnosti je zřejmé, že Drtikol přes všechny své duchovní zájmy sledoval dobový fotografický diskurz. (Anděl 1993:87, Birgus 2000:75, Rousová, Dufek 1988:88, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998: 336, Anděl 2004:39, 50)

Drtikolovy abstrakce se však od Funkeho velmi liší. Světlo a stíny pro něj totiž znamenaly především duchovní symboly. Drtikol byl podobně jako například ruský průkopník abstraktní malby Wassily Kandinsky ovlivněn myšlenkami rakouského filosofa, mystika a zakladatele antroposofie Rudolfa Steinera (1861-1925). Drtikolův zájem o esoterické a východní nauky vyústil v intenzivní duchovní studia, což mělo významný dopad na jeho fotografickou tvorbu. (Anděl 1993:87, Birgus, Mlčoch 2010:50, Rousová, Dufek 1988:88, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998: 336, Anděl 2004:50, Gombrich 2010:570)

V Drtikolově díle se objevovaly kompozice s geometrickými tělesy a hlubokými vrženými stíny, které představují svébytnou podobu geometrické abstrakce. Je pravděpodobné, že Drtikolův zájem o motiv stínů ovlivnil jeho asistent Jaroslav Rössler. Koncem dvacátých let začal Drtikol také pracovat s vyřezávanými dřevěnými figurkami, které postupně v jeho fotografiích nahradily živé modely. Byl přesvědčen, že čím méně je výrazový prostředek omezen hmotným světem, tím duchovnějším výraz umožňuje. Snaha překročit omezení hmotného světa vedla Drtikola k dematerializaci fotografického výrazu, jejímž dokladem jsou i jeho abstraktní fotografie. (Anděl 1993:87, Birgus, Mlčoch 2010:50, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998: 336-337, Rousová, Dufek 1988:88, Anděl 2004:50)

Sám František Drtikol se o vzniku svých abstraktních fotografií vyjadřuje takto: *„Protože v letech třicátých nastal velký přelom v mém nazírání na svět a jeho dění a následkem toho pak odklon od materialistického myšlení a plné pohroužení se do vlastního nitra, dosavadní způsob práce mi již nestačil, abych mohl vyjádřit své umělecké vize. A tu jsem přišel na ideu, abych nahradil živé tělo, které jsem nemohl umístit v prostoru, jak bych chtěl, figurkama, které jsem sám komponoval, vyřezal a plasticky omaloval. Nazval jsem to fotopurismus – jakási abstraktní fotografie....“* (Drtikol 2004:292-293).

2.2 Mezinárodní fotografická scéna

Za průkopníka fotografického purismu je všeobecně považován americký fotograf Clarence H. White (1871-1925). Absolutní autodidakt White začal fotografovat v roce 1893. Velice brzy se ve světě fotografie prosadil a v roce 1902 patřil k zakládajícím členům americké *Fotosecese* (Photo-Secession). Tento slavný spolek sdružoval 120 členů;

za všechny jmenujme alespoň Alvina Langdona Coburna, Gertrude Käsebierovou (1852-1934), a zejména vedoucí osobnost spolku Alfreda Stieglitze. Clarence H. White přednášel od roku 1907 fotografii na Kolumbijské univerzitě a v roce 1914 založil v New Yorku vlastní fotografickou školu. Můžeme tedy říci, že White ovlivňoval většinu amerických fotografů (ať už přímo nebo nepřímo). V této době bylo velice oblíbené používání tzv. ušlechtilých tisků, které umožňují rozsáhlé manuální zásahy a změny fotografie. White však vyžadoval důsledné zachování charakteru fotografie prostou zvětšeninou nebo kopií a bez dodatečných úprav. Na druhou stranu prosazoval také tzv. měkce kreslící objektivy, „jejichž pozbytí by znamenalo kalamitu umělecké fotografie“, jak se vyjádřil. (Johnson, Rice, Williams 2005:399-400, 404, Misselbeck 2012:114, 672, Mrázková 1989:349)

Jaroslav Rössler, přední osobnost české meziválečné avantgardy, vnímal situaci zcela jinak. Byl zaujat principy a tvaroslovím moderního umění a nezáleželo mu tolik na tom, jakým způsobem dosáhne moderního výrazu. Mistrovsky ovládal techniky ušlechtilých tisků a jako jeden z mála mezinárodně významných průkopníků moderní fotografie využíval prostředků manipulované fotografie, zejména techniky bromolejotisku. V bezprostředním prolínání piktorialismu a modernismu mají Rösslerovy fotografie blízko k dílům Alvina Langdona Coburna nebo francouzského fotografa Pierra Dubreuilu (1872-1944). (Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:215, Birgus 2003:8)

Roku 1905 uveřejnil fotograf Alfred Stieglitz článek *Jednoduchost v kompozici* (Simplicity in Composition), který stejně jako celá jeho tvorba vycházel z estetiky výtvarného symbolismu, jmenovitě syntetismu. Základním principem tohoto hnutí, jež zahájilo cestu moderního umění k abstrakci, bylo zdůraznění vztahů tvarů na ploše, které Stieglitz interpretoval jako snahu zjednodušit kompozici na základní tvary. Alfred Stieglitz také mimo jiné založil a redigoval slavný časopis *Camera Work*. (Anděl 2012:244)

V letech 1916 a 1917 vytvořil Alvin Langdon Coburn sérii fotografií pomocí zařízení tvořeného sestavou zrcadel na způsob kaleidoskopu. Nazval je *vortoskopem*, neboť jeho působením vznikl rozklad tvarů podobný fragmentaci na obrazech vorticistů. Coburn se svými *vortografiemi*, jak tyto práce nazval, hlásil k principu abstrakce. Dokládá to jeho článek *Budoucnost obrazové fotografie* (The Future of Pictorial Photography) z roku 1916, v němž navrhl uspořádat výstavu abstraktní fotografie a upozornil na několik postupů přibližujících fotografii abstrakci. (Anděl 2012:251-252)

Průkopník fotografického purismu Clarence H. White ovlivnil také českou fotografii. Stalo se tak prostřednictvím jeho žáka a přítele, stoupence americké puristické

školy Drahomíra Josefa Růžičky, který v roce 1921 vystavoval svá díla v Praze. Tato výstava silně zapůsobila na mnoho českých fotografů. Je také pravděpodobné, že Růžička do Prahy přivezl některá čísla časopisu *Camera Work*. Podle některých názorů je možné, že tímto čtvrtletníkem snad mohl být inspirován Jaromír Funke. V časopisu byla například otištěna fotografie Paula Stranda (1890-1976) *Abstraction – Bowls* (Abstrakce – mísy, 1916), která připomíná Funkeho *Talíře* (1923), a detailní záběr ozubeného kola ve Funkeho snímku *Staré železo* (1925) zase může evokovat Strandovy snímky filmové kamery nebo kolečkového ložiska. (Misselbeck 2012:474, 672, 686, Dufek 2003:36, Rousová, Dufek 1988:89, Mlčoch, Scheufler 1999:11, Birgus 2000:316)

Paul Strand ve svých fotografiích slučuje dva zdánlivě nespojitelné přístupy – dokumentarismus a abstrakci. Svou kameru přibližuje co nejtěsněji k fotografovaným objektům, prohlíží si je zblízka, z různých úhlů a zobrazuje je co nejostřeji. Tak vznikají jeho snímky stínů vržených plaňkovým plotem, kuchyňských misek, telegrafních sloupů, stromů, listů, kamenů, krajin i lidí. Paul Strand byl pravděpodobně prvním fotografem, který ve svých dílech demonstroval, že vržený stín je v černobílé fotografii často důležitější, než sám předmět. (Mrázková 1985:48-49, Dufek 2003:36)

Drahomír Josef Růžička u nás vyvažoval silný vliv ruské avantgardy. Ze sovětské porevoluční avantgardní fotografie, kinematografie a typografie přijala československá fotografie dynamickou diagonálu. Poznání těchto předloh zprostředkovával u nás avantgardní časopis *SSSR na strojke*, který vycházel do roku 1941. Většinu tohoto časopisu tvořily fotografie, jejich autorem byl často Alexandr Rodčenko (1891-1956), nejvýznamnější osobnost ruské avantgardní fotografie. (Johnson, Rice, Williams 2005:514, Fárová 2009:794)

Pravděpodobně již v roce 1919 vytvořil Jaroslav Rössler fotografii nazvanou *Opus I*. Historik umění Antonín Dufek toto dílo pokládá za první známou konstruktivistickou fotografii v Evropě, za „konstruktivismus před konstruktivismem“, historik fotografie Vladimír Birgus by však stejně označil již o sedm let starší diagonálně komponované snímky z ptačí perspektivy Alvina Langdona Coburna. S jistotou lze říci, že například Rösslerovy diagonálně komponované fotografie světlíku z Drtikolovy kopírny jsou vytvořeny již typicky konstruktivistickým způsobem – rok či dva předtím, než začal fotografovat Alexandr Rodčenko. Konstruktivistická je také většina Rösslerových ateliérových fotografií nefigurativních dvojrozměrných a trojrozměrných předloh, které si sám zhotovoval z lepenky a jiných materiálů. Až později použil podobnou metodu

fotografování ve spojení s nefigurativním projevem Francis Bruguière (1879-1945). (Birgus 2001:45, Birgus, Mlčoch 2010:60, Birgus 2003:9, Johnson, Rice, Williams 2005:505)

Bruguièrova díla mají nejbliže k Rösslerovým snímkům světla. Již v roce 1921 zhotovil tento americký fotograf soubor abstraktních fotografií světelných obrazců vytvářených „claviluxem“, světelnými varhanami hudebníka a básníka Thomase Wilfreda (1889-1968), na nichž bylo možné ovlivňovat klávesnicemi intenzitu, barvy, tvary a pohyb projekcí světelných obrazců na bílý ekran. Rösslerovy světelné abstrakce z let 1923-1925 vznikly zcela nezávisle na Bruguièrových dílech. Paralely s Rösslerovými díly najdeme v Bruguièrových *Návrzích v abstraktních formách světla*. Bruguièr je od roku 1922 zhotovoval za pomoci vystřižených papírů, které kladl na fotografický papír a během několikanásobných expozic je z různých úhlů osvětloval jedinou žárovkou. Vznikaly tak fotografie světelných her, které připomínaly fotogramy. (Birgus 2003:11, Johnson, Rice, Williams 2005:505-506)

Průkopníkem moderní německé fotografie je Albert Renger-Patzsch. Jeho kniha z roku 1928 *Svět je krásný* (Die Welt ist schön), se stala vlivným pojednáním o moderní fotografii; někdy bývá také označovaná jako „bible“ nové věcnosti ve fotografii. Styl nové věcnosti (Neue Sachlichkeit, termín uměleckého kritika Gustava Friedricha Hartlauba z roku 1925) zdůrazňoval maximální ostrost a tonální bohatství fotografie, velké detaily i změny měřítka a co nejlepší fotografické vyjádření podstatných rysů zobrazeného objektu. Jeho představitelé se stavěli proti romantismu, sentimentalitě a vyumělkovanosti a kladli důraz na realismus. Krédem Rengera-Patzsche bylo tvrzení, že nic na světě není samo o sobě ošklivé, že právě v ošklivosti nebo všednosti je třeba objevovat krásu a tento objevný akt že je, mimo jiné, silou a programem fotografie zítřka. Dokazoval to na snímcích rostlin, zvířat, krajin, nejrozličnějších materiálů i architektonických nebo technických artefaktů. (Misselbeck 2012:530, Johnson, Rice, Williams 2005:508, 510, Dufek 1996:5, Fárová 2009:297, 323, Birgus, Mlčoch 2010:59, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:337)

Snímek Jaromíra Funkeho *Po karnevalu* můžeme považovat za důkaz, že Funke může být zcela právem řazen mezi nejlepší světové fotografie. Koncepce tohoto snímku z roku 1924 byla zcela originální a ve své době musela zcela jistě šokovat. Vždyť Rodčenkovy diagonální záběry v té době ještě nevešly ve známost a zmíněná kniha Rengera-Platzsche *Svět je krásný*, vyšla až o celé čtyři roky později. Funkeho snímek *Staré*

železo (1925), představuje z formálního hlediska svým ostrým a detailním vykreslením hmoty dokonalou realizaci nové věčnosti ve fotografii. I v tomto případě je tomu dříve, než byla publikována kniha *Svět je krásný* (1928). (Dufek 2003:29, Dufek 1996:7)

Ačkoli byl Jaromír Funke orientován na Paříž, některá jeho zátiší s geometrickými tělesy se velice přibližují Bauhausu. Výuka této výtvarné školy byla totiž do značné míry založená na Kandinského teorii o elementárních tvarech. Po celá dvacátá léta se však Funke ve svých teoretických statích o Bauhausu ani slovem nezmínil. Zcela bez povšimnutí ponechal také fotografa Lászla Moholy-Nagye, který působil v letech 1923-1928 na Bauhausu jako profesor a který také přispěl k fotogenické tvorbě. Jeho kniha *Malířství, fotografie, film* (Malerei, Fotografie, Film, 1925) obsahovala určitý souhrn moderní fotografie a významně ovlivnila její vývoj. Stejně jako například Jaromír Funke nebo Alexandr Rodčenko se i Moholy-Nagy zajímal o vržený stín. Vyvrcholení fotogenické tvorby Moholy-Nagye představuje jeho „stínohra“ nazvaná *Světelná rekvizita* (Licht-Raum-Modulator, 1922-1930) a film dokumentující produkci tohoto „mobilu“ promítajícího stíny, *Světelná hra černá-bílá-šedá* (Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau, 1930). Antonín Dufek upozorňuje, že při sledování tohoto filmu by mohl divák poměrně snadno reprodukci jednoho pole filmu zaměnit s fotografií Jaromíra Funkeho. Přesto na začátku třicátých let Funke o Moholy-Nagyovi vynáší tento soud: „*Jest totiž Man Ray básník, kdežto Moholy-Nagy technik.*“ (Dufek 2003:27, 35, Anděl 1993:58, 109, Birgus 2000:79, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:218)

Uměleckou fotografickou techniku zvanou fotogram použil jako první s výtvarným záměrem švýcarský dadaistický malíř Christian Schad (1894-1982), a to v roce 1918. Abstraktní obrazy, které vytvořil tak, že pokládal proužky papíru a provázky na fotografický papír, nazval Tristan Tzara (1896-1963) *schadografie* (též se používá označení *schadografy* nebo *schadogramy*). (Newhall 1964:161, Mrázková 1985:76, Pelánová 2010:135)

Koncem roku 1920 přišel také Man Ray při práci v temné komoře náhodně na efekt fotogramu. Z *rayogramů*, jak svá díla pojmenoval, sestavil několik alb pod společným názvem *Les champs délicieux* (Pole líbezná). László Moholy-Nagy, který poté začal techniku fotogramu také používat, označil Man Raye za otce fotografické abstrakce (Mrázková 1985: 80-81).

Jediná technika posloužila diametrálně odlišným záměrům. Fotogramy Lászla Moholy-Nagye byly konstruktivistickými studiemi, usilujícími o zvládnutí plochy.

Sloužily také jako pedagogická pomůcka při výuce architektury na Bauhausu. Naproti tomu Man Rayovy fotografie byly návštěvou z říše halucinací. Všední věci, jako například brýle, svíčky, sklenice či krajky se pojednou objevovaly v podobě, která je přenášela do úrovně poezie. Můžeme říci, že Man Rayův přínos fotografii je jedním z největších vůbec. (Szarkowski 1989:208, Newhall 1964:161-163, Souček 1970:18)

Osobnost a dílo tohoto významného umělce podrobuje kritické úvaze Jaromír Funke. Stať s názvem *Man Ray* vyšla v roce 1927 ve Fotografickém obzoru. Pro Funkeho byl světově uznávaný Man Ray velikým zdrojem inspirace. Jeho nefigurativní stínohry, které jsou mimo jiné také reakcí na Man Rayovy fotografie, zůstávají podle mnohých odborníků jedinečnou realizací jak ve Funkeho vlastním díle, tak i v dějinách fotografie. (Anděl 2012:293, Souček 1970:18)

Jaroslav Rössler je autorem originálních snímků, které na první pohled vypadají jako fotografie. Birgus řadí tyto fotografie Rösslerových světelných obrazců z let 1923 až 1925 v dějinách fotografie hned vedle Man Rayových a Moholy-Nagyových fotogramů, které vznikaly jen nedlouho předtím. (Birgus 2001:46)

V roce 1929 se konala ve Stuttgartu největší a nejvýznamnější přehlídka moderní fotografické tvorby té doby, nazvaná *Film a fotografie* (Film und Foto) (Birgus, Mlčoch 2010:66). Do širokého povědomí evropské avantgardy zde vstoupil například učitel fotografie na Bauhausu Walter Peterhans (1897-1960), který proslul shora fotografovanými plošnými sestavami předmětů, v dobové terminologii označovanými jako „table top“ (tento způsob fotografování byl jinak využíván zejména v reklamní fotografii). Peterhansova zátiší jsou koncipovaná stejně jako některá zátiší Funkeho, i když sestavy obou fotografů jsou složeny z předmětů jiného druhu a mají odlišné vyznění. Funkeho práce však byly publikovány již v roce 1928 jako součást cyklu *Věci skleněné a obyčejné*, kdežto práce Waltera Peterhansa ještě před rokem 1929 známé nebyly. I na tomto případě je zřejmé, že tvorba Jaromíra Funkeho se opět prolíná s Bauhausem. Můžeme se zřejmě po právu domnívat, že zejména Funke svou neúčast ve Stuttgartu těžce nesl. Výstavu sice mohl vnímat jako potvrzení vlastních snah, na druhou stranu se mohl oprávněně obávat, že jeho průkopnické dílo může zůstat opomenuto. (Dufek 2003: 30-31, Dufek 1996:11, Mrázková 1989:343)

Ve Stuttgartu bylo mimo jiné vystaveno také jedenáct fotografií francouzského fotografa Eugèna Atgeta (1857-1927). Jeho dílo objevila pro svět na sklonku Atgetova života americká fotografka Berenice Abbotová (1898-1991). Atget, který od roku 1899

fotografoval především Paříž a její život, vyhledával motivy stojící do té doby mimo zájem fotografů. Atgetovo dílo vzbudilo ve Stuttgartu senzaci. Zvláště surrealisté ocenili nadšeně surreální složku některých jeho děl. Antonín Dufek se domnívá, že Funkeho cyklus na transparentních plochách výkladních skříní *Reflexy* (1929) mohl být inspirován Atgetovými snímky, ačkoli se Funke k Atgetovi přihlásil až v roce 1935. (Dufek 2003:30, Birgus, Mlčoch 2010:95, Král 1994:13-14, Anděl 1993:141, Rousová, Dufek 1988:107)

Mnoho vynikajících světových fotografů se zabývalo také reklamou. Z velké řady jmenujme alespoň několik zástupců – Man Ray, El Lisickij, Alexandr Rodčenko, László Moholy-Nagy, Paul Outerbridge (1896-1958), Florence Henriová (1893-1982), Willy Zielke (1902-1989). Reklamní fotografií se zabývali také čeští fotografové, kromě Jaroslava Rösslera to byli například Josef Sudek, Otakar Lenhart či Alexandr Hackenschmied. V jejich fotografiích se velmi často uplatňovaly vlivy řady avantgardních směrů. Rössler používal v některých reklamních snímcích (a také v zátiších) systém barevné fotografie *carbro*. Jednalo se o poměrně složitou techniku, kdy fotografie vznikaly soutiskem tří jednobarevných tisků. Tento postup používali také Paul Outerbridge nebo Willy Zielke. (Birgus 2001:54-55, Johnson, Rice, Williams 2005:507, Misselbeck 2012:755)

Na závěr bychom ještě mohli zmínit *Abstraktní kompozice* Florence Henriové z let 1929-1932 zobrazující předměty na zrcadlech, které lze považovat za určitý pandán k asamblážní metodě i k fotogramům. (Johnson, Rice, Williams 2005:530, Dufek 1996:11)

3 Jaroslav Rössler

3.1 Životní cesta Jaroslava Rösslera

3.1.1 Mládí a učednická léta

Jaroslav Rössler se narodil 25. května 1902 v malé vsi Smilov nedaleko Německého, dnes Havlíčkova Brodu. Jeho rodiči byli Eduard Rössler a Adéla, rozená Nollová. Adéla byla o dvacet let mladší než její manžel a byla jeho druhou ženou. S Eduardem měla dva syny, Jaroslava a Zdeňka. Z prvního manželství měl Eduard Rössler ještě jednoho, mnohem staršího syna. Rösslerův otec byl nejprve správcem lihovaru, v době jeho narození pracoval jako hospodářský úředník na panství hraběte Thun-Hohensteina a v roce 1905 se stal nájemcem statku ve Smilově. Podle vyjádření samotného Jaroslava Rösslera byl jeho otec Němec, který uměl česky. Je zajímavé, že i když se ve Smilově mluvilo téměř výhradně německy, Jaroslav Rössler německy neuměl. (Birgus 2001:37-38, Birgus 2003:5-6, Štěpán 2012:33)

Rodiče chtěli, aby měl Jaroslav dobré vzdělání, proto ho už po čtvrté třídě obecné školy poslali na gymnázium v Německém Brodě. Jaroslav měl ale špatné známky a hned první ročník musel opakovat (je možné, že na vině byl dědeček, u něhož Jaroslav bydlel a který se o vnukovo studium příliš nestaral). Protože se Jaroslavovy studijní výsledky nezlepšily, rodiče jej vrátili do měšťanské školy. Později poslali syna studovat obchodní školu v Kolíně, ovšem ani zde Jaroslav neuspěl. (Birgus 2001:38, Birgus 2003:6)

