

které inspirovaly úvahy o možných aplikacích pojmu jazyka na film). Poněkud udivuje, že v Kino-ikonu nenacházíme žádný údaj o tom, že překlad nezahrnuje celé heslo, ale jen jeho necelou polovinu. Zbytek hesla bude možná otištěn v některém z příštích čísel, čtenář neznalý originálu může ovšem takto nabýt dojmu, že pro Helmanovou končí problémy kolem vágního pojmu filmového jazyka na počátku šedesátých let.

Těžiště druhého čísla Kino-ikonu tvoří obsáhlá a důkladná studie **Petera Cavalliera** *Filmové perličky Bohumila Hrabala – návrat k legende (alebo o „pábitelích“, „novej vlne“ a všeličom inom...)* (s. 31 – 83). Autorovým cílem je vrátit se k prvním adaptacím Hrabalových próz (tj. ke kolektivnímu povídkovému filmu *Perličky na dně*, ale také k *Fádnímu odpoledni* a *Sběrným surovostem*) a „pokúsiť sa s dnešným časovým odstupom a bez sprievodných tlakov doby ich detailnou analýzou [...] o akési ich nadčasové zhodnotenie“ (s. 37). Podrobný popis jednotlivých filmů (povídkek) a interpretace jejich motivů má sloužit především k odhalení toho, nakolik se tvůrcům podařilo v rámci filmového média vystihnout Hrabalovu poetiku (přiblížení k poetice přitom může být spjata s výraznějším odchýlením od podoby literární předlohy); v této souvislosti je zajímavé vyzdvižení někdy pozapomínaných *Sběrných surovostí*. K rozboru filmů vycházejících z díla Bohumila Hrabala se vhodně připíná rozhovor s Egonem Bondym, zpracovaný rovněž **Peterem Cavallierem** (s. 84 – 94).

Oba publikované scénáře připomínají období „nové vlny“: První číslo obsahuje nerealizovaný scénář Ela Havetty a Lubora Dohnala *Pod zem, pod zem* (1969), napsaný podle motivů novely Ivana Olbrachta *O smutných očích Hany Karadžičové*, v druhém je otištěn scénář Juraje Jakubiska a Karola Sidona k filmu *Dovidenia v pekle, priatelja* (1970).

Začátky nového odborného časopisu, nepochybně potřebného v kontextu slovenském i mezinárodním, jsou, jak snad dokumentoval náš stručný přehled, slibné. Můžeme si jen přát, aby projekt úspěšně pokračoval a aby Kino-ikon získal mezi filmovými periodiky pevné místo.

Petr Mareš

Jiskra avantgardy

Antonín Dufek: *Jaromír Funke (1896 – 1945). Průkopník fotografické avantgardy.*

Moravská galerie, Brno 1996, 206 s., náklad 400 výtisků.

Publikace vyšla ke stému výročí narození osobnosti, která se výrazně podílela na utváření progresivních proudů v české vizuální kultuře mezi světovými válkami. (U příležitosti loňské reprízy stejnojmenné výstavy v Galerii hlavního města Prahy se objevil dotisk.) V celém svazku je toliko šestnáct stran ponecháno obrazovým tabulím, přičemž do sazby bylo v malém formátu zalomeno 142 reprodukcí všech exponátů (doprovázejí je objevné kunsthistorické informace, jakými jsou důležité dřívější prezentace apod.). Stranou 126 začínají anglické překlady. Antonín Dufek omezil studii Avantgardní fotograf, teoretik a pedagog Jaromír Funke (s podtitulem *Z připravované monografie*) na čtrnáct stran a dominantami edice učinil dvojici rozsáhlejších pasáží (po 32 stranách). Biografii prokládá výpisy z Funkovy korespondence, diářů a z dalších, vesměs dosud nezveřejněných pramenů. Antologii teoretických statí Jaromíra Funka přetiskuje v chronologickém

pořádku z dobových časopisů a doplňuje z rukopisné pozůstalosti. Soustředěním článků rozptýlených v řadě specializovaných periodik i v denním tisku znovu vyniká Funkův příspěvek k rozvoji myšlenkového zázemí avantgardní fotografie a k reflexi vizuality vůbec. Jak proporcemi svazku, tak výslovně editorem je teoretická činnost pokládána za „významem paralelní“ odkazu fotografickému (s. 4), což je nebývalé v porovnání s předchozími třemi obrazovými monografiemi (Lubomír Linhart, Praha 1960; Ludvík Souček, Praha 1970; Daniela Mrázková a Vladimír Remeš, Leipzig 1986). Nicméně teoretickým a pedagogickým konceptům Jaromíra Funka „bude teprve věnována speciální pozornost,“ poznamenává Dufek. (s. 15)