Rodiče nakonec další pokusy o studium syna vzdali a Jaroslava dali vyučit na fotografa. Na základě doporučení jednoho známého se obrátili na pražský ateliér *František Drtikol a spol.* Tento ateliér, sídlící ve čtvrtém patře a podkroví domu na rohu Vodičkovy a Jungmannovy ulice, byl nejlepší, jaký tehdy v českých zemích existoval. Jeho hlavní majitel, František Drtikol, byl nejvýznamnějším českým fotografem té doby. V roce 1903 absolvoval moderně vedenou fotografickou školu v Mnichově a již před první světovou válkou byl autorem rozsáhlého fotografického díla. (Birgus 2001:38, Birgus 2003:6)

1. září 1917 nastoupil patnáctiletý Rössler do učení. V té době však Drtikol i tehdejší spolujitel ateliéru Augustin Škarda sloužili v rakousko-uherské armádě a ateliér vedl Škardův švagr. Se samotným Drtikolem se tedy Rössler seznámil až v roce 1918, kdy se Drtikol po čtyřech letech v armádě vrátil zpět do Prahy. Rössler byl

Drtikolovým nejtalentovanějším uředníkem a asistentem. Zpočátku se však k fotografování vůbec nedostal, učil se hlavně vyvolávat a retušovat. I po vyučení prováděl zejména laboratorní práce a retuš a pouze výjimečně portrétoval méně významné zákazníky. (Birgus 2001:38, Birgus 2003:6)

Na mladého Rösslera měla léta strávená u Drtikola značný vliv. Ovlivnilo jej zejména Drtikolovo mistrovské ovládání technologie tvárných procesů, snaha o řemeslnou dokonalost i hluboký zájem o výtvarné umění a fotografickou tvorbu. Byl také ovlivněn Drtikolovým zájmem o symbolismus a mystiku a samozřejmě každodenním kontaktem s Drtikolovými fotografiemi. Navíc si Rössler u Drtikola mohl prohlížet zahraniční fotografické časopisy a knihy, a získat tak přehled o aktuálních trendech ve fotografii. Mohl také zdarma využívat ateliérové fotoaparáty a fotografické přípravky a materiály pro své vlastní fotografování, na které by jinak neměl prostředky. Drtikol rovněž svému mladému uředníkovi dovolil přespávat v podkrovní místnosti nad ateliérem, takzvané kopírně, kde se kopírovala část negativů a byla zde i malá laboratoř. Tím mu pomohl vyřešit problémy s bydlením v Praze. (Štěpán 2012:9, Birgus 2001:39, Birgus 2003:7)

Rössler se u Drtikola vyučil v září 1920 a pracoval u něj s přestávkami do konce roku 1925. Několikrát z Drtikolova ateliéru odešel, vždy se však vrátil a byl přijat zpět. Asi měsíc strávil v ateliéru Savič v Bělehradě, kde retušoval negativy, v Praze byl zaměstnán také například ve fotostudiu Ptáček. V roce 1924 byl po několika odkladech odveden k vojenské službě. Měl nastoupit jako fotograf u leteckého pluku v Hradci Králové, ale po deseti dnech byl zřejmě ze zdravotních důvodů z armády propuštěn. (Birgus 2001:49, Birgus 2003:7)

V roce 1923 si Rössler koupil na splátky fotoaparát Mentor. Do konce roku 1925 vytvořil v zákulisí firmy Drtikol a spol. všechny dochované interiérové snímky. Za motivy vyrážel rovněž do okolí, přitahovala ho zejména Petřínská rozhledna, připomínající Eiffelovu věž, symbol vysněné Paříže. (Moucha 2005:8, 10, Birgus 2001:44)

V Drtikolově ateliéru se Rössler seznámil s Gertrudou Fischerovou (1894-1976), která zde pracovala jako asistentka. Předtím, než se začala učit v Drtikolově ateliéru (v roce 1913), studovala na pražském dívčím gymnáziu Minerva. Mezi asistenty měla výsadní postavení. Mistr jí svěřoval zakládání desek do kazet a především příjem zákazníků, s nimiž bylo potřeba udržovat konverzaci, než se dostanou na řadu. Zachovalo se několik jejích fotografických prací, především na svou dobu výjimečné a odvážné akty z roku 1922. Své kolegyni stál modelem pro první známý mužský akt fotografie

v dějinách českého umění dvacetiletý Jaroslav Rössler. František Drtikol o svou asistentku projevoval zájem (byl sice ženatý, avšak v krachujícím manželství nešťastný), ta však dala přednost Rösslerovi. (Moucha 2011:49, Moucha 2005:10, Birgus 2001:43, Birgus 2003:8, Štěpán 2012:19)

3.1.2 Rössler a Děvetsil

Na jaře 1923 se Jaroslav Rössler seznámil s Karlem Teigem, hlavním organizátorem české umělecké avantgardy. Teige, který byl Rösslerovou tvorbou nadšen, jej vyzval ke vstupu do uměleckého spolku Devětsil. Rössler, tehdy stále ještě Drtikolův asistent, nabídku přijal a stal se jediným profesionálním fotografem v řadách Devětsilu. (Birgus 2001:44, Fárová 2009:276, Tausk 1986:36, Birgus, Mlčoch 2010:47)

Jaroslav Rössler se svou plachou povahou lišil od většiny ostatních členů Devětsilu. Společenský život mu byl cizí, nezúčastňoval se téměř každodenních setkání a diskusí v pražských kavárnách a vinárnách, na společných schůzích Devětsilu byl údajně asi jen třikrát. V avantgardních časopisech nepublikoval teoretická pojednání. Neúčastnil se všech výstav Devětsilu a dokonce nebyl zastoupen ani na legendárním *Bazaru moderního umění*, uspořádaném na podzim 1923 v pražském Rudolfinu. Větší množství jeho prací zařadil Karel Teige až v květnu 1926 na třetí výstavu Devětsilu tamtéž. (Birgus 2001:44, 46)

Rösslerovy fotografie, kresby, typografické kompozice, koláže, montáže a fotogramy se častěji objevovaly v časopisech *Pásmo*, *Disk*, *Stavba* nebo *Revue Devětsil*. Na stránkách avantgardních časopisů a sborníků vydávaných Devětsilem bývaly publikovány vedle prací Man Raye, Lászla Moholy-Nagye, El Lisického, Paula Stranda a dalších slaných tvůrců. (Fárová 2009:279, Mrázková 1985:92, Fárová 1972:34-37)

S ostatními členy Devětsilu Rösslera spojoval obdiv k moderní technice. Ve svých básních, člancích nebo kolážích umělci vyjadřovali nadšení pro letadla, automobily, kinematografii, fotografii nebo rozhlas. Rössler byl doslova fascinován rádiem a celý život se zabýval sestavováním amatérských přístrojů. (Birgus 2001:48, Birgus 2003:14)

Poněkud nejasný je vztah Karla Teigeho k Jaroslavu Rösslerovi. Na jedné straně byl jeho tvorbou nadšen, nabídl mu členství v Devětsilu, Rösslerovy koláže publikoval na obálkách časopisu *Revue Devětsil*, jeho fotografie někdy sám používal k vytváření vlastních koláží a Rösslerovu tvorbu prý komentoval slovy: „*Vždyť je to lepší než Man Ray!*“, na druhé straně mu nikdy nevěnoval rozsáhlejší studii a ani se jej nesnažil

prosazovat v zahraničí, v časopisech, s nimiž spolupracoval, nebo na výstavách, na jejichž přípravě se podílel. Rösslerovo dílo například zcela nepochopitelně nevybral na stěžejní mezinárodní výstavu *Film und Foto*, která se konala v roce 1929 ve Stuttgartu. (Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:215, Fárová 2009:279, Birgus 2003:13-14, Anděl 1993:60)

V říjnu 1924 Rössler poprvé vystavoval. Jeho práce byly vystaveny společně s díly Františka Drtikola, Jaromíra Funkeho a Jaroslava Krupky (1884-1947) na 19. mezinárodním fotografickém salonu, který se konal v Paříži. V recenzi, která se objevila v *La Revue française de Photographie* se kritik M. Robert Thomas pochvalně vyjadřuje o Rösslerových pracích a konstatuje dobrou úroveň československé expozice. (Fárová 2009:385, Kroutvor 2013:80, Birgus 2001:48, Birgus 2003:14)

3.1.3 Pařížský pobyt a návrat zpět do vlasti

Někdy na přelomu let 1925 a 1926 Jaroslav Rössler a jeho přítelkyně Gertruda Fischerová odjeli do Paříže. Je možné, že k tomu přispěl úspěch, který měla jeho díla na francouzském fotografickém salonu. V Paříži Rössler neudržoval žádné umělecké kontakty. Ačkoli měl s sebou pařížské adresy Man Raye, Florence Henriové, André Kertésze a dalších slavných fotografů, není známo, že by je někdy použil. Kromě Rösslerovy nespělosti k tomu nepochybně přispěla i neznalost francouzštiny. Na druhou stranu však není známo ani to, že by navštívil někoho z mnoha českých avantgardních umělců, kteří žili v Paříži trvale nebo po delší období. (Birgus 2001:49-50, Birgus 2003:14-15, Štěpán 2012:65)

V Paříži byl Rössler zpočátku odkázán na Gertrudu, která francouzsky uměla. Ta mu také zařídila práci ve významném fotografickém studiu *G. L. Manuel Frères* bratří Gastona a Luciena Manuelů (od února 1926). Rössler tu měl hlavně retušovat a zhotovovat firemní podpisy na fotografiích. Ve studiu bratří Manuelů se jindy velmi uzavřený Rössler spřátelil s českým fotografem a malířem Rudolfem Schneiderem-Rohanem (1900-1970), který tam nastoupil ve stejném roce jako Rössler a velmi dobře vycházel také s obchodním ředitelem firmy Lucienem Lorellem (1894-1968). (Fárová 2009:278, Birgus 2001:50, Birgus 2003:15, Štěpán 2012:65)

Gertruda však krátce po příjezdu do Paříže zjistila, že je těhotná. Rössler se s ní chtěl oženit a v Paříži zůstat natrvalo, nakonec se však rozhodl, že se vrátí do Čech. V červnu 1926 odjeli do Prahy, v červenci zde uzavřeli sňatek a hned v září se jim narodila

dcera. Fischerová byla o osm let starší než Rössler a sňatek uzavírala pouhých šest týdnů před porodem, můžeme tedy předpokládat, že jejich vztah působil v tehdejší společnosti poněkud skandálně. Byl však mimořádně hluboký a pevný. Zajímavé také je, že si manželé celý život vykali. (Moucha 2011:49, Birgus 2001:43, 50, Moucha 2005:10, Birgus 2003:8)

Gertruda hrála v manželství s plachým a introvertním fotografem dominantní roli, pomáhala mu řešit mnohé problémy, jako například hledání práce, a vyřizovala za něj též většinu korespondence. Po narození dcery se vzdala své vlastní fotografické kariéry. Jako žena v domácnosti Rösslerovi občas pomáhala s retušováním negativů a zvětšenin. (Birgus 2001:50, 57, Birgus 2003:8, 16)

Situace mladé rodiny nebyla lehká. Protože neměli vlastní byt, bydleli u Rösslerovy matky ve vilce ve Vokovicích. Rössler v Praze zprvu nenašel zaměstnání. Karel Teige jej sice seznámil s redaktorkou Milenou Jesenskou, která Rösslera zaměstnala jako reklamního a průmyslového fotografa nového obrazového týdeníku *Pestrý týden*, jednalo se však pouze o externí spolupráci, která byla spíše sporadická. Gertruda nakonec napsala bez manželova vědomí o jejich tíživé životní situaci dopis režiséru Jindřichu Honzlovi. Na základě tohoto dopisu začal Rössler fotografovat pro Osvobozené divadlo. (Fárová 2009: 276, 280, Birgus 2001:50, 52, Birgus 2003:16-17)

Koncem roku 1927 dostal Rössler prostřednictvím svého bývalého kolegy z ateliéru bratří Manuelů pracovní nabídku od Luciena Lorella, kterou přijal. Tentokrát odjel do Paříže s pocitem, že tam bude žít navždy. V Lorellově novém třípodlažním *Studios Lorell* se věnoval zejména tvorbě reklamních a technických fotografií a náročnějším pracím v laboratoři, kromě toho byl rovněž odborníkem na práci se stříkací pistolí a vytváření nápisů. Lucien Lorell mu také nabízel fotografování portrétů, Rössler však tuto nabídku odmítl. Zato jeho kolega Schneider-Rohan se stal vyhledávaným portrétistou. Fotografoval řadu slavných osobností, za všechny jmenujme alespoň Edith Piaf či Jeana Cocteaua a je také autorem ženských a mužských aktů. Pro úplnost ještě dodejme, že Lorellovy surrealistické snímky jsou dnes ve sbírce Centre Pompidou v Paříži. Jaroslav Rössler v Paříži později spolupracoval také se *Studiem Piaz*. (Mrázková 1985:92, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:217, Birgus 2001:50, 53, Birgus 2003:17)

V Paříži – centru tehdejší avantgardy – se Rösslerovi téměř s nikým nestýkali, i když by mohli nepochybně využít kontaktů, které zde měl Karel Teige. Rössler se v Paříži prý jen jednou sešel s malířem Josefem Šímou (1891-1971), jehož dílo jej později ovlivnilo v některých kresbách. Aktuální kulturní události také příliš nesledoval, během téměř osmi

let byl údajně jen jednou v divadle a dvakrát v Louvru. (Fárová 2009:278, Štěpán 2012:46, Birgus 2001:56-57, Birgus 2003:18)

V červenci 1935 došlo k události, která Rösslerovým zcela zásadně změnila život. Rösslerova manželka, dcera a manželčiny dvě sestry, které byly v Paříži u Rösslerových na návštěvě, odjížděly do Prahy. Rössler je doprovázel na nádraží. Při zpáteční cestě se však připlétl k demonstraci stávkujících státních zaměstnanců. Demonstrace jej zaujala a Rössler začal fotografovat. Byl však zadržen policií a odveden na policejní stanici. Co následovalo po zatčení, není jasné, nicméně Rössler byl z Francie vyhoštěn. To vyvolalo u Rösslera, který chtěl zůstat v Paříži natrvalo a zakrátko měl také získat francouzské občanství, hluboký otřes. Krátce po zatčení se dokonce pokusil o sebevraždu. Gertruda po svém návratu do Paříže našla prázdný byt. Svého manžela, který se ji nepokusil kontaktovat, hledala prostřednictvím novinových inzerátů a nakonec jej až po sedmi týdnech našla v nemocnici ve Štrasburku a spolu se svou tchyní odvezla do Prahy. Po návratu do Prahy se z Rösslera stal naprostý samotář a melancholik. V Praze žil v dobrovolné izolaci, téměř anonymitě. O celé události se pak u Rösslerových nikdy nesmělo mluvit. (Moucha 2006:114, Štěpán 2012:7, Birgus 2001:58, Birgus 2003:18-19)

Po návratu do Prahy se Rösslerovi usadili na Žižkově, v dnešní Koněvově ulici, kde si také Rössler otevřel malý fotoateliér. Zhotovoval tam hlavně běžné portrétní snímky a zpracovával amatérské fotografie. (Birgus 2001:58)

Postupně se stále více zajímal o židovskou kulturu a židovské náboženství, ačkoli sám židovského původu nebyl. V rekonvalescenci po nervovém zhroucení přečetl celou bibli. Kromě Starého zákona četl také romány s židovskou tematikou, jako například Golet v údolí, snažil se naučit hebrejsky a nejedl vepřové maso. Citlivý Rössler se tak patrně vyrovnával s traumatickým zážitkem vyhoštění z milované Francie a později snad také s šokem z holocaustu. (Moucha 2006:114, Birgus 2001:59)

3.1.4 Léta válečná, komunistický režim a pozdní uznání

Po celou dobu války až do konce padesátých let Rössler autorsky mlčel. Za komunistického režimu v roce 1951 byl jeho fotoateliér znárodněn a začleněn do lidového družstva Fotografia. Z majitele se stal zaměstnanec. V první polovině 60. let začal pracovat v lince pro zpracování amatérských fotografií v provozovně družstva Fotografia v ulici Nekázanka v Praze. Po prodělaném infarktu odešel v roce 1964

do částečného invalidního důchodu. K volné fotografii se vrátil až koncem 60. let, v době postupného politického uvolňování po Chruščovově kritice Stalinových zločinů. Ani v této době však příliš nesledoval aktuální kulturní dění a kromě sochařů Evy Kmentové a jejího muže Olbrama Zoubka, kteří měli svůj ateliér nedaleko Rösslerova, se pravděpodobně s jinými výtvarníky či fotografy nestýkal. (Fárová 2009:274, Birgus 2001:60-61, 63)

V průběhu 60. a 70. let začal pomalu vzrůstat zájem o jeho volnou tvorbu. Jeho fotografie se začaly tu a tam objevovat v tisku. První souborná výstava Rösslerova díla byla uspořádána až v roce 1968 v Malé výstavní síni Československého spisovatele v Praze, ačkoliv v té době bylo jeho autorovi již 66 let. Na této výstavě Rösslera „objevila“ historička umění Anna Fárová. Na začátku 70. let získala Fárová reprezentativní soubor děl Jaroslava Rösslera pro Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Rösslerovu tvorbu představila na výstavě *Osobnosti české fotografie I*, kde se jeho díla ocitla vedle děl takových autorů, jakými jsou kupříkladu Jaromír Funke, František Drtikol, Josef Sudek či Eugen Wiškovský. V roce 1975 také uspořádala Rösslerovu retrospektivu ve Funkeho kabinetu Domu pánů z Kunštátu v Brně. To muselo být pro Rösslera, kterého do té doby odmítala umělecká rada Funkeho kabinetu i komise svazu výtvarníků, mimořádnou satisfakcí. V první polovině 70. let také po mnoha letech znovu navštívil milovanou Paříž. V roce 1976 však přišla další těžká rána, když zemřela jeho žena Gertruda. (Birgus 2001: 63-65, Fárová 1972: 34-37)

V 80. letech se Rössler konečně dočkal mezinárodního uznání. Jeho fotografie se dostaly do mnoha veřejných i soukromých sbírek v Evropě i ve Spojených státech. Jeho tvorba budila nesmírný údiv. Vždyť téměř nikdo neznal umělce, který již v první polovině 20. let vytvářel díla srovnatelná s pracemi předních světových avantgardních fotografů. Jaroslav Rössler umírá 5. ledna 1990 v pozdní, ale světové slávě. (Fárová 2009:274, Birgus 2001:65)

3.2 Dílo Jaroslava Rösslera

3.2.1 V ateliéru Františka Drtikola

Jaroslav Rössler se stal fotografem vlastně náhodou. Uzavřený a citlivý chlapec, neúspěšný student, se stal řízením osudu učedníkem slavného fotografa Františka Drtikola. Do jeho ateliéru ve Vodičkově ulici přišel poprvé 1. září 1917. (Birgus 2003:6)

Se slavným mistrem se však mladý Rössler seznámil až po skončení války, v roce 1918. K fotografování se zprvu vůbec nedostal a ani později jej Drtikol příliš nezasevcoval do tajů pořizování reprezentativních portrétů, na které se jeho ateliér zaměřoval. Drtivou většinu portrétů režíroval, osvětloval i fotografoval Drtikol sám. Jen zcela výjimečně jej zastoupil spolumajitel ateliéru Augustin Škarda či někdo ze zkušenějších zaměstnanců. Tato skutečnost zřejmě přispěla k tomu, že Rössler ve své pozdější profesionální praxi dával přednost fotografování statických objektů a portrétem se příliš nezabýval. (Birgus 2003:6)

František Drtikol zcela nepochybně ovlivnil Rösslerovu tvorbu. Rössler s ním sdílel zájem o složité tvárné procesy a některé z nich, především bromolejotisk, používal ještě v době, kdy sám Drtikol tyto ušlechtilé tisky v podstatě opustil. Drtikolův vliv najdeme také v některých Rösslerových portrétech jeho starší kolegyně z Drtikolova ateliéru a pozdější manželky Gertrudy Fischerové, v nichž ještě doznívá styl secesního piktorialismu, či v portrétu jeho bratra Zdeňka, stojícím už na rozhraní mezi piktorialismem a avantgardou. Je to zdánlivě totéž, co dělal Rösslerův mistr František Drtikol. V Rösslerově práci však najdeme poučenost kubismem, futurismem a expresionismem. (Birgus 2000:102, Birgus 2001:39-40, Fárová 2009:279)

Stejně jako František Drtikol také Jaroslav Rössler kreslil. Kresby a malby jsou důležitou součástí umění tohoto výtvarně nadaného umělce. Jejich dochované množství dokládá Rösslerovu potřebu vyjadřovat se i jinými prostředky než fotografickými. Kresbu i texty dokázal včleňovat do fotografie a naopak fotografii do kresby; to vše někdy znovu zkopíroval, takže samotný tvůrčí postup lze občas jen těžko identifikovat. (Štěpán 2012:7, 9, 11)

Typickým příkladem využívání kombinace technik je jedno z Rösslerových nejznámějších děl, portrét *Ore Tarraco*. Dílo, které vzniklo v roce 1922 nebo 1923, je ve skutečnosti pouze imaginárním portrétem, uskutečněným podle autorovy představy. Nejedná se totiž o snímek příslušné osoby, protože předlohou byl Rösslerův přítel Jaroslav Fábera. Až později po vzniku Fáberovy fotografie viděl Rössler v jedné výloze portrét tanečníka Ore Tarraca, který jej velmi zaujal. Pro upřesnění dodejme, že pod tímto exotickým pseudonymem vystupoval Čech František Kulhánek. (Kroutvor 2013:76-77, Moucha 2011:52, Fárová 2009:279, Birgus 2003:8-9, Štěpán 2012:85)