Titul katalogu podtrhuje fotografovo novátorství, byť je samosebou mimo veškeré pochyby, zda se Funke počítal mezi ty, kteří fotografii „tlačí kupředu a chtějí od ní stále nové a nové možnosti. [...] Víme kde jest, víme kudy půjde? Tušíme! Cyklickým řazením fotografií jest vlastní úkol fotografie zmnožován a stupňován. Fotografie tyto požadavky snese, neboť může je splnit.“ (s. 50)

Funkova proklamace fotografické série bývá spojována s odkazem na László Moholy-Nagye: „...přichází princip cykličnosti, vyřčený Moholy-Nagyem ve studii publikované v časopise *Telehor* (Brno 1936): „...série namířená na určitý cíl může být nejsilnější zbraní, ale také nejněžnější básní.“ A na to Funke odpovídá v článku *Od fotogramu k emoci* v roce 1940.“ (A. Fárová: *Avantgardní a intelektuální československý fotograf Jaromír Funke*, Regionální muzeum Kolín, 1993.) Jak uvidíme dále, Dufkův nálezný a zpřístupnění Funkovy rukopisné úvahy nad výstavou z ledna roku 1924 ozřejmuje fotografovo praktické nastolení sekvence fotografických snímků inspirací kinematografickou, která jednak očividně předchází Moholy-Nagye *Malerei Fotografie Film* (1925), především ale Funkovi dovoluje rychle skoncovat s ranou tvorbou v duchu amatérské piktorální tradice. „Co je biograf, než fotografie, věrný otisk předmětu, jehož arrangement jest uměle měněn, který zde hraje vlastní roli a musí býti ukázán na snímku ostrém a dokonalém technicky. Fotografuje se předmět, ten se divákovi předvádí a ideálem jest, aby seskupení předmětů dávalo již souvislý prostor děje a zmizely titulky. A skutečně, je-li arrangement, ve filmu jest to vlastně režie, špatné, je špatný film vůbec. A divák klade také jen na toto důraz. Poděkoval by se, aby pokrok filmu byl hledán v struktuře snímku a aby s ním bylo něco prováděno.“ (s. 21) To budiž chápáno jako odezva na Teigovo pojednání *Foto Kino Film*; Funke je četl hned po vyjití v zimě 1922 – 1923, což Dufek dokládá první, příslušně datovanou celostránkovou reprodukcí: součástí Funkovy kompozice je rozevřený *Sborník nové krásy Život*, kde Karel Teige na straně 160 otiskl ukázkou rayogramu, a kde na straně 161 píše: „Jakmile se zmocní kino vynálezu Man Raye, tak jako si přivlastnilo dosud všechny fotografické vymoženosti, stane na prahu nové netušené oblasti.“

Funkovi vyhovuje fotografická báze filmového média: „A přiznejme si, že jsme se kolikrát přistihli s pocitem závisti, když na plátně byly krásné snímky přírodní neb režie v *plainairu*, s pocitem závisti jak hravě [jich] natočil film na sta při dokonalosti a světelnosti snímáckého stroje. A snímky vždy jsou vyříznuty vzorně z celku, neboť to řídí vytříbené oko zkušeného režiséra. Ano řídí. Má-li fotografie jít s duchem doby, musí právě tak jako biograf obrátiti zřetel na režii a učiti se od režisérů více filmových než divadelních, a ne od malířů, což bylo základním omylem. A když půjde amatér k malíři na poradu, vždy též jen v otázce režie, nikoli výrazu, který fotografie nemůže a nesmí měniti.“ (s. 21 – 22)

Apologetika kulminuje: „Neboť rozdíl mezi filmem a fotografií je velmi nepatrný, vlastně i fotografie je otisk okamžiku, fotografie předkládá album okamžiků, film album chvil s jejich časovým dělením. Je to v celku stejné. Je třeba se proto učiti v biogramech, a je to svrchovaně poučné. [...] je přece tisíce možností sestaviti si před svým objektivem předměty svého světa, stále nové a jiné v nejružnějších uspořádáních a dělati si sbírku okamžiků. [...] Zbytečná jest obava, že to není

záslužné dělali takové snímky jako film. Film sleduje svůj cíl a má své omezení, když váže snímky. [...] Aby se z jednoho snímku nedělalo umění,“ uzavírá Funke poslední myšlenku v nedokončeném rukopise. „Výstava by měla být spíše řadou alb, překvapující quantitou spíše než kvalitou snímku, alb, v nichž by byla shrnuta osoba jednotlivcova ve věcech, které má rád, s nimiž se potkal, jež vyhledával.“ (s. 22)

Autor, který tvrdí, že „jednou již řešené nedá se ředit“ (s. 35), vztahuje se různými způsoby k režii průběžně po celých sedmnáct let, která uplynou mezi první a poslední statí antologie, „ačkoli umělecký účín vane až s promítaného filmu“ (s. 31) a fotograf musí lpět na „nepostradatelnosti negativní i pozitivní techniky“ (s. 48). Zároveň tedy horuje za zhodnocení specifiky svého média. Vychází z předpokladu, že „fotografie zůstane fotografií“ (s. 36), cykličnost potom představuje možnost rozvinutí výpovědi.