Není jasné, zda je podkladem portrétu tanečníka Ore Tarraca fotografie či kresba. Antonín Dufek se domnívá, že jde o fotografický portrét dotvořený technikou

bromolejotisku; bromolej totiž umožňuje při nanášení barvy štětcem doslova malířské zásahy do původní fotografie. Podle Vladimíra Birguse však netvoří základ portrétní fotografie, ale kresba. Birgus je toho názoru, že podle fotografie přítele vytvořil Rössler stylizovanou kubisticko-futuristickou kresbu a její fotografickou reprodukci ještě dodatečně upravil technologií bromolejotisku. Odpověď na otázku, zda je základem portrétní Ore Tarraca fotografie či kresba, by mohla poskytnout jen laboratorní analýza. (Birgus 2001:40-42)

Drtikol byl prý tímto originálním nápadem tak zaujat, že se ho snažil okamžitě využít a začlenit do vlastní praxe. Pokusil se o to například ve svém portrétní italského spisovatele, dramatika a teoretika futurismu Filippa Tommasa Marinettiho (1876-1944), kdy na skleněný negativ maloval štětcem. Drtikolova fotografie je dnes bohužel neznámá, takže oba portréty není možné porovnat. (Kroutvor 2013:79, Birgus 2003:8)

Vliv futurismu, kubismu a dalších avantgardních směrů se projevil nejenom v Rösslerově portrétní Ore Tarraca, ale i v řadě dalších snímků, které vznikly v době, kdy asistoval v Drtikolově ateliéru. Pravděpodobně již v roce 1919 vytvořil fotografii nazvanou *Opus I*, geometrickou kompozici s hranatou lahvičkou a dvěma do úhlopříčky postavenými kusy lepenky. Snímek *Opus I* je považován za první českou avantgardní fotografii. Podle samotného Jaroslava Rösslera je toto moderní geometrické zátěží (které se formálně naprosto liší od produkce Drtikolova ateliéru) inspirováno kubistickým tvaroslovím. (Birgus 2000:102, Birgus, Mlčoch 2010:60, Moucha 2005:8, 10, Štěpán 2012:15)

Většinu fotografií, které Rössler vytvořil v období do roku 1922, údajně sám zničil, proto se dnes můžeme jenom dohadovat, zda podobně pokrokových děl nevzniklo více. Problémem je i samotné datování fotografií, neboť mnohé dobové autorské originály byly Rösslerem datovány až mnohem později a není nijak výjimečné, že dvě zvětšeniny ze stejného negativu se v datacích liší o rok či dva. Určitým vodítkem může být skutečnost, že v roce 1923 si Rössler koupil na splátky fotoaparát Mentor na formát negativů 9 x 9 cm, zatímco do té doby většinou fotografoval vypůjčenou kamerou na formát 9 x 12 cm. (Moucha 2011:53, Birgus 2003:9, Birgus 2001:42-44)

3.2.2 Abstraktní tvorba Jaroslava Rösslera

Tvorba Jaroslava Rösslera představuje pravděpodobně nejnázornější příklad působení malířské abstrakce na formování moderního fotografického jazyka. V jeho dílech

se totiž uplatnilo několik prvků a postupů abstrakce. Ve své rané tvorbě vycházel z kubistického konceptu překrývajících se ploch, který můžeme najít ve fotografiích z počátků jeho tvorby i v jeho kresbách. Například v již zmíněném snímku *Opus I* (1919) jsou překrývající se plochy simulovány dvěma trojúhelníkovými kartony, jejichž diagonální strany člení obrazový prostor na způsob kubistické malby. Tato metoda Rösslera přivedla k vytváření abstraktních zátiší z kartonu, která pak fotografoval. Střídal se v nich diagonální a pravoúhlé formy s formami okrouhlými, jež se pak objevovaly i v abstrahujících fotografiích jednoduchých předmětů, jako byl například ohnutý list papíru. (Anděl 1993:38, Anděl 2004:50-51)

Pro Rösslerovu tvorbu z první poloviny 20. let je typické spojení řady zdánlivě neslučitelných stylů. Ve stejné době, kdy se stále ještě zajímal o symbolismus, piktorialismus a expresionismus, vytvářel také fotografie, v nichž hlavní motivy eliminoval na základní linie a tvary. V těchto dílech prokázal mimořádný talent pro redukování zobrazené skutečnosti i pro konstruování nové reality. Zobrazené předměty jsou na fotografiích často nedefinovatelné a působí zcela dematerializovaně. (Birgus 2001:45)

Zcela nefigurativní jsou jednak Rösslerovy fotogenické kompozice s vrženými stíny, ve kterých se osobitě spojuje racionalita s emotivitou a poezií. Tyto abstrahující fotografie vlastně metodicky předznamenávají jak *Abstraktní fota* Jaromíra Funkeho, tak i například *Světelné abstrakce* Francise Bruguiera. Jejich tvarové rozpětí sahá od jediného oblouku vytvořeného listem papíru až po bohatě strukturované kompozice vytvořené z vystříhaných lepenek. Rössler v nich využíval i montáží z dvou totožných negativů. Jiné skladby z vystříhaných lepenek reprodukoval jako výtvarná díla, takže plocha fotografie ukazuje jen geometricky členěnou, působivě kombinovanou černobílou plochu. Stejně jako v případě Funkeho „asambláží“ můžeme litovat, že se předlohy těchto fotografií nezachovaly. Dnes by byly chápány jako autonomní výtvarná díla. (Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:216, Tausk 1986:40, Birgus 2000:103)

V jiných snímcích zachycoval elementární minimalistické motivy. Zde je třeba upozornit zejména na fotografii *Světlík*, která vznikla (v několika variantách) v kopírně Drtikolova ateliéru nejspíše v roce 1923. Rössler zde skvěle využil vytržení hlavního motivu z obvyklých prostorových souvislostí. Použitím úhlopříčné kompozice umocnil dynamičnost snímku, ještě zvýrazněnou diagonálně visícím řetízem, a nápaditým přidáním černého pruhu v pravé části jedné z variant změnil skutečný tvar čtvercového světlíku na trojúhelník. (Birgus 2003:13, Birgus 2000:103)

V mnoha fotografiích kombinoval vystřižené geometrické tvary vytvořené z černých a bílých lepenek, papírů a jiných materiálů v pozadí s různými jednoduchými předměty, jako jsou třeba sklenička na víno, svíčka, popelník, ale i plechové nádoby či součástky rozhlasových přijímačů. Tato pozadí s ostrými tonálními kontrasty už nehrála roli pouhé dekorace, ale byla většinou důležitější než vlastní trojrozměrný objekt v popředí. Nakonec Rössler fotografoval jenom samotná pozadí a byl tedy – podobně jako Drtikol ve svých symbolistických fotografiích vystřižených figurek – výhradním tvůrcem jak fotografovaných objektů, tak i samotných fotografií. V tomto ohledu však Rössler svého mistra předběhl nejméně o pět až osm let! (Birgus 2000:103, Birgus 2001:46)

K Rösslerovým vrcholným dílům patří světelné abstrakce z let 1923 až 1925. Jedná se o fotografie trojrozměrně působících světelných obrazců na tmavém pozadí. V těchto pracích zachycoval záměrně rozostřeným objektivem *Tessar* světlo z pohybujících se reflektorů na černém pozadí při dlouhých expozicích. Vznikly tak emotivně mimořádně působivé snímky rozličných neostrých světelných kuželů, kruhů, čoučkovitých těles a křivek s různými stupni černých, bílých a šedavých tónů. Rössler tak jako jeden z prvních fotografů postavil do středu zájmu samotné světlo, které má ve fotografii primární roli. Nešlo už o pouhou světelnou náladu, známou třeba z impresionistického a secesního piktorialismu, ale o světlo jako hlavní motiv. V tom patří Rösslerovi nepochybně průkopnická role. (Mlčoch 2010:48, Anděl 2004:51, Birgus 2001:46)

Rösslerovy práce připomínají fotogramy Christiana Schada, Man Raye či Lászla Moholy-Nagye, jsou to však klasické fotografie vytvořené fotoaparátem. Rössler v nich o několik let předběhl Jaromíra Funkeho, který své abstrahující kompozice se světly a stíny vytvářel ve druhé polovině 20. let jako určitý protipól k Man Rayovým fotogramům. (Birgus, Mlčoch 2010:48, Birgus 2001:45)

Zatímco Funke se k abstrakci propracovával postupně odstraňováním jednoduchých předmětů (mořských hvězdic, kuchyňských předmětů, láhví nebo tabulí skla), které v jeho zátiších zpočátku hrály důležitou roli, a jejich nahrazováním vrženými stíny, Rössler se dostal k abstraktně orientovaným dílům daleko rychleji. Jeho radikální práce přitom vznikaly téměř nezávisle na zahraničních vzorech. Je nepravděpodobné, že by začátkem 20. let znal díla Christiana Schada, Alvina Langdona Coburna či Pierra Dubreuilu, nepochybně neznal ani abstrahující puristické kompozice Paula Outerbridgeho a ze Strandových prací mohl vidět jen několik ukázek. Bezprostředně tedy reagoval asi jen

na Man Rayovy fotogramy z alba *Les champs délicieux* (Pole líbezná) z roku 1922. (Birgus 2001:45, 46, Birgus 2003:12)

Jaroslav Rössler byl také první český fotograf, který používal techniku fotogramu, a to již v roce 1924 nebo 1925 (zde se názory badatelů rozcházejí). Intenzivněji se tomuto způsobu tvorby věnoval až ve druhé polovině 20. let. V této době také kombinoval fotogram s technikou olejotiskového štětce. Rössler navíc na plochu fotogramu položil velkoformátový negativ a vytvořil pravděpodobně první kombinaci fotografie a fotogramu, později nazvanou „*foto-fotogram*“ (tzv. foto-fotogramy byly oblíbeny mezi členy Fotokupiny pěti). Bohužel se Rösslerových fotogramů dochovalo jen velmi málo. (Moucha 2011:48, Birgus 2000:73, 78, Birgus, Mlčoch 2010:48, Birgus 2001:46)

Také ve fotografických detailech Petřínské rozhledny a Eiffelovy věže, které vznikaly ve druhé polovině 20. let, Rössler často abstrahoval výchozí motivy ocelových konstrukcí těchto věží na konfigurace černých a bílých ploch, a přiblížil je tak k abstraktnímu umění. (Birgus 2000:103)

Zatímco v českém malířství se objevily první významné abstraktní obrazy už před první světovou válkou, v české fotografii se vlivy abstraktního umění poprvé výrazněji uplatnily právě až v Rösslerových fotografiích v letech 1922 až 1924. Některé ze svých snímků Rössler použil roku 1925 ve svých kolážích, nazvaných *Fotografie*, kdy je nalepil na větší papír a doplnil vystříženými černými pruhy a výraznými podpisy. Vznikly tak velmi zajímavé příklady invenčního spojení avantgardní fotografie a typografie, jež ve svých dílech i teoretických pracích propagovali například László Moholy-Nagy, Alexandr Rodčenko, El Lisickij či Karel Teige. U *Fotografie I* jde navíc také o aplikaci fotomontáže, vytvořené ze dvou fotografií geometrických objektů vystřižených z lepenky. Je to výrazný příklad multimedialnosti Rösslerovy tvorby, jakou například u výhradně fotograficky zaměřeného Jaromíra Funkeho nenajdeme. (Birgus 2001:47, Birgus 2003:12-13)

3.2.3 Avantgarda a fascinace technikou

Jaroslav Rössler začal vytvářet první snímky v duchu konstruktivismu u nás. Určitou anticipaci nalezneme ve zmíněném snímku *Opus I* (1919), od druhé poloviny 20. let v Rösslerově tvorbě vlivy konstruktivismu ještě zesílily. Výrazné je to například na jeho diagonálně řešených fotografických detailech Petřínské rozhledny v Praze

a Eiffelovy věže v Paříži. Jejich ocelové konstrukce byly pro Rösslera podobnými symboly moderní doby jako vlaky, automobily či rádia. Často abstrahoval výchozí motivy ocelových konstrukcí těchto věží na konfigurace černých a bílých ploch a přiblížil je tak k abstraktnímu umění. Zobrazená realita je někdy tak obtížně dešifrovatelná, že Rösslerovy detaily Petřínské rozhledny byly občas na novějších expozicích vystavovány jako pohledy na Eiffelovu věž. Vliv konstruktivismu a funkcionalismu je evidentní i na jeho osobitých reklamních fotografiích, které vznikly během Rösslerova druhého pobytu v Paříži. V mnohých z nich je také použit velký detail a zvýrazněna ostrost ve stylu nové věcnosti. (Birgus 2000:103-104, Birgus, Mlčoch 2010:60, Tausk 1986:26)

V roce 1923 vstoupil Jaroslav Rössler do Devětsilu. Od roku 1925 se jeho práce začaly objevovat v publikacích této avantgardní skupiny a od následujícího roku byly i vystavovány. Vzhledem k Rösslerově introvertní povaze byly kontakty s ostatními členy Devětsilu velice vzácné, jeho tvorbu však přeci jenom ovlivnily, což je patrné zejména na Rösslerových obrazových básních. V jejich vytváření vyzkoušel kromě tehdy běžně používaných metod také zcela ojedinělý způsob bromolejového přetisku, při kterém dílčí obrazy z několika matric postupně obtiskoval do výsledné montáže. Zhodnotil tak své velké fotografické zkušenosti získané při vytváření ušlechtilých tisků v Drtikolově ateliéru. (Tausk 1986:37, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:216, Birgus 2000:103)

Jaroslav Rössler byl mimořádně technicky i manuálně nadaný. Celý život se například zabýval sestavováním amatérských rádií. Touto technickou novinkou byl naprosto uchvácen. V první polovině 20. let vzniklo mnoho fotografií, fotomontáží a koláží s tematikou rádia, snímky rozhlasových přijímačů a autoportréty s rádiem však najdeme i v jeho pozdější tvorbě. Vytvořil řadu popisných záběrů svých rádií, z několika negativů pomocí fotomontáže sestavil působivou kompozici *Radio World* (1924), která dokonale předznamenává hlavní proud reklamní fotografie ve stylu nové věcnosti. Fotografoval také sám sebe s nasazenými sluchátky na uších na pozadí amatérského rádia. Motivy technické civilizace se však neomezovaly jen na rádio. V Rösslerových minimalistických kompozicích z exteriérů najdeme například fragmenty izolátorů a telefonních drátů či detaily izolovaných částí ocelové konstrukce Petřínské rozhledny. Objevoval také estetické hodnoty dalších technických objektů, například železných konstrukcí, kol lokomotivy, kolejí či telefonních drátů. V řadě fotografií i fotomontáží se objevovaly fragmenty kondenzátorů a rozhlasových žárovek. V roce 1926 vzniká řada koláží, ve kterých se objevují například letadla, mrakodrapy nebo gramofonové desky, působivé je

dílo s pohledem na rozhlasovou věž s nápaditě typograficky upraveným nápisem *Radio Marconi*. (Birgus 2000:74, Birgus, Mlčoch 2010:60, Moucha 2005:76, Birgus 2001:48, Štěpán 2012:29, 37, 39)

3.2.4 Reklamní fotografie

Od roku 1925, kdy přijel poprvé do Paříže, byl stále více zaujat možnostmi reklamní fotografie. Ta také tvoří převážnou část jeho díla z doby druhého pařížského pobytu, v letech 1927 až 1935. V Paříži spolupracoval převážně s experimentálním studiem fotografie Luciena Lorella, kde vytvořil velkou řadu invenčních a efektních reklam pro významné firmy, jako například Citroën, Michelin nebo Shell. Rösslerovy barevné reklamní kompozice zhotovené procesem *carbros* (technika ušlechtilých fotografických tisků) patří k nejvýznamnějším svého druhu. Také ostatní reklamní práce se řadí k nejlepším realizacím nové věcnosti ve fotografii, přestože vznikaly na objednávku, a nemohly se tedy vymykat dobovému vkusu. (Fárová 2009:280, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:216, 218, 340, Mrázková 1985:92, Mrázková 1989:350)

Ačkoli Rössler fotografoval jako zaměstnanec Studia Lorelle (později také Studia Piaze) nebo přímo Luciena Lorella, a nikoli jako samostatný fotograf, dovedl si uhájit dostatečný tvůrčí prostor. Používal rozličné experimenty, které si většinou vyzkoušel již ve volné tvorbě. Byla jich velká řada, za všechny jmenujme alespoň fotomontáže z více negativů, nadhledy, podhledy, diagonální kompozice nebo koláže. Rösslerova reklamní tvorba byla vždy vizuálně komunikativní a nebývala moderní. (Birgus 2001:53-54, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998: 216, 218, 340, Mrázková 1985:92)

Většina Rösslerových reklamních fotografií zobrazuje statické motivy, jen občas se v nich objevují živé modelky. Tak je tomu i na jedné z nejznámějších Rösslerových fotografií z roku 1931, kdy úhlopříčně komponovaný čtvercový portrét byl prostřednictvím fotomontáže dvou negativů spojen s fotografií několika papírů s namalovaným kruhem. Toto dílo se stalo jedním z archetypů české avantgardní fotografie a bylo použito v propagaci chicagské reprízy výstavy *O umění fixovat stín* (On the Art of Fixing a Shadow) v roce 1989 i jako logo pražské výstavy *Moderní krása – Česká fotografická avantgarda 1918 – 1948* o deset let později. Rössler byl tímto portrétem modelky natolik zaujat, že z něj vytvořil celou řadu fotomontáží. (Birgus 2001:54)

3.2.5 Umělecká tvorba po návratu z Paříže

Po návratu z Paříže v roce 1935 se Rössler vinou traumatu z vyhoštění nadlouho umělecky odmlčel. Volnou fotografickou tvorbou se znovu intenzivně zabýval až koncem 50. let. Malbě se již nevěnoval vůbec, kresbě pouze příležitostně a snad spíše bezděčně, při takzvaném automatickém kreslení. (Moucha 2006:114, Moucha 2005:14, Štěpán 2012:79)

V Rösslerově tvorbě z 50. a 60. let opět převládaly statické motivy. Téměř nikdy však nešlo o jejich jednoduché zobrazení, ale o silně stylizované fotografie, v nichž byly často aplikovány nejrůznější speciální postupy. Rössler často spojoval zobrazený motiv s jeho zrcadlovým odrazem buď prostřednictvím prizmatu (skleněného hranolu) před objektivem, nebo souběžným zvětšením negativu a jeho stranově obrácené kopie. Fotografie snímané přes dvojlomný hranol jsou inspirovány rozkládáním předmětné skutečnosti na lineární a plošné prvky, jejich celkový charakter a pojetí však připomíná spíše pozdní reakci a návaznost na práce surrealistů. U některých snímků z pražských periferií zdvojení sloupů a drátů elektrického vedení, dopravních značek nebo amplionu pouličního rozhlasu akcentuje dojem odlidštěné moderní civilizace. (Mrázková 1985:93, Birgus 2001:61-62)

Z šedesátých let pocházejí také fotografie se zrcadlově dublovanými motivy a graficky stylizované abstraktní kompozice. Některé z nich, například snímek *Variace* (1966), rozvíjejí principy geometrické abstrakce z dvacátých let a pracují s výraznými tvary obdélníků, lichoběžníků nebo kosočtverců v působivých konstelacích. V jiných dílech měla důležitou roli písmena a čísla, jako příklad si můžeme uvést fotografii *Báseň* z roku 1964. (Birgus 2001:62-63)

Rössler dále vytvářel imaginativní kompozice za pomoci speciálních postupů jako je například fotomontáž, kombinace fotografií a fotogramů, změna tonality či Sabbattierův efekt (pseudosolarizace). Od roku 1967 vytvářel barevné fotografie, vznikající spojením tří jednobarevných fólií. V tomto originálním postupu navazoval na starší práce v systému *carbro*. Výchozími motivy některých barevných fólií byly stylizovaně zobrazené detaily náhrobků Starého židovského hřbitova v Praze, které se objevovaly i v černobílých fotomontážích souboru *Zahrada života* (1964). V nich se také nejvýrazněji projevil jeho zájem o židovskou tematiku. Rösslerovy fotografie z pozdního období pokračují v poetice určené dvacátými a třicátými lety zcela nezávisle a ojedinele v kontextu české i světové tvorby. Až do pozdního stáří se Jaroslav Rössler neúnavně pouštěl do nových a nových

experimentů. (Moucha 2006:114, Fárová 2009:280, Moucha 2005:14, Birgus, Mlčoch 2010:60, Birgus 2001:63)

4 Jaromír Funke

4.1 Životní cesta Jaromíra Funkeho

4.1.1 Mládí a studentská léta

Jaromír Funke se narodil 1. srpna 1896 ve Skutči, v české části Českomoravské vrchoviny. Jeho otcem byl JUDr. Antonín Funke, matka se jmenovala Miloslava, rozená Potůčková. Ve Skutči působil Funkeho otec na praxi jako advokátní koncipient. Městečko Skuteč připadalo Funkovým pravděpodobně poněkud provinční, protože se záhy po narození svého synka přestěhovali do Kolína. Starobylé město nedaleko Prahy se v této době bouřlivě rozvíjelo, a přitom si uchovávalo přednosti příjemné existence. Kromě toho z Kolína pocházel Jaromírův otec, rodiče zde měli také svatbu, můžeme se tedy domnívat, že mladá rodina tady měla dobré zázemí. (Dufek 2003:23, Birgus 2000:306, Linhart 1960:10)

Jaromír Funke prožil pravděpodobně klidné a radostné mládí. Jako jediné dítě jednoho z nejváženějších kolínských občanů jistě netrpěl hmotnou nouzí ani nedostatkem péče. V létě trávil kolínská mládež většinu času na plovárně, Jaromír často a rád plaval, jako jeden z prvních vlastnil kánoí (údajně měl první kánoí v Kolíně), hrál také tenis. Ve dvanácti letech dostal svůj první fotoaparát. (Dufek 1996:51, Anděl 1993:38)

V Kolíně studoval na reálném gymnáziu, kde také v roce 1915 maturoval. K jeho učitelům patřil například Eugen Wiškovský, který se později stal autorem nejvýznamnějších česky psaných teoretických textů o fotografii (pomineme-li programové texty Karla Teigeho) a nejvýraznějším fotografem tzv. nové věčnosti. Říká se, že Wiškovský začal sám fotografovat díky Funkemu. (Dufek 2003:23, Anděl 1993:38)

V roce 1915 se zapsal na lékařskou fakultu Karlo-Ferdinandova vysokého učení českého v Praze, což ho zachránilo před válkou, protože studenti medicíny měli odklad. Potkal ho tedy šťastnější osud než jeho celoživotního přítele Josefa Sudka, který ve válce přišel o pravou ruku. Podle svědectví fotografa Josefa Ehma později Funkeho a jeho přítele Štorch-Mariena neodvedli proto, že se jim podařilo uplatit jistého vojenského lékaře, který oba mladé muže u odvodní komise prohlásil neschopnými vojenské služby. V roce 1919 studium medicíny přerušil a na přání otce začal studovat práva na Karlově univerzitě. Na jaře roku 1922 studium ukončil, nepřihlásil se však ke státní závěrečné zkoušce.

V letech 1919-1922 byl tři semestry posluchačem filosofie a dějin umění na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. (Dufek 2003:24, Dufek 1996:52-53, Souček 1970:24)

Josef Sudek na Funkeho studentská léta vzpomíná takto: „*Funke měl převzít advokátní kancelář. Moc se do toho nehnal. Když začal studovat práva, vypukla válka. Aby nemusel na vojnu, začal studovat medicínu. Když válka skončila, měl pokračovat v právech. Měl dobrý úmysl. Jednou se Funke objevil v Praze a řekl, že ta práva udělá. Nezrazoval jsem ho, ale nebyl jsem pro to. Snažil se, ale žádnou zkoušku neudělal. Když to starý pán uslyšel, že práva nebudou, zlomil nad ním hůl.*“ (Řezáč 1999:12).

4.1.2 Funke intelektuál

Jaromír Funke byl mimořádně všestrannou kulturní osobností. Miloval film, hudbu, divadlo, výtvarné umění. Celý život byl vášnivým čtenářem poezie, beletrie, publikací o kulturní historii, o starém i novém výtvarném umění, o hudbě. V Praze chodil na výstavy moderního umění. V letech 1921-1923 měl možnost navštívit v Praze výstavy Tvrdošíjných, Devětsilu, Picassa, Archipenka či nového francouzského umění. Prostřednictvím domácích a zahraničních avantgardních revuí sledoval nové umění. Z jazyků nejlépe ovládal francouzštinu, dorozuměl se také německy. (Dufek 1996:6, 51, Dufek 2003:24)

Ještě předtím, než se Funke začal intenzivně věnovat fotografii, pokoušel se o malbu. V jeho pozůstalosti se nachází dopis od Karla Teigeho z roku 1919, kde Teige jako devatenáctiletý, avšak už uznávaný kritik poskytuje na jeho žádost svému o čtyři roky staršímu příteli, budoucímu slavnému avantgardnímu fotografovi, posudek o jeho obrazech. V dopise Teige analyzuje několik Funkeho výtvarných prací. Zasláná díla hodnotí sice taktně, ale dosti negativně. Sám Funke se o svých malířských ambicích vyjadřuje věcně, přesto nám však tyto řádky mohou znít trochu posmutněle: „*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.*“ Funke se nakonec rozhodl pro fotografii. (Fárová 2009:705, Dufek 1996:53)

4.1.3 Kolínští přátelé

Z Funkeho kolínských přátel a vrstevníků nesmíme opomenout zmínit v první řadě dva. Jedná se o Zdenka Rykra, jednoho z nejvýznamnějších českých vizuálních umělců, a dále pak o pozoruhodného malíře Rudolfa Mazucha (Dufek 1996:52).

Rudolf Mazuch (1891-1920), původně vyučený fotograf, byl velice talentovaným malířem, kterému pouze předčasný skon zabránil v tom, aby se zařadil mezi nejvýznamnější české umělce první poloviny 20. století (www.mukolin.cz). V Kronice města Kolína se můžeme mimo jiné dočíst, že: „8. února v neděli večer roznesla se městem smutná zpráva, že ve 4 hodiny zemřel nadějný umělec a svérázný člověk ak. malíř Rudolf Mazuch zápalom plic v stáří 29 let.“ Kronika pokračuje o několik vět dále: „Při pohřbu jeho za velké účasti, promluvil Jar. Funke, druh z kruhu Mazuchových přátel, kteří pak svým nákladem jeho hrob opatřili pomníkem.“ (www.mukolin.cz). Smuteční projev, který Funke pronesl na Mazuchově pohřbu, se zachoval v jeho pozůstalosti. Stejně jako Rykr, i Mazuch Jaromíra Funkeho portrétoval (Dufek 1996:52).

Funkeho mladší přítel Zdenek Rykr (1900-1940) občas navrhoval karnevalové masky a kostýmy určené pro kolínskou plesovou sezonu. Můžeme usuzovat, že právě to bylo Funkemu inspirací k jeho slavné fotografii *Po karnevalu* (1924). Svého přítele Rykr portrétoval ve stylu syntetického kubismu. Funke Rykra na oplátku fotografoval, dokumentoval jeho obrazy a Rykrovy kubistické sošky začleňoval do svých zátiší, která manifestačně sestavoval výhradně z moderních předmětů. V této době byl již Funke uchvácen moderním uměním a Rykr byl jedním z prvních mimopražských umělců, kteří vždy věděli, co je nového v Paříži (kulturní orientace na Francii byla tehdy příznačná pro většinu představitelů české avantgardy). Funke s Rykrem také začali společně studovat v Praze dějiny umění. Ve 30. letech jezdil Rykr často do Paříže, kde se v roce 1937 zúčastnil výstavy *Salon des Surindépendants*. Byl nejen malířem, ilustrátorem a scénografem Národního divadla, ale pracoval také jako reklamní grafik. Nejvýznamnější byla jeho spolupráce s firmou Orion, pro kterou vytvořil dodnes používané logo Orion s modrou hvězdou. V roce 1923 vytvořil obal Kofily, který zůstal prakticky nezměněn až do 80. let a dnes se objevuje jen v mírně upravené verzi. Stejně jako Mazuch a Funke i Rykr zemřel předčasně. (Dufek 2003:23, Dufek 1996:51, www.gavu.cz)

Z dalších přátel to byl Otakar Štorch-Marien (1897-1974), který chtěl společně s Funkem založit nakladatelství. Funke, který velmi silně inklinoval k literatuře, však nepřesvědčil svého otce, aby mu uvolnil peníze potřebné pro podnikání. Nakonec vyhověl

otcovu přání studovat práva. Štorch-Marien záhy založil jedno z nejslavnějších českých nakladatelství Aventinum a stal se mecenášem moderního umění. Kromě svého přítele Funkeho podporoval rovněž další umělce, například Josefa Šímu a také film. (Dufek 2003:23, Dufek 1996:52)

4.1.4 Eugen Wiškovský

S Jaromírem Funkem měl velmi přátelské styky rovněž Eugen Wiškovský (1888-1964). Tento lingvista, překladatel, fotograf a pedagog učil na středních školách v Kolíně a v Praze. Byl také členem pražské Psychologické společnosti a do češtiny překládal například některá díla Sigmunda Freuda. Ačkoli začal fotografovat už v 15 letech, fotografií se začal vážněji zabývat až v polovině 20. let, kdy se spřátelil se svým bývalým žákem z gymnázia, Jaromírem Funkem. (Birgus 2000:320, Tausk 1986:23, Anděl 2012:417)

Funke a Wiškovský spolu chodili fotografovat a hledat objekty vhodné pro vyjádření tzv. nové věcnosti (Neue Sachlichkeit). Nejpříhodnějším objektem se jim stala kolínská elektrárna od architekta Jaroslava Fragnera. Wiškovský se od Funkeho přiučil v temné komoře a na pochůzkách za motivy nejen technice, ale i zásadám dobré kompozice a základním fotografickým problémům. Wiškovský o tom píše: „*Chodívali jsme spolu do terénu, na stavbu elektrárny. Do okolí a na věž Akademie – a fotografovali tzv. novou věcnost – skládky cementu, skruží, kolejnic, mannesmanových vodovodních rour atd. Funke toho brzy nechal, když viděl, že se na to specializují, také to dělal realističtěji než já. Nejvíce mi pomohlo, že jsem – nemaje tehdy zvětšovací – s ním v jeho temné komoře (koupelně) zvětšoval naše zdařilé negativy. Jednak jsem se přiučil zvětšovací technice a dobré kompozici, jednak jsem na těchto celkem prostých geometrických formách poznával onu abstrahující schopnost černobílé fotografie, která vyloučením barev zdůrazňuje tvar.*“ (Fárová 2009:392, Anděl 2004:58)

Wiškovský zůstal po celý život fotografem-amatérem v tom smyslu, že fotografie nebyla jeho povoláním. Publikoval také mimořádně významné a originální články, v nichž se například pokoušel odvodit zásady fotografické kompozice z průběhu vnímání na základě poznatků tvarové psychologie, dále se zabýval možnostmi a smyslem fotografické tvorby. Pokud jde o uveřejňování teoretických statí, nejaktivněji se zapojil do fotografického života v letech 1940-1941, kdy spolupracoval s Jaromírem Funkem

a Josefem Ehmem (1909-1989) na vydávání Fotografického obzoru. Podle historičky fotografie Anny Fárové mělo přátelství s Funkem pro Wiškovského dílo rozhodující vliv. (Fárová 2009:180, 182, Rousová, Dufek 1988:100, Anděl 2012:418)

4.1.5 Josef Sudek

Funkovým celoživotním přítelem byl Josef Sudek (1896-1976). Není zcela jasné, kdy přátelství obou budoucích slavných fotografů začalo. Zatímco podle Anny Fárové se Funke a Sudek znali již od dětství z jejich rodného Kolína, Antonín Dufek datuje jejich seznámení mnohem později, až rokem 1924. Podle slov samotného Josefa Sudka, který ve svých vzpomínkách popisuje, jak mu Funke oznamuje své rozhodnutí pokračovat ve studiu práv, však lze předpokládat, že se oba budoucí slavní fotografové seznámili nejpozději v roce 1919. (Fárová 2009:858, Dufek 1996: 52, Řezáč 1999:12)

Josef Sudek, stejně jako Jaromír Funke kolínský rodák, byl jenom o pár měsíců starší než jeho přítel. Vyučený knihař nastoupil v roce 1915 vojenskou službu. V roce 1917 byl na italské frontě zraněn granátovou střepinou do pravé paže, která mu byla následně amputována. Přestože se jednalo o velikou tragédii, zcela jistě můžeme souhlasit s Annou Fárovou, podle které bylo toto neštěstí pro Sudka vlastně pozitivní, protože z této katastrofy dokázal učinit svou životní výhodu. Z knihaře se stal fotograf. Po válce žil Sudek v pražské Invalidovně, odkud jezdil do Kolína za svou matkou. Později, v roce 1927, si otevřel v Praze na Újezdě č. 28 fotoateliér. (Dufek 2003:24, Fárová 2009:454, Birgus 2000:317, Řezáč 1999:11, předsádka a resumé, nečíslováno).

Na své první setkání s Jaromírem Funkem vzpomíná Josef Sudek takto: „*Už se stmívalo. Tam někdo jde – samá ruka, samá noha. Byl to Funke. Rovnou jsme šli do toho. Měl dva aparáty – 13x18 a 4,5x6. Domluvili jsme se, že druhý den půjdeme fotografovat. Já jsem měl aparát se stativem, on dva aparáty. My jsme tak chodili a jen tak po něčem koukali. Rozlezli jsme se, zase jsme se sešli a nepřekáželi jsme si. Pak jsme si šli někam sednout.*“ A pokračuje dále: „*My jsme si v ničem nepřekáželi. Ani jsme nemohli. Já jeho respektoval, on mne. Když jsme fotografovali něco stejného, každý jsme to dělal po svém, neměli jsme o druhého zájem. Nebyl čas na to, abychom si překáželi. Měli jsme toho oba tolik v hlavě!*“ (Řezáč 1999:11-13).

Přátelé Jaromír Funke i Josef Sudek se bezpochyby navzájem ovlivňovali. Pocházeli ze stejného kraje, byli stejně staří, často se stýkali a debatovali spolu.

Nepochybně se také vzájemně respektovali a jeden druhého si vážili. Na sklonku svého života Sudek v rozhovoru s Annou Fárovou vzpomíná: „*Můj přítel Funke byl intelektuál; fotografoval, ale také hodně psal o všech těch problémech, které nás zajímaly. Představoval avantgardu české fotografie a jeho inteligence vnesla do našich uměleckých kruhů autoritu. Oba jsme však byli romantici; jinak bychom nebyli mohli pracovat tak, jak jsme pracovali*“ (Fárová 2009:440). Funke byl nesmírně sečtělý a informovaný, Sudek byl stále otevřený každé užitečné myšlence a použitelnému nápadu. O vztahu obou přátel – fotografů se můžeme hodně dozvědět také z následujících Sudkových slov: „*Funke o fotografování hodně četl, já ne. On měl cizí časopisy, navrhl, že mi je půjčí. Říkal, že čistý, absolutní projev není omyl. V našich poměrech to bylo jako zjevení. Koukali na nás jako na blázny. Nemohli jsme se s nikým shodnout. Byli jsme úplně sami.*“ (Řezáč 1999:11). Sudek se také inspiroval některými Funkeho tématy, ale pojal je odlišným způsobem. Zatímco Funke je stylisticky jasný a zaujatý formou, Sudek se noří do ducha svého objektu. Oproti Funkemu je intuitivní a citový. Josef Sudek je také autorem patrně nejznámějšího portrétu Jaromíra Funkeho. (Fárová 2009:465, 858, 859)

4.1.6 Spolková činnost

Počátkem dvacátých let vrcholí generační konflikt mezi konzervativními a moderněji orientovanými autory. V roce 1919 vzniká Svaz československých klubů fotografů amatérů. Kvůli názorovým neshodám zakládají někteří jeho členové o tři roky později Fotoklub Praha, prosazující tzv. čistou či přímou fotografii. Na první svazové výstavě, v roce 1923, byl Jaromír Funke jedním z jejích porotců. V následujícím roce vystupuje z kolínského klubu amatérských fotografů, ve kterém byl tehdy členem, a vstupuje do pražského Fotoklubu. O čtyři měsíce později, v červenci 1924 jsou však Funke a tři další fotografové z Fotoklubu (respektive z celého Svazu českých klubů fotografů amatérů) vyloučeni. Důvodem byla ostrá a poněkud neuvážená kritika tzv. Okružní mapy (tj. alba fotografií posílaného postupně všem českým klubům fotografů amatérů k posouzení) jednoho z menších klubů. Jaromír Funke, Josef Sudek a Adolf Schneeberger napsali posudek, který odsoudil přežitky a prohřešky proti modernímu pojetí fotografie. Jejich kritika byla považována za urážlivou a trojice přátel (a Josef Šroubek, který také podepsal) byla z Fotoklubu Praha vyloučena. Vyloučení se vlastně týkalo celého Svazu českých klubů fotografů amatérů, protože žádný jiný klub je podle svazových

instrukcí nesměl přijmout. (Fárová 2009:296, Dufek 2003:24, Birgus, Mlčoch 2010:362, Tausk 1986:16-17, Linhart 1960:13)

Ještě před koncem roku 1924 zakládají Sudek, Funke a Schneeberger Českou fotografickou společnost, která stála mimo rámec Svazu československých fotografů amatérů a byla otevřena amatérům i profesionálům. V roce 1929 se konala druhá členská výstava České fotografické společnosti. Mezi díly osmnácti členů vynikaly kolekce Jaromíra Funkeho a Josefa Sudka. Funke, který se pokusil společnost přetvořit v avantgardní spolek, byl rovněž autorem manifestační předmluvy ke katalogu výstavy. Formuluje zde nový program, když říká: *„Fotografie jest jediný nejdokonalejší a nejpravdomluvnější proces. A právě tato pravdomluvnost jest největší její předností, kterou nutno vyzdvihnout a ne potlačovat. Měkká kresba některých objektivů byla nám prostředkem k výcviku oka a vkusu, ne účelem... Jsme střízliví a úmyslně opouštíme impresionistickou líbivost, která není fotografická... Náš fotogenismus chce bítí fotografickým protipólem nefotografického, ale fotogenického Man Raye, který vychází více z výtvarnictví než z fotografie.“* (Dufek 2003:24-25, Fárová 2009:288, 290, Tausk 1986:17)

Představu o tomto důležitém období české fotografie si také můžeme udělat ze vzpomínek fotografa Josefa Sudka: *„...byli jsme velmi vybíraví, velmi nároční, žádný kompromis nebyl dovolen. Proto nás také z klubu za naše nesouhlasné názory vyloučili; tak jsme s několika dalšími fotografy založili v roce 1924 Českou fotografickou společnost. Stáli jsme proti generaci našich otců, odmítali jsme umělecké směřování fotografie. Líbila se nám její dokumentární stránka, respektovali jsme celistvost negativu a byli jsme rozhodně proti všem úpravám a složitým technikám – proti takzvaným uměleckým postupům, jako byl bromej, uhel, gumotisk atd.; byli jsme proti retuším a manipulování s negativem.“* (Fárová 2009:440).

4.1.7 Avantgardní scéna

Ve dvacátých letech se Funke postupně seznamuje s mnoha levicově orientovanými intelektuály. Jedná se například o básníky Konstantina Biebla, Františka Halase nebo grafického designéra a scénografa Zdeňka Rossmanna (Dufek 1996:58).

V roce 1929 se Funke sblíží s Uměleckým svazem Devětsil, který byl již od roku 1922 orientován na mezinárodní avantgardu. Díky doporučení Františka Halase začal

Funke v roce 1929 publikovat v nejvýznamnějším českém avantgardním časopise *Revue Devětsilu*. V roce 1929 začíná také Funkeho spolupráce s brněnským avantgardním časopisem *Index*, který redigoval Bedřich Václavek, přední kritik a teoretik avantgardního umění a nejvýznamnější představitel levice v literární vědě. (Dufek 1996:5, 58, Churaň 1998b:245-246)

Společnou platformou avantgardy a nástupnickou organizací *Devětsilu* se roku 1929 stala *Levá Fronta*. S touto organizací levicově smýšlející inteligence Funke spolupracoval od roku 1930. Velké naděje vkládal zpočátku do brněnské organizace *Levé fronty*, později spolupracoval s organizátorem a teoretikem filmové a fotografické sekce pražské *Levé fronty* Lubomírem Linhartem. V době hospodářské krize se v *Levé Frontě* sdružil výkvět české inteligence, mnozí intelektuálové, architekti a umělci začali fotografovat. (Dufek 1996:13, Anděl 1993:226, Anděl 2004:70)

V roce 1929 se v Brně konala premiéra hry Johna M. Syngeho *Jezdci k moři*. Zdeněk Rossmann vytvořil konstruktivistickou scénu, na které použil diapositivы zhotovené z abstraktních fotografií Jaromíra Funkeho. V roce 1930 Funke spolupracoval s brněnským architektem Bohuslavem Fuchsem, předním představitelem českého funkcionalismu, pro kterého fotografoval novostavbu Masarykova studentského domova v Brně. (Dufek 2003:25,27, Dufek 1996:58-59, Churaň 1998a:166, Anděl 2004:59, Rousová, Dufek 1988:89)

Na přelomu dvacátých a třicátých let vyvrcholila Funkeho angažovanost v amatérské fotografii. V roce 1931 se rozpadl *Devětsil*, pokus institucionalizovat avantgardu tedy neuspěl. V této době také začala hospodářská krize (Dufek 2003:31).

4.1.8 Třicátá léta

Rok 1930 prožil Funke částečně v Brně. Věnoval se fotožurnalismu, užití fotografii architektury a také využití fotografie v divadle. Zabýval se zde také filmem. Z dopisu, který píše své budoucí ženě Anně, se dozvídáme, že pracoval jednak na reklamním filmu, jednak na „*abstraktním filmu kompozičně pohybovém*.“ (Dufek 2003:31,36).

O Funkeho touze dělat film se dozvídáme také od Josefa Sudka, který vypráví: „...jdu po *Národní třídě* a kolem mne se žene Funke. Že prý nemá čas, strašně pospíchá, má schůzku se *Štýrským* a s *Toyen*, že společně rozmlouvají o výtvarnictví. Pospíchal... Když jsme se pak dodatečně sešli, vykládal, že vůbec neměl čas, že byl v Brně, kde chtějí

dělat avantgardní film. Mají velký plán. Řekl jsem mu, že na to je potřeba mnoho peněz. Ptal jsem se ho, jaké mají mašiny a s čím to chtějí všechno dělat. Dobrá vůle tu byla, ale to bylo vše. Funke pak už o filmu nemluvil. Ztroskotalo to na penězích.“ (Řezáč 1999:13).