Podnícen snímáním stínů vržených předměty stojícími mimo záběr, vznáší Funke posléze neadresné výhrady proti Teigeho tezi z Foto Kino Film, kde bylo operováno s identifikací fotografického či filmového záznamu se zobrazovanou skutečností, což zpočátku Funke sdílel alespoň v podobě vize úzké vazby: „fotografie není obraz, ale spíše otisk“. (s. 21) Námitku formuluje takto: „Nejedná se o prostou realitu, ale o skutečnost takovou, která ofotografováním jest popřena jako tělesná skutečnost...“ (s. 48)

Retrospektivní výklad vlastní praktické činnosti podává Funke v nejčastěji přetiskovaném textu *Od fotogramu k emoci* (1940). Touto sumarizací, která antologii uzavírá, figuruje i v trojdílném sborníku *Theorie der Fotografie*, v níž Wolfgang Kemp shromáždil reprezentativní názory celosvětově významných představitelů oboru. Dufkova reedice článku je pátou v pořadí; do anglicky tištěné části knihy překlad zařazen nebyl, existuje však jako součást katalogu vydaného pod fotografovým jménem prostřednictvím Rudolf Kicken Galerie (ed. Anna Fárová, Köln 1984). Funkova díkce zde není zmatečná ani tak tím, že se autor předvádí co první mezi sobě nerovnými. Zavádějící je spíše diktát kauzality. Generalizující přehled dějů minulých dvou dekad začíná Funke velmi osobně „asi roku 1922“ (s. 46), aby od piktorialistického zahlížení na ušlechtilost grafiky, dospěl k formulaci: „O poslání a účelu fotografie není dnes již v zásadě sporu. Fotografie, toť dokument a nutno se na ni také tak dívat. Fotografie je závislá na své prostorové předloze, proto se má co nejvíce přiblížit ve svém fotografickém zpracování této předloze“. (s. 47)

V souhlase s titulkem je však zapotřebí propracovat se k emoční fotografii, „kterou prozatím vývoj vrcholí“. (s. 50) A Funkova definice fotografického výrazu emoce je jednoduchá: „Všední skutečnost oproštěná od prosté popisnosti.“ (s. 50) „Tak vzniká nová fotografická skutečnost, pro niž jest námět jen záminkou k fotografickému projevu.“ (s. 47)

Obdobnou dvoudomost, jakou nalézáme zde, znamenala ve Funkově díle dvacátých let „polarita fotografie nové věcnosti a abstraktní fotografie“, jak uvádí Dufek. (s. 11)

Co se dá z předešlého usoudit? Je Funkovi realita toliko podnětem – anebo jí chce raději sloužit co dokumentarista? Buď jedno, nebo druhé řeknou si mnozí, ale ne Funke: „...každý dobrý fotograf pracuje úspěšně v několika oborech fotografie současně.“ (s. 50)

Funka můžeme vidět jako rachejtli, která exploduje, aby dala z krátkých drah jednotlivých elementů vyvstat celkovému obrazci. S epicentrem tu padá veškerá kauzalita. V tomto ohledu se také lišila premiérová instalace výstavy od reprízy. Parter Moravské galerie v Brně vybízel diváky k pohybu všemi směry napříč, zatímco podkroví pražské Městské knihovny nutilo návštěvníky sledovat půdorys dvou slepých ramen písmene U. Podobně i logika verbálního řetězení Funkovy sebeinterpretace nedovádí skoky mířící odlišnými směry dál než k zdání pouhé různoběžnosti.

Jaromír Funke zkoumal médium fotografie hlavně jako praktik – zejména co do specifik a nosnosti: ne dokument nebo kreace, nýbrž všechno. Prvořadě se mu nejednalo o roviny slohů: ač se

k jejich proměnám vztahoval – jak svými texty, tak obrazově – v podstatě šel přes ně. Vliv výtvarných disciplín připouští za vzory fotografování ve smyslu vnitřních modelů – členěním a stavebními prvky jednotlivých záběrů počínaje, skladebnými principy rozličných výbojů konče. Zážeh Funkovy iluminace způsobila kinematografie. Extenze celku díla pak odpovídá Teigově návodu: „Poetismus je korunou života, jehožází je konstruktivismus.“

Josef Moucha