V roce 1935 se Jaromír Funke oženil. Funkeho rodiče však tomuto sňatku nepřáli. Jeho ženou se stala švadlena Anna Kellerová z Kolína. Otec Anny byl švec, zakládající člen KSČ. Prostřednictvím své ženy se Funke postupně seznámil s levicově orientovanými intelektuály. Členem KSČ však Jaromír Funke podle vyjádření Anny Funkové nikdy nebyl. (Dufek 1996:57)

Ve třicátých letech se Jaromír Funke zúčastnil také dvou mimořádně významných výstav. V roce 1933 to byla výstava *Sociální fotografie*, pořádaná Lubomírem Linhartem pod záštitou Levé fronty, v roce 1938 výstava v pražském Mánesu nazvaná *Fotografie*. Tato přehlídka práce šesti fotografů české fotografické avantgardy (obsáhlé soubory představovaly vlastně šest samostatných výstav) byla jednou z posledních fotografických manifestací před vypuknutím druhé světové války. (Dufek 1996:72, Anděl 2004:71)

Na konci třicátých let Funke podnikl dvě cesty do Podkarpatské Rusi. V létě roku 1937 tam pobýval se svou ženou a několika známými. Příští rok odjel na Podkarpatskou Rus znovu, tentokrát ovšem bez manželky (v prosinci 1937 se jim narodila dcera), posílal jí však denně pohlednici (Dufek 1996:72).

V roce 1939 Funke začal úžeji spolupracovat s Josefem Ehem. Společně vyučovali na Státní grafické škole v Praze, kde také výrazně modernizovali učební systém. Josef Ehm se v této době stal redaktorem Fotografického obzoru, významného českého časopisu zaměřeného na fotografickou tvorbu. Číslo časopisu obvykle plánoval společně s Jaromírem Funkem a Eugenem Wiškovským, kteří do časopisu hojně přispívali. Když neměli lepší fotografie, publikovali pod pseudonymy své vlastní. (Dufek 1996:73, Birgus 2000:306, Anděl 2004:67)

4.1.9 Pedagogická činnost

Jaromír Funke, nadšený vůdce opozice proti všem autoritám, se shodou okolností stal učitelem fotografie. V letech 1931-1934 vyučoval na Učňovské škole fotografické v Bratislavě a v letech 1934-1935 na Škole uměleckých řemesel tamtéž. Od roku 1935 pak působil na Státní grafické škole v Praze, kterou v té době vedl Ladislav Sutnar (1897-1976), jeden z nejvýraznějších tvůrců avantgardy 30. let v oblasti užitého umění. (Dufek

2003:16, 22, Anděl 1993:218, Tausk 1986:18, 22, 27, Linhart 1960:26, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:340)

Mezi avantgardními fotografy byl Funke pravděpodobně jediný, kdo nebyl výtvarníkem ani profesionálním fotografem. V každém případě byl jediný, kdo vychovával profesionály, aniž by byl sám odborně vyškolen (nebyl vyučen, neabsolvoval fotografickou ani výtvarnou školu). Přesto (nebo právě proto) vytvořil kvalitní způsob výuky, postupující logicky od fotografií dvojrozměrných předloh k pověstnému cvičení nazvanému *Těleso v prostoru*. Pro tento účel nechal vyrobit dřevěné krychle, válce, kužely, kvádry a další trojrozměrná tělesa. Jejich fotografování bylo průpravou k reklamě, portrétu i k fotografování krajiny či architektury. Závěrečné lekce se týkaly momentní fotografie. (Dufek 2003:31-32)

Bratislavská Škola uměleckých řemesel patřila k nejlepším institucím svého druhu ve střední Evropě. V roce 1931 zde například přednášel maďarský malíř, fotograf a teoretik László Moholy-Nagy. V roce 1938 však museli školu opustit čeští profesori a v říjnu 1939 byla Škola uměleckých řemesel definitivně zrušena. (Anděl 1993:228)

Funke zde vytvořil několik návrhů vlastních publikací a získal i několik portrétních, reklamních a dalších zakázek. Dále spolupracoval s avantgardním, levicovým časopisem *Nová Bratislava*, do kterého kromě slovenských autorů publikovali také například Karel Teige, Adolf Hoffmeister nebo švýcarský architekt Hannes Mayer (v letech 1928-1930 ředitel Bauhausu v Dessau). Od září 1934 se Jaromír Funke stává státním profesorem. (Dufek 2003:32, Dufek 1996:62, Baleka 1997:44)

Z četných dopisů, které Funke z Bratislavy posílá, však vyplývá, že počáteční nadšení z nového působiště brzy vystřídala deziluze. Například v dopise z 8. října 1931 se Funke svěřuje své budoucí ženě Anně, že pocítuje skutečnou krizi. Je rozčarován z bratislavské společnosti i ze svých studentů. Píše, že lidé se zde zajímají spíše o peníze než o kulturu, a ani studenti nejsou na takové úrovni, jakou předpokládal, ale jsou: „*úplně negramotný materiál*“. Stěžuje si na jednu ze svých studentek, profesionální fotografku, která si šla stěžovat k řediteli, „*že mluvím jen česky a ne německy, ačkoliv to není pravda, německy mluvím sice málo a špatně, ale přeci tolik, aby mně rozuměli*.“ Z jeho slov je cítit opravdu velké zklamání: „*Kde je nějaký účel, takovýhle lidi učit? Ty ideální představy nutno zabalit a člověk se naučí věci odbývat a lajdačit, jednoduše protože nejde volně a svobodně pracovat a hlavně nejde odborně pracovat*.“ (Dufek 1996:63).

Na jaře 1933 oslovuje ředitel Státní grafické školy v Praze Ladislav Sutnar Funkeho s prosbou o vypracování osnov výuky fotografie. O několik měsíců později, tedy od školního roku 1933/34, se již na této škole podle Funkeho osnov učí. V prosinci 1934 Funke podává žádost o přeložení do Prahy na Státní grafickou školu. Ministr této žádosti s účinností od 1. února 1935 vyhovuje. (Dufek 1996:71, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:340, Anděl 2004:67)

Za všechny Funkeho žáky jmenujme alespoň Zdenko Feyfara, Dagmar Hochovou, Jaroslavu Hatlakovou nebo Viléma Kříže. Podle historika umění Antonína Dufka patří práce Funkeho žáků, zejména výsledky cvičení *Těleso* (jindy *Předmět, Objekt*) v *prostoru*, k nejvýraznějším projevům nové fotografie třicátých let. (Dufek 2003:32, Tausk 1986:23, Kroutvor 2013:168, Rousová, Dufek 1988:100)

4.1.10 Protektorát

I v době temných čtyřicátých let se Funke snaží žít stejně aktivním a kulturním životem jako v době mírové. Hodně čte, svou četbu si pečlivě zaznamenává do diáře. Počet přečtených knih se s postupujícími léty stále více rozrůstá. Například v roce 1943 podle svých záznamů přečetl pět až dvacet knih měsíčně. Chodí na koncerty, do opery, do divadla a samozřejmě také na výstavy. Neustále také fotografuje. V únoru 1940 začíná na objednávku představitelů města fotografovat Louny, do Loun se pak ještě několikrát vrátí. Fotografuje samozřejmě také pražské motivy, ale zhotovuje i mnoho portrétních fotografií. Publikovat se mu daří až do roku 1941, vyučovat ještě o tři roky déle. Na Státní grafické škole působí až do 4. října 1944. Poté byl za nacistické akce „totálního nasazení“ do konce svého života pomocným dělníkem v družstvu pro organizaci a provoz domácí a uměleckořemeslné práce Dorka. (Dufek 1996:73-80, Souček 1970:28, Fárová 2009:315, Tausk 1986:22, Linhart 1960:18, 27).

Z Funkeho záznamů v diáři se dozvídáme o chvilkách radostných, mezi které patřil například Štědrý večer strávený každoročně s rodinou a přítelem Josefem Sudkem, ale i o chvilkách děsu a hrůzy, jako bylo bombardování Kolína nebo Prahy. U data 14. února 1945 stojí tento zápis: „*Dnes ve 12.20 jsme prožili prvý nálet na Prahu. Všichni jsme byli doma a přečkali tu hrůzu v krytu. Praha chudák vypadá. Proti nám hoří, kol našeho domu zápalné pumy, v ulicích blízko nás zbořeniště. Na to se nezapomíná. Odpoledne zase poplach, opět v krytu. Ale nepadalo nic. V noci jsme byli dvakrát v krytu*“

asi v 10:30 a v 1:30 asi po hodině v klidu.“ Následuje zápis z 15. února: *„Tramvaje nejezdí, telefon nejde. Peří léta po ulicích. Spěchá plno lidí.*“ (Dufek 1996:77, 80).

Nálet na Kolín 19. března 1945 Funkeho silně rozrušil. Před sedmi měsíci zažil se ženou a dcerou bombardování Kolína a nyní se velmi bál o své rodiče. Tu noc strávil u svého přítele Štorch-Mariena a teprve ráno šel domů, kde se zhroutil. Doktor poslal jenom morfium a sám přišel až za několik hodin. Ve Vinohradské nemocnici šel Funke hned na sál s diagnózou zánět slepého střeva, ale odhouskali nálet a operace byla odložena až na večer. Nakonec se zjistilo, že nejde o slepé střevo, ale o perforovaný dvanácterníkový vřed. Operace už přišla pozdě. 22. března 1945 Jaromír Funke jako oběť války předčasně umírá. (Dufek 1996:80-81, Souček 1970:28, Linhart 1960:24)

4.2 Dílo Jaromíra Funkeho

4.2.1 Dvacátá léta

Jaromír Funke dostal svůj první fotoaparát ve dvanácti letech, ovšem užíval ho spíše svátečně. Fotografii se začal intenzivně zabývat až v roce 1920, kdy momentky letních hrátek u řeky vystřídala cílevědomá tvorba. Nejdříve fotografoval krajiny a brzy také svá první zátiší. Fotografie z tohoto období ještě navazovaly na tradici estetiky secesního piktorialismu. Zcela výjimečné postavení v tomto směru zaujímá soubor fotografií z roku 1921, kdy v naprosto neromantických, věcných záběrech všedního Kolína dominují prázdné ulice, periferie a továrny. Tyto fotografie, které Funke ještě neposílal na výstavy, ale vlepoval si je do alb, se vyznačují mimořádným smyslem pro „fotogenii objektu“, který měla klíčovou úlohu v jeho pozdější tvorbě. (Dufek 1996:4-6, 53, Fárová 2009:321, Anděl 1993:38)

V roce 1921 se v Praze konala již zmíněná výstava Drahomíra Josefa Růžičky, stoupence americké puristické školy, která ovlivnila mnoho českých fotografů. I Jaromír Funke si byl samozřejmě dobře vědom Růžičkova silného vlivu na českou fotografii, když o něm píše: *„Příchodem Dr. Růžičky po válce v roce 1921 do Prahy začíná u nás nová etapa ve vývoji fotografie.*“ S Růžičkou sdílel zásady purismu, odmítal manipulovatelné tisky. Byl však proti módě měkce kreslicích objektivů a jiných způsobů změkčování optické kresby a vyžadoval kresbu ostrou. Právě ostrá kresba se později ukázala být rozhodujícím kritériem „nové“, moderní fotografie. (Dufek 2003:24, Dufek 1996:5, Tausk 1986:12-13, Mlčoch, Scheufler 1999:10)

Několik variant mají *Talíře* (1923), u Funkeho snad první kompozice založené na principu „abstraktního“ detailu, představujícího v těsném přiblížení pouze části zobrazených předmětů. Fotografie *Spirála* a *Rámy* (obě z roku 1924) jsou jedny z prvních diagonálních kompozic v Evropě a jsou to také jedny z prvních fotografií nové věcnosti. To platí i pro *Staré železo* (1925) či další fotografie objevující „mechanickou krásu“ zdánlivě nevzhledných detailů různých průmyslových objektů. K nové věcnosti se vracel také později ve svých dynamických fotografiích architektury i v aktech a portrétech. (Dufek 2003:29, Dufek 1996:7, Birgus, Mlčoch 2010:60-61)

Nejpozději v roce 1923 začal Funke vytvářet svá první zátiší, která se na několik následujících let stala hlavní doménou jeho tvorby. Tato zátiší znázorňují předměty jako je například kubistická busta Zdenka Rykra, nové francouzské knihy o moderním umění nebo avantgardní tiskoviny, jako kupříkladu *Sborník nové krásy Život II.* (Dufek 2003:25, Dufek 1996:6, Fárová 2009:322)

Souběžně začal Funke zkoumat vztah mezi předmětem, světlem a stínem. Toto zkoumání nakonec vyústilo v nefigurativních „stínohrách“. Zpočátku kombinoval geometrické tvary (koule, krychle, obdélníkové plochy atd.) a kompaktní hmoty (papír, sklo, kov). Předměty, které v této době fotografoval (kromě zmíněných také například rámy obrazů, hadice od vysavače, lahve nebo talíře), a celková koncepce obrazu byly v souladu s dobovým příklonem k elementárním tvarům a ke konstruktivismu. K nejdůležitějším zátiším, která vznikla zřejmě ještě roku 1923, patří *Fotografická konstrukce*. Tato práce má sice ještě charakter zátiší, ale výběrem geometrických předmětů Funke ukázal, že smyslem těchto fotografií již není popis skutečnosti. (Dufek 2003:26, Dufek 1996:6-7, Anděl 1993:38)

Kolem roku 1924 se u Funkeho objevují diagonální kompozice. Kompozici do úhlopříčky uplatňoval zejména ve fotografiích architektury a krajin, ale dokonce i v sociálně laděných snímcích z Podkarpatské Rusi. I když v určitých obdobích Funkeho tvorby ustupoval diagonální princip kompozicím jiného druhu, k dynamické diagonále se vracel až do konce života. Své oblíbené diagonály uplatňoval ve dvacátých a třicátých letech rovněž v portrétu. Funke byl vyhledávaným portrétistou, portréty provázely jeho tvorbu po celý život. Zobrazoval nejen své známé a přátele, ale i osobnosti kulturního a politického života. Za všechny jmenujme alespoň portréty Eugena Wiškovského, Josefa Sudka nebo malíře Františka Tichého. Tvář byla pro Funkeho nejen kompoziční výzvou,

ale i psychologickou studií výrazu. (Fárová 2009:306-307, 314-315, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:340, Dufek 1996:13, Linhart 1960:19)

Některé Funkeho fotografie z první poloviny 20. let patří i v mezinárodním kontextu k nejradikálnějším uplatněním principů konstruktivismu. Příkladem je proslulý snímek *Po karnevalu* (1924), diagonální kompozice patří do žánrové oblasti portrétu. Na snímku jsou dvě ženy (jednou z nich je Funkeho budoucí manželka Anna) v karnevalových kostýmech s výraznými vrženými stíny. Výrazným stylizačním prvkem je zpochybnění prostorové orientace, protože při prohlížení si nejsme jisti, zda ženy leží na zemi, nebo stojí u zdi. (Dufek 2003:29, Birgus, Mlčoch 2010:61)

Pozornost si také zaslouží dva pozdější snímky. Jedná se o snímek *Akt* (1927), ve kterém se rozvinutá diagonální kompozice snoubí s podrobným popisem „husí kůže“ a s detailem tváře ženy. Tím druhým je portrét Eugena Wiškovského nazvaný *Detail a muž* (1926), snová kompozice konstruktivismu a surrealismu. S abstrakcí souvisejí i snímky opakujících se předmětů sériové výroby a geometrických tvarů. Tyto a další snímky vznikaly jako zákonitý důsledek zkoumání abstrakce ve fotografické iluzi (Dufek 2003:29).

Na přelomu let 1923-1924 se účastní patnácti pracemi *I. výstavy Svazu čs. klubů fotografů amatérů v Praze*. Přestože „začátečník“, je jedním z nejpočetněji zastoupených fotografů. Z roku 1924 pocházejí první Funkeho dochované texty o fotografii (Dufek 1996:4, 53).

Tvorba Jaromíra Funkeho má zcela mimořádné postavení v nové fotografii, patřil také k průkopníkům nové věcnosti. Až na rané piktorialistické ušlechtilé tisky a několik nepublikovaných fotogramů ve své tvorbě vždy zachovával zásadu přímé fotografie. Vždy pracoval paralelně alespoň ve dvou směrech a vždy v cyklech, teprve jimi dokázal z tématu vytěžit maximum a vyčerpat je. Ve dvacátých letech představují určitou polaritu fotografie nové věcnosti a abstraktní fotografie. Koncem dvacátých let Funke opouští nefigurativní svět stínů a vrací se už natrvalo k předmětnému světu. (Dufek 1996:11, Birgus, Mlčoch 2010:60, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:340, Rousová, Dufek 1988:89)

4.2.2 Od fotogramu k abstrakci

V roce 1922 vydal umělecký svaz Devětsil již zmíněný *Sborník nové krásy Život II*, ve kterém byly uveřejněny první fotogramy Man Raye z jeho alba *Libezná pole* (Les

champs délicieux). Rayovy fotogramy byly představiteli české avantgardní scény přijaty nadšeně. Naopak Jaromír Funke je považoval za jakýsi primitivismus. Opakovaně zdůrazňoval, že fotografie má na rozdíl od fotogramu schopnost abstrahovat skutečnost, vytvářet díla s nezávislým a vlastním životem, ale přesto zůstat technikou ryze fotografickou. Zavrhoval všechny postupy (včetně fotomontáže), které podle jeho názoru narušovaly čistotu fotografie. Jeho cílem bylo promýšlení a realizování specifických možností fotografického média. (Misselbeck 2012:512, Dufek 2003:28, Fárová 2009: 296, 707, Anděl 1993:58, Birgus 2000: 29, 295, Birgus, Mlčoch 2010:49, 362)

Fotogram, tzv. fotografii bez kamery, Funke odmítl jako metodu technicky nefotografickou. Považoval ji za návrat k technikám o sto let starším, které ještě neznaly dokonalou optiku a moderní fotografické procesy a kdy neexistovalo rozmnožování z negativu a vznikal unikát tak jako v malířství. Funke vycházel z hlediska dlouhodobého zápasu o ryzi moderní fotografii. Prosazoval čistou fotografii, která se má podle něj opírat o negativ s možností nekonečné reprodukovatelnosti. Fotogram považoval za určitý stupeň regrese, v jistém smyslu poplatný malířství. (Fárová 2009: 297, 314, 847, 859, Linhart 1960:16)

Nicméně Man Ray Jaromíra Funkeho vizuálně inspiroval. Celá jedna důležitá etapa Funkeho tvorby z let 1923 až 1929, ve které se zabýval světelnými kompozicemi, je přímým důsledkem impulsů a vlivů, které Funke vstřebával z Rayových fotogramů. V roce 1926 také Funke zhotovil několik skvělých fotogramů, ty ovšem nikdy sám veřejně nepublikoval a již v následujícím roce techniku fotogramu a fotografii bez kamery jednoznačně zamítl. Považoval ji za slepou uličku fotografie. (Dufek 2003:27, Fárová 2009:314, 323, 707, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:181, Anděl 1993:58, Birgus 2000:73)

V roce 1927 Funke publikoval ve Fotografickém obzoru článek s výmluvným názvem *Man Ray*, ve kterém se zamýšlí nad dílem a přínosem tohoto malíře a fotografa. Man Rayovu tvorbu od doby vzniku zmíněného cyklu *Les champs délicieux* hodnotí těmito slovy: „*Při těchto 12 fotografiích Man Ray úplně odstranil objektiv i desku. Fotografoval dírkovou kamerou přímo na papír. Tyto tisky jsou sice velmi zajímavé, silně kuriosní, ale s fotografií souvisejí již jen teničkou nitkou; Man Ray později i tu přestříhl a nezůstal na poli fotografickém, ani graficko-malířském, nýbrž ocitl se někde tam ve vzduchoprázdnu mezi nebem a zemí. Bylo to tehdy, kdy Man Ray úplně odstranil aparát i desku a kdy začal ne fotografovati, nýbrž kopírovati předměty přímo na papír tím prostým způsobem, že*

položiv krabičku s rozsypanými zápalkami, kostku cukru nebo hřeben na citlivý papír, vše dohromady zkomponoval a citlivý papír s různými předměty shora osvětlil. Dostal tak bílé silhouetky více méně ostré v černém poli. Předměty podle délky resp. výšky vzdálenosti od citlivého papíru jsou neostřejší a ty, které leží přímo na vrstvě papíru, jsou úplně ostré. Tyto fotografické zvláštnosti nejsou už vůbec fotografiemi.“ V závěru ještě jednou Rayovy „fotografickou“ tvorbu ostře odmítne: „*Jeho činnost další, datující se po vydání „Les champs Délicieux“, jest poblouzněním z důslednosti a z přecenění fotogenických schopností samotné fotografie. Neboť fotografie jest dokumentární a nemůže být dokumentem to, co jsouc na fotografii bílé, ve skutečnosti je černé. Nemůže být dokumentem negativ.“* (Funke 1927:37-38).

V popředí zájmu Jaromíra Funkeho byly světlo a jeho tvárná úloha. Ústředním motivem Funkeho fotografií (a také ústředním termínem jeho teorií) byla *fotogenie*, chápaná v doslovném významu – *světle zrozený, světelného původu*. Funke popřel konturovou, prostorovou i věcnou vlastnost objektů. Popřel i jejich reálný hmotný tvar a dokonce i samotný objekt a soustředil se plně na kompozici světlých, tmavých a různě odstíněných ploch. Díky tomu se mohl dostat až k základům fotogenie, k vyjádření estetického působení různých vzájemných poměrů světla a stínu. (Dufek 1996:9, Linhart 1960:15, Rousová, Dufek 1988:89)

Již Funkeho tvorba z let 1919 až 1921 ukazuje zájem o zkoumání geometrických konfigurací vznikajících výřezem v hledáčku kamery. Ve své rané tvorbě fotografoval prosté předměty standardních tvarů a pomocí neobvyklých výřezů zdůrazňoval abstraktní charakter kompozice. Od roku 1922 soustavně rozpracovával v sérii experimentálních zátiší problematiku fotogenie světla a stínu. Aranžmá tvořená předměty sériové výroby a geometrických tvarů (talíře, hadice od vysavače, rámy obrazů, tabule skla, čtvrtky papíru a podobně) postupně osvětloval tak, aby vznikly účinné kombinace s vrženými stíny. V jeho zátiších se skleněnými kostkami, lahvemi či skleněnými negativy, vznikajících od roku 1923, postupně získávaly hlavní roli samotné stíny vržené na pozadí. Nejvýznamnější už nebyl sám objekt, ale jeho odraz a stín. Stíny, které vrhaly předměty, se stávaly od roku 1924 rovnoprávnou součástí Funkeho kompozic. A jejich význam stále rostl, až se objekty samy (tentokrát už kuchyňské nástroje, vegetace a nerozeznatelné „stínovorné“ výtvořky) ocitly mimo obraz a zůstaly jen nefigurativní „stínohry“. (Rousová, Dufek 1988:89, Anděl 1993:58, Birgus, Mlčoch 2010:48, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:218, Anděl 2004:51)

Stínohry nebyly jedinou Funkeho reakcí na fotogramy, začal také shora fotografovat seskupení předmětů, poskládaných na ploše tak, jako by byly připraveny pro zhotovení fotogramu. Tyto „asambláže“ sestavoval z předmětů frekventovaných například v básních poetismu, k němuž mají tyto práce blízko i celkovým charakterem. Publikovány byly v roce 1928 jako součást cyklu *Věci skleněné a obyčejné* (Dufek 2003:30).

Od fotografování skleněných předmětů a studií lomů světla se přes vlastní fotogramy dopracoval k snímání stínů a odraženého světla, jejichž zdroj je postaven mimo záběr. Stín reprezentuje jednu z abstraktních dimenzí předmětného světa. V tomto období, kdy Funke zkoumal fotografické zákony prostorové i světelné kompozice, se objevují jeho abstraktní fotografie. Převládající roli zde hraje světlo, stín, lomy světla, odrazy. (Rousová, Dufek 1988:89, Fárová 2009:297, 322-323, Linhart 1960:15, Anděl 2004:51)

První fotografie z cyklu *Abstraktní foto* vznikly v roce 1927, v roce recenze o Man Rayovi, poslední v roce 1929. V tomto cyklu téma světla, transparentnosti a světelných odrazů vyvrcholilo. Předměty přestaly být čitelné, vytvářejí pouze působivou, novátorskou a převratnou kompozici černých, bílých a šedých tónů. Na fotografiích jsou reálné předměty, reálný stín, i reflexy vrženého světla a stínu. Jindy stavěl do cesty světelných proudů reálné předměty, aby vytvářely stíny na různých plochách, anebo zrcadla či jejich zlomky. Funke také pokládal různé předměty na sluncem osvětlenou okenní římsu a fotografoval jejich přímé stíny, i stíny za pomoci zrcadel odražené a složité obrazce, které se vytvářely na kartonu v pozadí. Vznikly tak imaginativní fotografie, v nichž už většinou není možno přesně rozpoznat výchozí objekt, jehož odraz je deformován a mnohdy sugeruje metaforickou představu jiného objektu. Fragmenty trojrozměrných předmětů fúzují s dvojrozměrnými stíny, skutečný svět se zde prolíná s iluzí. (Fárová 2009:297, 322-323, Birgus, Mlčoch 2010: 48-49, Anděl 1993:58, Anděl 2004:51)

Za zmínku jistě stojí názor Jaroslava Anděla, podle kterého jsou Funkeho abstraktní fotografie jakýmsi pendantem artificialismu. Anděl doslova uvádí: „*Funkův soubor, přes všechny jeho snahy hájit svébytnost fotografie, však demonstruje vliv umění na fotografii, i jmenovitě vliv artificialistických maleb Štyrského a Toyen, kteří sami byli naopak inspirováni fotogramem. Podobně jako artificialistické obrazy, Funkovy fotografie z tohoto souboru promítají dvě kompoziční sestavy na sebe, stíny různých předmětů na plošné kompozice výstřížků lepenky. Funke se pak na artificialistické obrazy Toyen a Štyrského*

přímo odvolává v řadě fotografií, které uvádějí do abstraktních kompozic osamocené předměty, jako například ulitu či kolibříka.“ (Anděl 1993:79, 87).

S kamerou dokázal Jaromír Funke něco podobného jako Man Ray bez kamery. Vržené stíny jsou abstrakcí předmětů právě tak jako fotogramy. Jsou jen „pozitivní“ (černé), zatímco otisky věcí, které ve fotogramech vznikají bez negativu, jsou „negativní“ (bílé). Proti fotogramu, který je unikátem, vzniká normální negativ schopný rozmnožení. Funkeho abstraktní fotografie jsou na rozdíl od fotogramů skutečnými fotografiemi. V poměru k fotogramu jsou manifestačním zdůrazněním jejich fotografického charakteru proti technické i výtvarné příbuznosti fotogramu s grafikou nebo malířským obrazem. (Fárová 2009:297, 322-323, Dufek 2003:28, Linhart 1960:16)

Ze slov samotného Jaromíra Funkeho vyplývá, že příčinou vzniku jeho abstraktních fotografií nebyl pouze protest proti technické stránce fotogramu, ale zejména hledání bohaté variace na téma černá a bílá (Linhart 1960: 16-17). Ve stati *Od fotogramu k emoci* z roku 1940 se o abstraktní fotografii a fotogramu teoretik Funke vyjadřuje takto: „*Oproti fotogramu jest to technika ryze fotografická, která neodstranila ani kameru ani objektiv, ale ve fotografické proceduře hledá pravé fotografické oprávnění. Není to tedy fotografický primitivismus fotogramu, který se zbavil techniky, ale naopak pravá fotografie, která fotografickou cestou hledá a také nalézá nejvyšší hranici fotograficky dosažitelné černobílé škály.*“ (Funke 1940:122).

Jaromír Funke byl jedním z prvních fotografů, kteří jako abstrakci ve fotografii chápali již výřez zorného pole hledáčku vydělujícího z prostoru určitou konfiguraci, kdy dochází ke ztrátě prostorového kontinua a k nastolení vztahů uvnitř výřezu. Za abstrakci považoval rovněž ostře zobrazený detail předmětu, jehož celková podoba přesahuje rámec obrazu. Chceme-li totiž sledovat nefigurativní texturu hmoty, zákonitě se ocitáme uvnitř „figury“ a ztrácíme veškerou orientaci. Za abstrakci ve fotografii pokládal také diagonální kompozice, nahledy a podhledy, kdy abstraktní kompoziční vzorec dominuje nad námětem. Pochopil, že abstrakci je možno ve fotografii uplatnit bez potlačování fotografického verismu těsnějším přiblížením k objektu a důsledně plošným řešením obrazu v abstraktních vztazích, jež nahrazují vztahy iluzivní. (Dufek 2003:29, Birgus 2000: 75-76)

Od roku 1930 vyměnil Jaromír Funke natrvalo svět stínů za předmětný svět (Rousová, Dufek 1988:89).

4.2.3 Třicátá a čtyřicátá léta

Jaromír Funke měl rozhodující vliv na rozvoj moderní fotografie u nás. Svůj vliv uplatňoval různými způsoby: jako teoretik schopný výstižně formulovat problémy dobových směrů v mnoha statích, jako pedagog činný v Bratislavě (od roku 1931) a v Praze (od roku 1935), kde vychoval řadu fotografů, a především jako tvůrčí fotograf. Tyto tři činnosti se vzájemně prolínaly a obohacovaly. (Fárová 2009:295, 318, 402, Birgus, Mlčoch 2010:61)

Funkeho teorie netvoří ucelený teoretický systém. Ve svých spisech zdůvodňuje především vlastní tvorbu, popřípadě tvorbu několika málo moderních, tvůrčích fotografů, kteří ho zaujali. Za všechny jmenujme alespoň Man Raye nebo Miroslava Háka. (Dufek 1996:15, Linhart 1960:7-8)

V roce 1930 Funke vytvořil na přání architekta Bohuslava Fuchse řadu nevšedních fotografií jeho novostavby Masarykova studentského domova v Brně. Snímky skvěle vystihovaly čistotu i dynamiku elementárních funkcionalistických linií. Diagonální kompozice architektonických detailů představily novou architekturu jako něco skutečně nového. Totéž je možné říci o Funkeho záběrech kolínské elektrárny ESSO, projektované Jaroslavem Fragnerem a stavěné v letech 1929-1932. Fotografie ze stavby této moderní funkcionalistické architektury Funke považoval za rozhodující etapu ve svém vývoji. Od této chvíle bylo vyjádření materiálu, povrchu, tvaru a světelnosti spolu s dokonalým zvládnutím technické a kompoziční stránky fotografie zcela samozřejmou složkou jeho fotografií. (Dufek 2003:13, Fárová 2009:298, Linhart 1960:18-19, Birgus, Mlčoch 2010:61, Anděl 2004:59)

V roce 1935 sestavil Jaromír Funke (ve spolupráci s Ladislavem Sutnarem, tehdejším ředitelem Státní grafické školy) publikaci *Fotografie vidí povrch*. Název odkazuje k nové věcnosti a některé snímky skutečně dosahují hranic fotografického verismu. Fotografie vytvořili žáci a profesori Státní grafické školy v Praze. Funke sám tu publikuje fotografie detailů vody, rostlin, lidské kůže, struktury a průhlednosti skla. Podle mnohých odborníků jde o jednu z nejlepších publikací o moderní fotografii, která u nás vyšla. (Dufek 2003:32, Fárová 2009:300,791, Tausk 1986:22, Souček 1970:21, Baleka 1997:380)

Od poloviny třicátých let byla Praha jedním z hlavních mezinárodních center surrealismu. Surrealistické vlivy můžeme vidět i ve Funkeho díle, přestože se za surrealistu nikdy nepovažoval. Vždy měl svoji vlastní teorii, fotogenismus dvacátých let vystřídala

emoční fotografie let třicátých. Stejně jako fotogenismus, ani emoční fotografii nikde přesně nedefinoval, ve svých textech vždy nejraději uváděl příklady z vlastní tvorby. Lze říci, že Funkeho teorie emoční fotografie je vlastně totožná se surrealistickou teorií zázračného setkání, přestože se Funke přímým odkazům k André Bretonovi a surrealismu spíše vyhýbal. (Dufek 1996: 12, 16, Birgus, Mlčoch 2010:95, Linhart 1960:17, Birgus 2000:217, Rousová, Dufek 1988:104)

Ve stati nazvané *Od piktorialismu k emoční fotografii* otištěné v roce 1936 ve Fotografickém obzoru Funke píše o emoční fotografii toto: „*Fotografie dovede také vzbuditi představy odvozené úmyslným zdůrazněním některého objektu, nebo prostým postavením nesourodých prvků vůči sobě, tak, aby se jaksi slučovaly v něco úplně jiného, neboť konfrontováním dvou světů otevírají se nám nové možnosti. Tato emoční fotografie slučuje v sobě zkušenosti staré:*

*od piktorialismu má komposici,
od abstraktní fotografie fantasii,
od neue Sachlichkeit strukturu,
od reportáže život.*

Všechny tyto směry se vzájemně doplňují, slučují a mísí. Někdy nelze přesně rozlišiti určitý směr. Ale rozhoduje vždy: jasný a přesný program a práce.“ (Funke 1936:149, grafická úprava ponechána).

Funke jako první český fotograf reagoval na práce francouzského fotografa Eugèna Atgeta, kterého měli ve velké oblibě surrealisté. Atgetem se však nechával inspirovat jenom volně. V cyklu *Reflexy* (1929) Funke zachytil fantaskní konfrontace reality a jejich odrazů ve sklech. V cyklu *Čas trvá* (1930-1934) vyhledával neobvyklá, mnohdy až absurdní setkávání různých objektů v duchu Bretonovy teze, že nadreality není mimo realitu, nýbrž je v ní obsažena. Funke v tomto cyklu zřejmě poprvé ve fotografii aplikuje princip zázračného setkání i princip nalezeného objektu. Na soubor *Čas trvá* navázal až za druhé světové války „hřbitovním cyklem“ *Země nenasyčená* (1940-1944). (Dufek 2003:33, Birgus 2000:217, Birgus, Mlčoch 2010:95, Král 1994:12, Anděl 1993:141, Rousová, Dufek 1988:107, Anděl 2004:78)

V souvislosti s nacistickou hrozbou se Funke intenzivně věnoval místopisné a dokumentární fotografii. Na rozdíl od jiných fotografů v tomto oboru dokázal uplatnit vynalézavé diagonální kompozice. V této souvislosti nesmíme opomenout alespoň stručně zmínit fotografie krajiny, zejména dva cykly, které vznikly za jeho pobytů na Podkarpatské

Rusi v letech 1937 a 1938. V rozsáhlém souboru *Podkarpatská Rus*, nazývaném také *Z kraje Nikoly Šuhaje*, se mísí sociálně kritické vidění chudoby s tichou důstojností a půvabem místa netknutého civilizací. V cyklu *Pralesy* Funke fotografuje krajinné náměty jako struktury. Důležitá je zde materie stromů, jejich větví a kořenů. (Dufek 2003:34, Fárová 2009:325, Linhart 1960:19-20, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:340, Rousová, Dufek 1988:104)

V únoru 1940 začal na objednávku fotografovat Louny, tomuto městu se pak věnoval více než rok. S fotografováním architektury měst měl již zkušenosti, v letech 1930 až 1939 fotografoval například své rodné město Kolín, a proto se mu podařilo vytvořit po kolínském cyklu skvělý soubor dalšího města. Během druhé světové války fotografoval pražské kostely (pro stejnojmennou knihu) a hřbitovy (pro cyklus *Země nenasycená*). (Dufek 2003:32, Fárová 2009:304, 311, 318, Linhart 1960: 20)

Tvorba třicátých a čtyřicátých let zahrnuje dále například neobyčejně invenční portréty, interpretace architektury a užitého umění. (Dufek 2003:34).

Od září 1939 do března 1941 redigoval Jaromír Funke společně s Josefem Ehemem původně konzervativní časopis *Fotografický obzor*. Ačkoli byla převážná část avantgardní tvorby během okupace podle německého vzoru oficiálně považována za zvrhlé umění (Ernartete Kunst), Funke s Ehemem například v listopadu 1940 celé číslo velmi odvážně věnovali avantgardní fotografii. Kvůli nedostatku kvalitních prací zde také publikovali své vlastní fotografie, někdy i pod pseudonymy. Ve *Fotografickém obzoru* vyšly též dvě slavné Funkeho teoretické stati, ze kterých bylo výše citováno: *Od piktorialismu k emoční fotografii* (1936) a *Od fotogramu k emoci* (1940). (Fárová 2009:295, 316, Dufek, Teplá, Míňstrová 1998:6, Birgus, Mlčoch 2010:137)

5 Komparace tvorby Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho

Jaromír Funke a Jaroslav Rössler se patrně nikdy nesečkali a jejich díla vycházela ze zcela jiného zázemí, reagovali však na podobné podněty a jejich tvorba se rozvíjela podobným směrem. Můžeme se však domnívat, že navzájem znali své práce.

Rössler byl profesionál, který se vyučil a pracoval ve známém ateliéru Františka Drtikola. Funke začal svou fotografickou dráhu jako nadšený amatér, postupně se však profesionalizoval a ovládl celou problematiku moderní fotografie. Rösslerovy kontakty s ostatními fotografy a fotografickými institucemi byli minimální. Funke se stal prostřednictvím své tvorby, publikováním odborných článků, kritik i pedagogické a redakční práce jednou z nejvlivnějších osobností meziválečné scény.

Oba fotografové byli spjati s Devětsilem. Jaroslav Rössler byl jeho členem, Funke činnost umělecké avantgardy, zejména Devětsilu, pozorně sledoval. V té době však jeho identifikaci s avantgardou, zdůrazňující prolínání jednotlivých médií, bránil jeho jednostranný důraz na čistotu fotografického média. Rössler sice vstoupil do Devětsilu už v roce 1923 a publikoval v avantgardních časopisech, ale když se usadil v Paříži, ztratil s Devětsilem kontakt a tím i své místo v avantgardním hnutí. (Anděl 1993:60, 89)

Oba tvůrci přistupovali ke klíčovým problémům nové fotografie z opačných pozic. Jaromír Funke byl teoretik, extrémní purista. Jeho hlavní zásadou byla čistota média a těžištěm jeho tvorby bylo zkoumání specifiky fotografie. Jaroslav Rössler nebyl purista, nezaujímal ve věci specifiky fotografie apriorní stanovisko a používal nejrůznější techniky a postupy. Soustředil se na sledování výtvarných motivů, jakými byly například transparence plánů a dematerializace předmětu a neváhal různá média vzájemně kombinovat. Všechny možnosti fotografického média chápal jako rovnocenné, nesnažil se v nich budovat hierarchii jako teoretik Funke. Rössler si promyšleně vybíral mezi čistou a manipulovanou fotografií, mezi předmětností a bezpředmětností, mezi fotomontáží a nemanipulovatelnou fotografií. Tyto dva opačné přístupy se výrazně projevíly také v odlišné cestě obou fotografů k abstrakci. Zatímco Rössler z abstrakce vycházel, Funke se k ní propracoval postupným odstraňováním předmětnosti. Rössler, který se věnoval ve dvacátých letech také kresbě, si osvojil řadu malířských postupů (kubistické plány, koláže a geometrické konstrukce), které byly pro Funkeho nepřijatelné. Jeho abstrakce

vznikaly zkoumáním a tematizací specifických vlastností fotografického média. (Anděl 1993:58, 60, Birgus 2000:75, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998: 217)

Funke a Rössler byli také průkopníky konstruktivismu ve fotografii. Rössler po vstupu do Devětsilu vytvořil řadu obrazových básní, které patří k charakteristickým příkladům konstruktivistického poetismu. Funkeho blízkost ke konstruktivismu je nejlépe patrná ve fotografiích předmětů geometrických forem z let 1922 až 1924. Paralelně pokračoval ve fotografování strojových artefaktů a od počátku 30. let rozšířil okruh svých námětů také o moderní architekturu. Rössler se v té době zabýval reklamní fotografií, v níž často používal konstruktivistických kompozic (s reklamní fotografií koketoval kolem roku 1925 také Funke). Konstruktivistickému přístupu už pak Rössler zůstal více méně věrný. Funke se mimo jiné vyrovnal také s lyrickou abstrakcí malířů Štyrského a Toyen známou pod názvem artificialismus a byl i jedním z prvních fotografů, kteří reagovali na dílo Eugèna Atgeta publikované surrealisty. (Anděl 1993:37-38, 60, Lahoda, Nešlehová, Platovská 1998:340)

Jaromíra Funkeho a Jaroslava Rösslera spojuje také jejich osudová neúčast na tehdejší nejdůležitější přehlídce moderní fotografie, konané v roce 1929 ve Stuttgartu. Nepochopitelné Teigeho opomenutí tvorby dvou nejvýznamnějších avantgardních tvůrců 20. let dvacátého století při výběru vystavovaných snímků bylo pro oba fotografy fatální. Na výstavě *Film und Foto* totiž mohla Funkeho i Rösslera díla směle konkurovat daleko slavnějším autorům, kteří zde vystavovali, a došla by mnohem dříve k mezinárodnímu ocenění.

6 Závěr

V roce 2005 se v Praze konala dosud nejobsáhlejší přehlídka české fotografické tvorby uplynulého století. Výstava *Česká fotografie 20. století* mne velice silně zasáhla, a zcela zásadně změnila můj pohled na fotografii. Uvědomila jsem si, jak úžasná může fotografická tvorba být a kolik vynikajících fotografů naše země zrodila. Zvláště na mne tenkrát zapůsobila tvorba české avantgardy, především fotografie Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho pro mne byly opravdovým zjevením. Z tohoto důvodu jsem se po letech rozhodla věnovat se ve své bakalářské práci právě těmto dvěma velkým mužům české fotografické scény.

Důvody, proč ve své práci přikládám zvýšenou pozornost abstraktní tvorbě Rösslera a Funkeho, jsou dva. Tím prvním je skutečnost, že oba fotografové jsou – mimo jiné – průkopníky české fotografické abstrakce. Druhým důvodem je abstraktní fotografie jako taková. Tento zvláštní fenomén byl lákavou, i když (jak se nakonec ukázalo) možná trochu odvážnou výzvou. Mým primárním úkolem bylo zmapovat život a dílo těchto tvůrců a zasadit je do tuzemského i mezinárodního kontextu, následně jsem se pokusila oba autory porovnat.

Jaromír Funke byl – tak, jak jsem jej mohla poznat při četbě jeho osobní korespondence i vzpomínek jeho přátel – člověk velice inteligentní, nadaný a energický. Představuji si tohoto vysokého, štíhlého muže, ověšeného aparáty, jak energicky a neúnavně kráčí Prahou, Kolínem a dalšími místy, aby získal nějaký zajímavý záběr, neustále v pohybu, hlavu plnou nápadů a vizí. Svoji fotografickou kariéru si musel vlastně vyvzdorovat. Jako jediné dítě bohatých rodičů se Funke rozhodl místo zajištěného života v advokacii zasvětit svůj život fotografii. V té době to bylo rozhodnutí skutečně odvážné a snad mohu říci pošetilé, vždyť fotografie byla tenkrát vyhrazena jen živnostníkům s výučním listem, jinak nebylo na obživu fotografováním ani pomyšlení. Jistě nás také nepřekvapí, že jeho otec, zámožný kolínský advokát, synovo nadšení nesdílel. Jaromír Funke byl ale nadšenec, který fotografii zcela propadl, a tak se stal fotografem – amatérem s nejistou budoucností. Překypoval nápady, jeho entuziasmus musel být nakažlivý, vždyť pedagog Wiškovský prý začal fotit právě díky němu. Povahou byl prý spíše samotář, domnívám se však, že více než uzavřený byl Funke plně pohroužený do své práce, která mu byla drahá nade vše. Byl sebevědomý, sečtělý, uměl mluvit, vysvětlovat, psát i učit.

Byl to idealista, který v dopisech své ženě neustále zdůrazňoval, že mu nejde o peníze a kariéru. Na druhou stranu však zcela jistě toužil po uznání. Byl nekompromisní, zásadový a přesvědčený o své pravdě. Nemilosrdně odmítal všechno, co bylo fotografii cizí.

Funkeho cesta za abstrakcí započala v roce 1923, když začal fotografovat běžné předměty těsným přiblížením hledáčku kamery. Uvědomil si totiž, že abstrakci ve fotografii je možno uplatnit také těsnějším přiblížením k objektu. Za abstrakci považoval rovněž ostře zobrazený detail předmětu, jehož celková podoba přesahuje rámec obrazu. V sérii experimentálních zátiší systematicky rozpracovával problematiku fotogenie světla a stínu, jelikož stín představuje jednu z abstraktních dimenzí předmětného světa. V době, kdy zkoumal fotografické zákony prostorové i světelné kompozice, vznikl jeho cyklus *Abstraktní foto* (1927-1929). Převládající roli zde hraje světlo, stín, lomy světla a odrazy. K abstrakci tedy dospěl postupným odstraňováním jednoduchých předmětů a jejich nahrazováním vrženými stíny.

Ačkoli ze slov samotného Funkeho vyplývá, že příčinou vzniku jeho abstraktních fotografií nebyl pouze protest proti technické stránce fotogramu, ale zejména hledání bohaté variace na téma černá a bílá, domnívám se, že Funkeho tvorba by se pravděpodobně ubírala zcela jiným směrem, kdyby Man Ray nevytvořil své skvělé *rayogramy*. Myslím si totiž, že Funke, který se cele zasazoval o čistotu fotografického média, musel úspěch a všeobecné nadšení těchto „nefotografických fotografií“ nesmírně těžce nést. Využil však inspirace a výsledkem bylo několikaleté období, kdy se zabýval světelnými kompozicemi. Tradiční fotografickou technikou se snažil vytvořit fotografické obrazy, srovnatelné s Man Rayovými fotogramy. Funkeho „stínohry“, dílo, které vzniklo vlastně jako protest či důkaz toho, že je schopen dosáhnout stejných výsledků jako Man Ray fotografickou cestou, se v dějinách fotografie staly nakonec jedinečnou realizací.

Relativně velký prostor je v práci věnován také Funkeho přátelům. Kromě toho, že Rykr, Mazuch, Štorch-Marien, Sudek a Wiškovský patřili k Funkeho nejbližším, náležejí také k našim nejvýznamnějším umělcům a představitelům kulturního života. Jejich prostřednictvím je možné nejen více přiblížit osobnost Jaromíra Funkeho, ale také si rozšířit povědomí o tehdejší české meziválečné scéně. Pomocí Funkeho poměrně podrobného životopisu si můžeme vcelku dobře představit dobu, ve které žil a tvořil nejenom on, ale také Jaroslav Rössler. Můžeme lépe pochopit třetí plochy oné doby,

souboj starého s novým, konzervativního s moderním, jistou nevraživost mezi amatéry a profesionály.

Jaroslav Rössler byl přímo opakem Jaromíra Funkeho. Téměř s nikým se nestýkal, nepublikoval, jeho korespondence a osobních zápisků se dochovalo velice málo. Nemáme tedy možnost poznat jej důvěrněji, o jeho osobních zážitcích ani uměleckých názorech také téměř nic nevíme. V jeho životě pro nás zůstává řada nejasností a zastřených míst. Z monografií věnujících se Rösslerovi se dozvídáme pouze tolik, že byl člověkem velice plachým a uzavřeným. Je smutnou skutečností, že tento mimořádně nadaný a neobyčejně tvůrčí umělec vystavoval a publikoval za svého života jen zcela výjimečně a příliš toho o něm nenajdeme ani v dobové literatuře.

Za Jaroslava Rösslera však promlouvá jeho dílo. Dílo, jehož velká část se nedochovala, a které i přesto ohromuje svým rozsahem a šíří záběru. Používal rozmanité materiály a technické a technologické postupy. Jeho pozůstalost tvoří fotografie, kresby, typofota, fotogramy, koláže, portréty, reklamy, zátiší, krajiny, dubláže i montáže. Věnoval se fotografii volné, užití, reklamní, divadelní i grafice.

Přímé vzory bychom u Rösslera hledali jen těžko, nechal se spíše inspirovat dobovými uměleckými impulzy. Vždy však tvořil po svém, o dobové proměny oblíbených fotografických technik se příliš nezajímal. A vytvářel opravdu originální díla. Z dnešního pohledu se zdá nepochopitelné, že ještě poměrně nedávno znal jeho tvorbu pouze úzký okruh odborníků. Jeho zásadní fotografie, fotomontáže a fotogramy, originálně rozvíjející podněty futurismu, konstruktivismu a abstraktního umění, vznikly mezi lety 1919 až 1935. Byl výtvarníkem v širším slova smyslu, díky své univerzálnosti dokázal dát fotografii nový rozměr.

V dílech Jaroslava Rösslera se uplatnilo několik prvků a postupů abstrakce. Ve své rané tvorbě vycházel z kubistického konceptu překrývajících se ploch. Následně začal vytvářet abstraktní zátiší z kartonu, která pak fotografoval. V první polovině 20. let vznikly mimo jiné fotografie, ve kterých eliminoval hlavní motivy na základní linie a tvary. Projevil zde neobyčejný talent pro redukování zobrazené skutečnosti i pro konstruování reality nové. Zcela nefigurativní jsou Rösslerovy fotogenické kompozice s vrženými stíny, ve kterých také využíval montáží ze dvou totožných negativů. Jindy zachycoval základní minimalistické motivy. Dokázal skvěle využít vytržení hlavního motivu z obvyklých prostorových souvislostí. V mnoha fotografiích kombinoval vystřižené geometrické tvary vytvořené z černých a bílých lepenek, papírů a jiných materiálů v pozadí

s různými jednoduchými předměty. Tato pozadí s ostrými tonálními kontrasty byla většinou důležitější než vlastní objekt v popředí. Nakonec fotografoval jenom samotná pozadí. K Rösslerovým vrcholným dílům patří světelné abstrakce z let 1923 až 1925. Jedná se o fotografie trojrozměrně působících světelných obrazců na tmavém pozadí. Jako jeden z prvních fotografů postavil do středu zájmu samotné světlo, které má ve fotografii primární roli. Některé z těchto snímků připomínají fotogramy, jsou to však klasické fotografie vytvořené fotoaparátem. Tyto Rösslerovy práce vznikly dříve než abstrahující kompozice Jaromíra Funkeho. Rössler byl také první český fotograf, který vytvářel fotogramy (rok 1924 či 1925). Nejspíše také zhotovil první kombinaci fotografie a fotogramu – „foto-fotogram“. Abstraktnímu umění se také přiblížil ve svých fotografických detailech Petřínské rozhledny a Eiffelovy věže. V šedesátých letech vytvářel graficky stylizované abstraktní kompozice. Některé z nich rozvíjejí principy geometrické abstrakce z let dvacátých.

Tvorbě průkopníků moderní české fotografie Jaromíru Funkemu a Jaroslavu Rösslerovi patří významné místo v mezinárodním kontextu avantgardní fotografie. V době svého vzniku zůstala jejich díla bohužel prakticky neznámá a zahraniční fotografii neovlivnila. Jedním z důvodů je neúčast Funkeho a Rösslera na mezinárodní výstavě ve Stuttgartu v roce 1929, dalším pak politická situace několika příštích desetiletí. Po nástupu Hitlera k moci byla převážná část avantgardní tvorby považovaná za tzv. zvrhlé umění, následující komunistický režim chápal abstraktní tvorbu jako symbol nebezpečné umělecké svobody. Představitelé abstraktního umění byli v obou totalitních režimech persekvováni.

Jaroslav Rössler i Jaromír Funke došli k abstraktní tvorbě díky svému hledání a experimentování. Jejich díla představují různé způsoby uplatnění abstrakce ve fotografii. Oba tvůrci mohou být právem zařazeni mezi průkopníky nejen české, ale i světové abstraktní fotografie a jejich jména můžeme vyslovovat společně s takovými jmény, jako jsou Paul Strand, Alvin Langdon Coburn, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy nebo Man Ray.

Seznam použité literatury

- Anděl, J. (1993). *Umění pro všechny smysly: meziválečná avantgarda v Československu*. Praha: Národní galerie.
- Anděl, J. (2004). *Příběh moderního média: česká fotografie 1840-1950*. Praha: Kant.
- Anděl, J. (2012). *Myšlení o fotografii / I: průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Baleka, J. (1997). *Výtvarné umění: Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia.
- Barthes, R. (2005). *Světlá komora: poznámka k fotografii*. (Vydání druhé, upravené) Praha: Agite/Fra.
- Birgus, V. (2000). *Česká fotografická avantgarda 1918 - 1948*. Praha: Kant.
- Birgus, V. (2001). *Jaroslav Rössler*. Praha: Torst.
- Birgus, V. (2003). *Fotografická tvorba 1919-1935*. In: Jaroslav Rössler: Fotografie. Koláže. Kresby. Praha: Kant.
- Birgus, V., & Mlčoch, J. (2010). *Česká fotografie 20. století*. Praha: Kant.
- Damisch, G. (2004). *Pět poznámek k fenomenologii fotografického obrazu*. In: Co je to fotografie?. Praha: Herrmann & synové.
- Drtíkol, F. (2004). *Duchovní cesta*. Praha: Svět.
- Dufek, A. (1996). *Jaromír Funke, průkopník fotografické avantgardy, 1896-1945*. Brno: Moravská galerie.
- Dufek, A. (2003). *Jaromír Funke*. Praha: Torst.
- Dufek, A., Teplá, J., & Minstrová, P. (1998). *Česká fotografie 1939-1958: ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie.
- Fárová, A. (1972). Fotografie. *Jaroslav Rössler*. (str. 34 - 37).
- Fárová, A. (2009). *Dvě tváře*. Praha: Torst.
- Flusser, V. (2013). *Za filosofii fotografie*. (Vydání druhé, upravené). Praha: Fra.
- Funke, J. (1927). Fotografický obzor. *Man Ray*. (str. 36 - 38).
- Funke, J. (1936). Fotografický obzor. *Od piktorialismu k emoční fotografii*. (str. 148 - 149).

- Funke, J. (1940). Fotografický obzor. *Od fotogramu k emoci*. (str. 121 - 123).
- Gombrich, E. (2010). *Příběh umění*. (Vyd. 2., rev.). Praha: Argo.
- Churaň, M. (1998a). *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století: I. Díl A - M*. (2., rozš. vyd.) Praha: Libri.
- Churaň, M. (1998b). *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století: II. Díl N - Ž*. (2., rozš. vyd.) Praha: Libri.
- Jäger, J. (2009). *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Johnson, W., Rice, M., & Williams, C. (2005). *A history of photography: from 1839 to the present*. Köln: Taschen.
- Kandinsky, W. (2009). *O duchovnosti v umění*. (Vydání druhé, nezměněné). Praha: Triáda.
- Koetzle, H. (2012). *50 Photo Icons: Die Geschichte hinter den Bildern*. Köln: Taschen.
- Král, P. (1994). *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst.
- Kraussová, R. (2004). *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*. In: Co je to fotografie?. Praha: Herrmann & synové.
- Kroutvor, J. (2013). *Fotografie jako mýtus: pocta černobílé fotografii a jejím tvůrcům*. Praha: Pulchra.
- Lahoda, V., Nešlehová, M., & Platovská, M. (1998). *Dějiny českého výtvarného umění 1890 - 1938*. Praha: Academia.
- Linhart, L. (1960). *Jaromír Funke*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Misselbeck, R. (2012). *Photographie des 20. Jahrhunderts - Museum Ludwig Köln*. Köln: Taschen.
- Mlčoch, J., & Scheufler, P. (1999). *Český piktorialismus 1895 - 1928*. Praha: České centrum fotografie.
- Moucha, J. (2005). *Jaroslav Rössler: abstraktní fotografie 1923 - 1978*. Chrudim: Galerie Art.
- Moucha, J. (2006). *Jaroslav Rössler*. In: Fotogenie identity: paměť české fotografie. Praha: Kant.
- Moucha, J. (2011). *Obrazy z dějin fotografie české: eseje o umění a klasicitě*. Praha: Josef Moucha.
- Mrázková, D. (1985). *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta.

- Mrázková, D. (1989). *Co je fotografie: 150 let fotografie*. Praha: Videopress.
- Newhall, B. (1964). *The history of photography: from 1839 to the present day*. (4th rev. and enl. ed.) New York: Museum of Modern Art.
- Novák, L. (1968). *Století moderního malířství: 1865 - 1965*. Praha: Orbis.
- Pelánová, A. (2010). *Výtvarné avantgardy 20. století*. Praha: Karolinum.
- Rousová, H. & Dufek, A. (1988). *Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let*. Praha: Galerie hl. města Prahy.
- Řezáč, J. (1999). *Josef Sudek: slovník místo paměti*. (II. vydání) Praha: Artfoto.
- Sontagová, S. (2002). *O fotografii*. Praha: Paseka.
- Souček, L. (1970). *Jaromír Funke: Fotografie*. Praha: Odeon.
- Szarkowski, J. (1989). *Photography until now*. New York: Museum of Modern Art.
- Štěpán, P. (2012). *Jaroslav Rössler: kresby a malby*. Praha: Kant.
- Tausk, P. (1986). *Přehled vývoje československé fotografie: od roku 1918 až po naše dny*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Třeštík, M. (2011). *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*. Praha: Gasset.
- Zhoř, I. (1992). *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Internetové prameny

- Kronika města Kolína* (2011). Královské město Kolín: oficiální portál [online]. Přístup dne 03.05.2014, z <http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>
- Rudolf Mazuch - opuštěná paleta*. (2013). Královské město Kolín: oficiální portál [online]. Přístup dne 03.05.2014, z <http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/351121-rudolf-mazuch-opustena-paleta.html>
- Zdenek Rykr, Kofila, 1923 a další práce pro firmu Orion*. (2011). Galerie výtvarného umění v Chebu [online]. Přístup dne 03.05.2014, z <http://www.gavu.cz/zdenek-rykr-kofila-1923-a-dalsi-prace-pro-firmu-orion/>

Obrazová příloha

Seznam vyobrazení

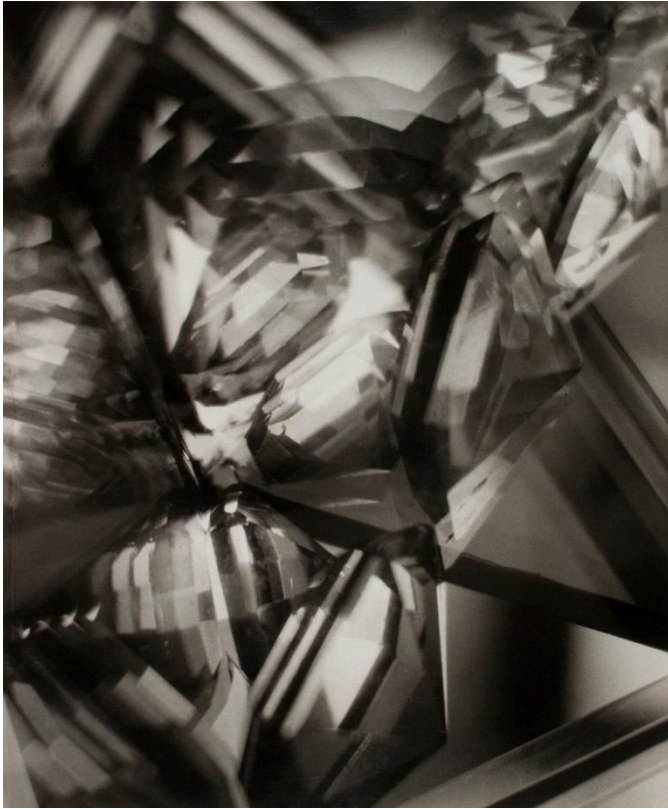
1. Paul Strand, Abstraction – Bowls, 1916
2. Paul Strand, Porch Shadows, 1916
3. Alvin Langdon Coburn, Vortograph, 1917
4. Francis Bruguière, Abstract Study, 1926
5. Man Ray, Untitled, 1922
6. László Moholy-Nagy, Untitled (Photogram), 1925
7. Jaroslav Rössler, Světlik, 1923
8. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1923
9. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1923
10. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1925
11. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1924
12. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1932
13. Jaroslav Rössler, Ore Tarraco, 1922 nebo 1923
14. Jaroslav Rössler, Variace A, 1966
15. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1931
16. Jaroslav Rössler, Radio World, 1924
17. Jaromír Funke, Talíře, 1923
18. Jaromír Funke, Fotografická kompozice, 1923
19. Jaromír Funke, Abstraktní kompozice, 1927-29
20. Jaromír Funke, Abstraktní foto, 1928-29
21. Jaromír Funke, Abstraktní foto. Kompozice IV, 1927-29
22. Jaromír Funke, Abstraktní kompozice, 1927-29
23. Jaromír Funke, Abstraktní kompozice, 1927-29
24. Jaromír Funke, Fotogram, 1926
25. Jaromír Funke, Pomeranče, 1930
26. Jaromír Funke, Po karnevalu, 1924



1. Paul Strand, Abstraction – Bowls, 1916



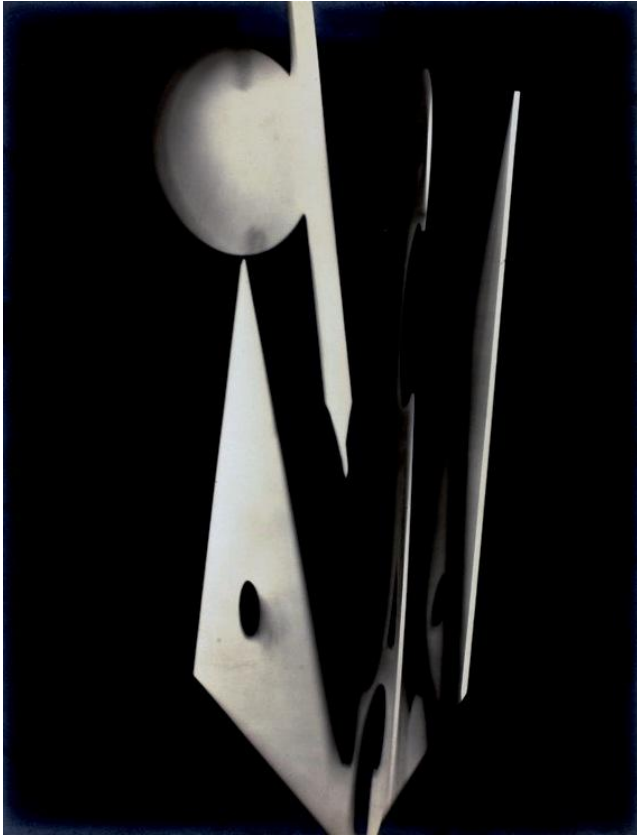
2. Paul Strand, Porch Shadows, 1916



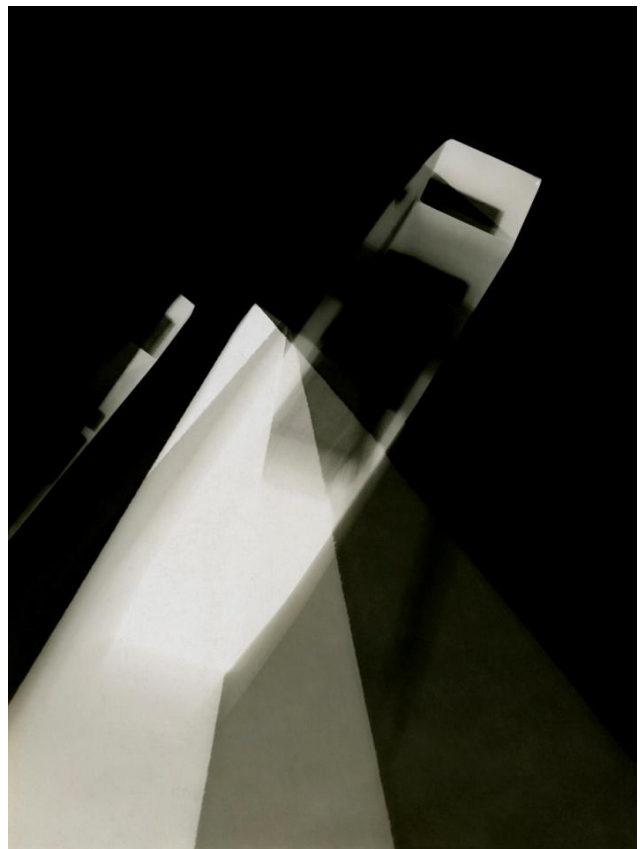
3. Alvin Langdon Coburn, Vortograph, 1917



4. Francis Bruguière, Abstract Study, 1926



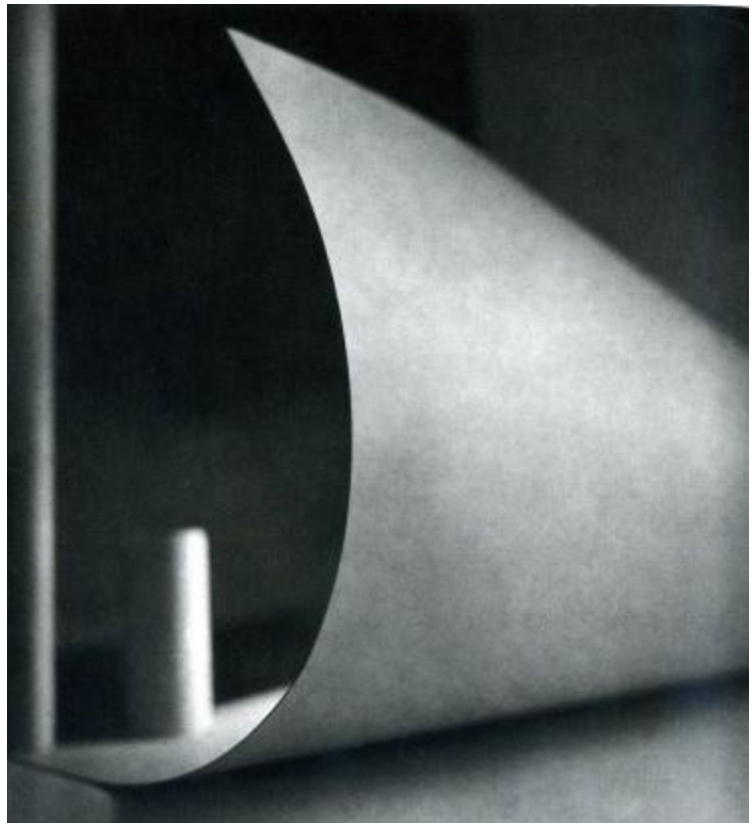
5. Man Ray, Untitled, 1922



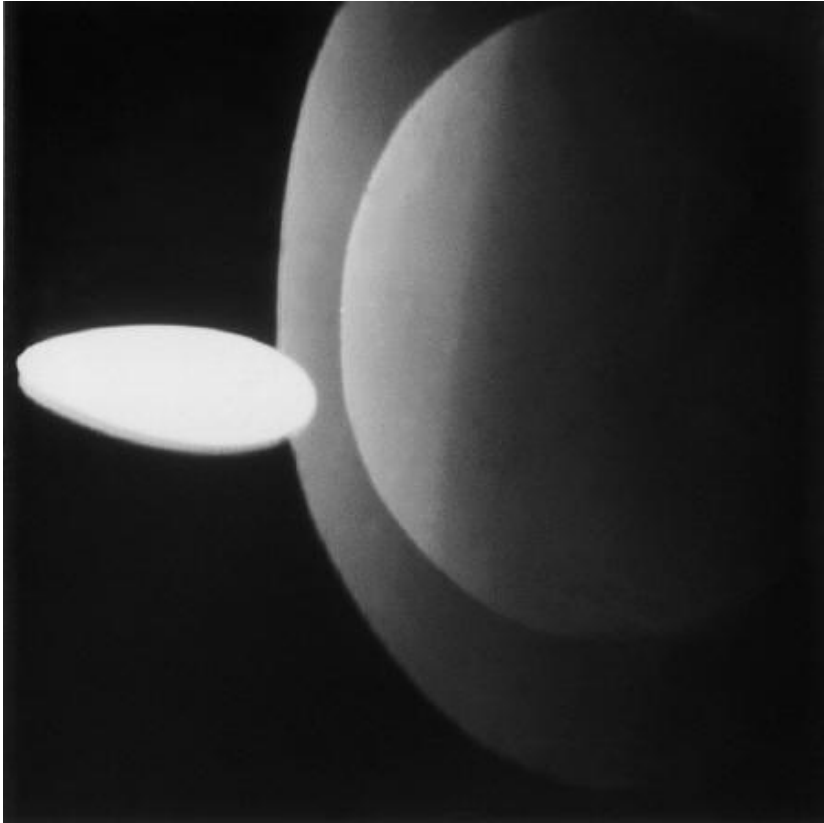
6. László Moholy-Nagy, Untitled (Photogram), 1925



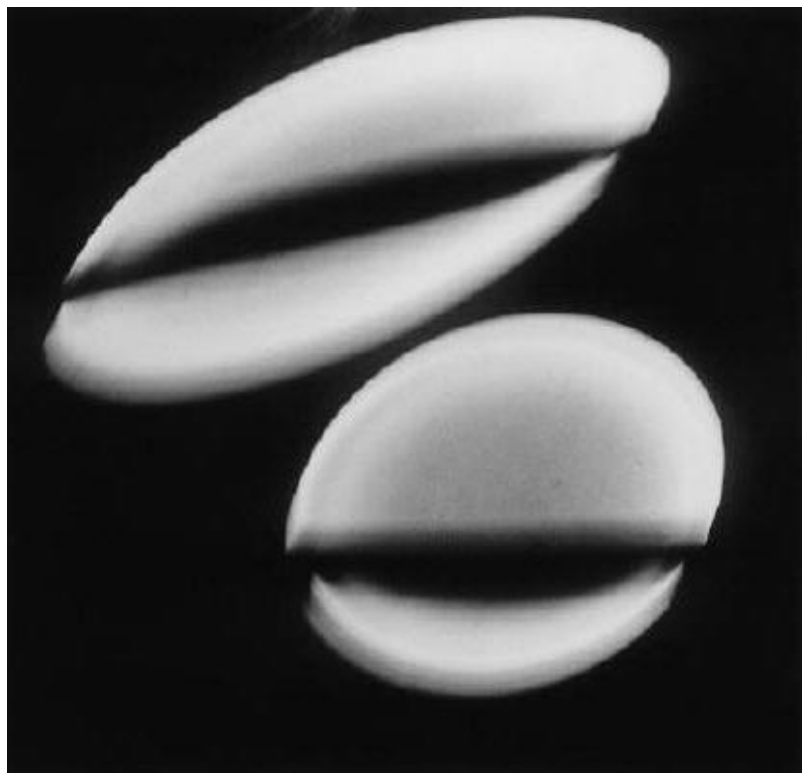
7. Jaroslav Rössler, Světlík, 1923



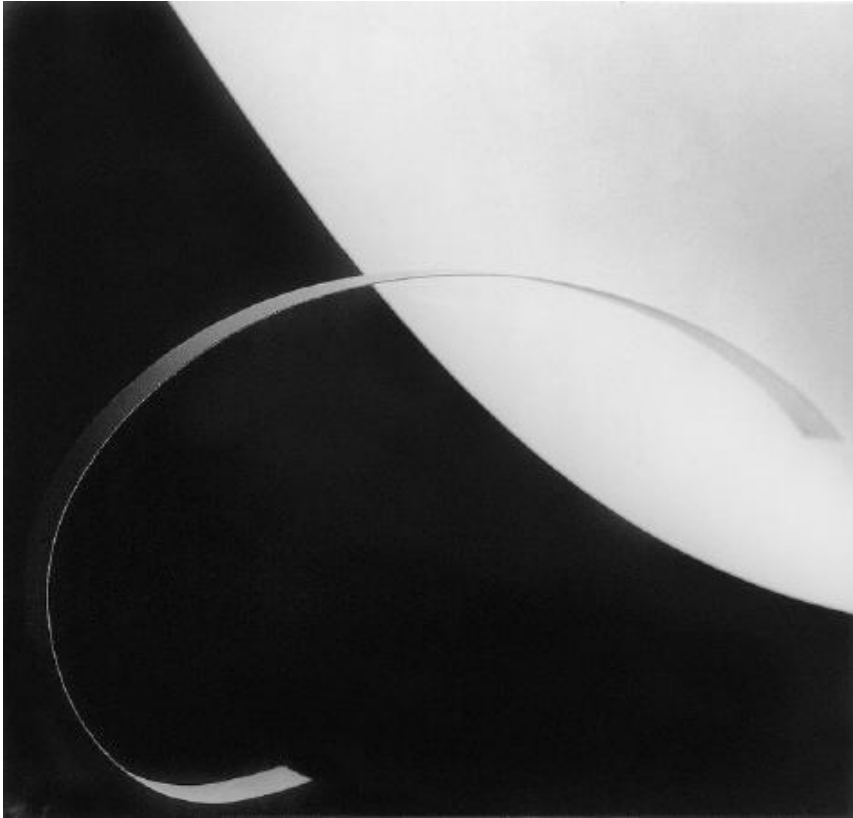
8. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1923



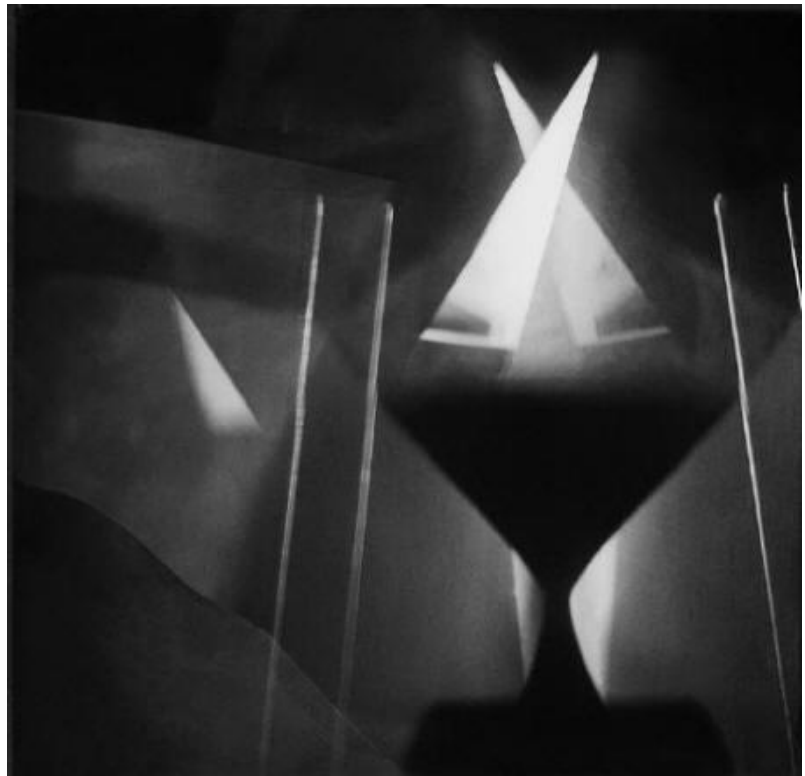
9. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1923



10. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1925



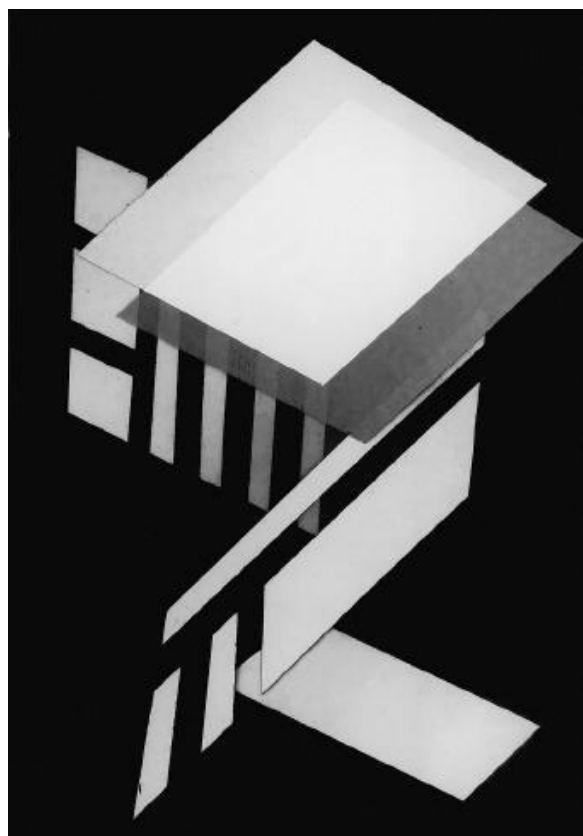
11. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1924



12. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1932



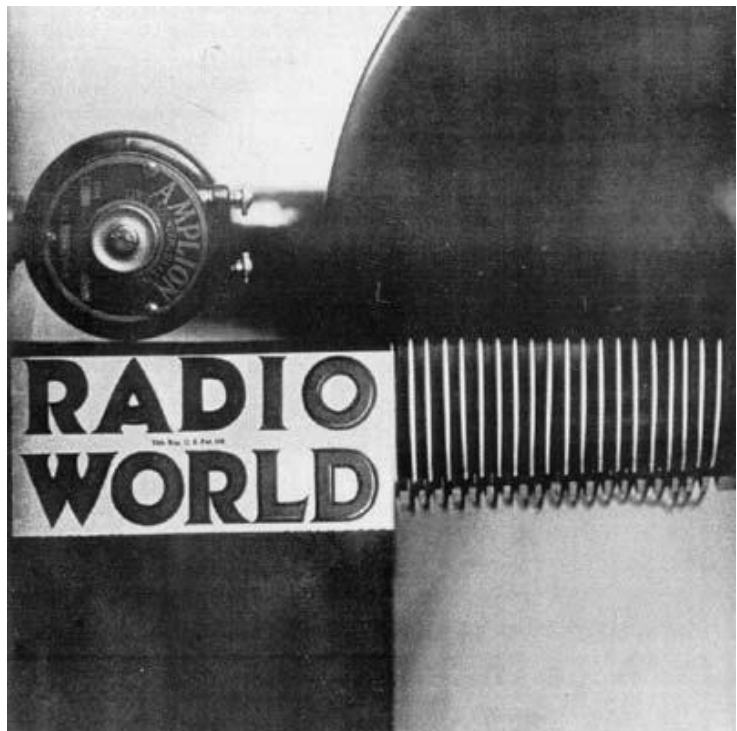
13. Jaroslav Rössler, Ore Tarraco, 1922 nebo 1923



14. Jaroslav Rössler, Variace A, 1966



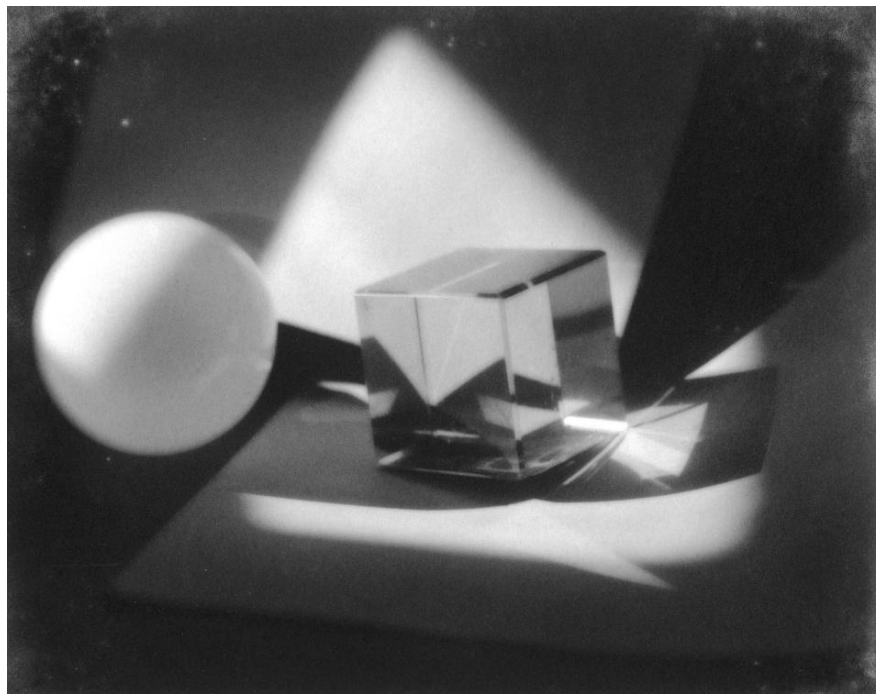
15. Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1931



16. Jaroslav Rössler, Radio World, 1924



17. Jaromír Funke, Talíře, 1923



18. Jaromír Funke, Fotografická konstrukce, 1923



19. Jaromír Funke, Abstraktní kompozice, 1927-29



20. Jaromír Funke, Abstraktní foto, 1928-29



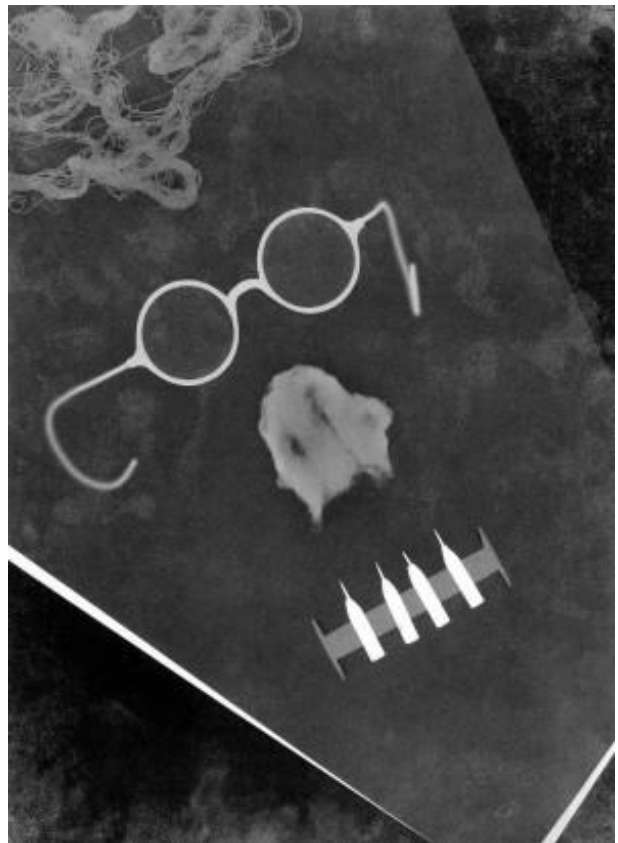
21. Jaromír Funke, Abstraktní foto. Kompozice IV, 1927-29



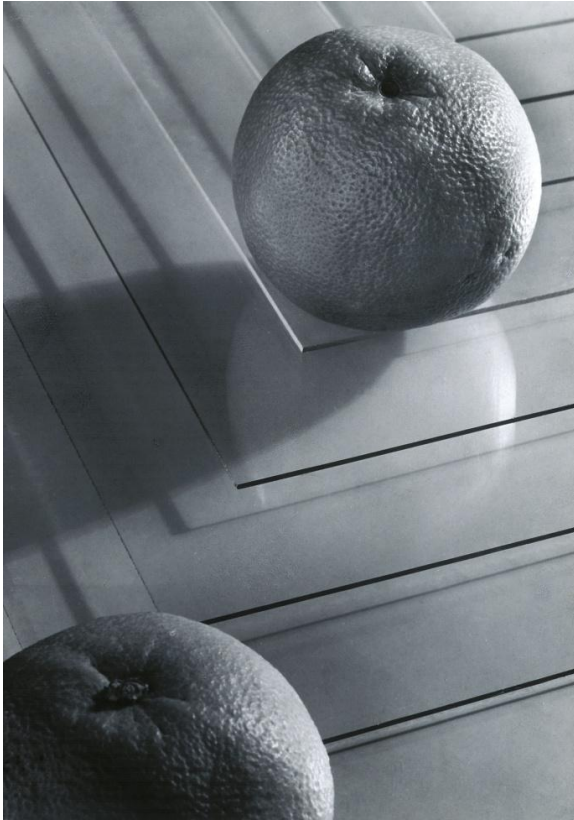
22. Jaromír Funke, Abstraktní kompozice, 1927-29



23. Jaromír Funke, Abstraktní kompozice, 1927-29



24. Jaromír Funke, Fotogram, 1926



25. Jaromír Funke, Pomeranče, 1930



26. Jaromír Funke, Po karnevalu, 1924

Elektronické zdroje vyobrazení

<http://artblart.com/2012/12/04/exhibition-licht-bilder-fritz-winter-and-abstract-photography-at-the-pinakothek-der-moderne-munich/>

<http://cs.isabart.org/person/5946/works>

<http://chagalov.tumblr.com/tagged/jaroslav%20rossler#2068638807>

<http://www.artalk.cz/2013/10/25/tz-jaromir-funke-2/>

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/131712>

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/66878>

<http://www.artinbox.cz/?p=1165>

<http://www.fotografovani.cz/novinky/reportaze1/avantgardni-fotograf-jaroslav-rossler-149939cz>

http://www.galerieart.cz/rossler_vystava.htm

<http://www.christies.com/lotfinder/lot/paul-strand-abstraction-bowls-connecticut-3046098-details.aspx?intObjectID=3046098>

<http://www.isabart.org/person/3024>

<http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/tiskovy-servis/2013/funke.aspx>

http://www.radioservis-as.cz/archiv14/11_14/11_tema.htm

<http://www.sudek-atelier.cz/en/the-ppf-collection/jaromir-funke.html?items=60>