“Cinematographic Montage and the Montage Principle outside Cinema: Jiří Kolář’s Early Collages as a Case Study”

Abstract
The paper considers the relationship between, on the one hand, non-cinematic works of art whose structure appears to apply principles of film montage and, on the other, cinematographic works. Examples of this are the collages of Jiří Kolář from the late 1940s and early 1950s, in which he created pictorial sequences using cuttings from illustrated magazines. Montage is not, however, a technique pursued only in the film industry; it is also associated with methods of cultural production as such, for example, by Walter Benjamin or Aby Warburg even in their forms of theoretical reflection. Outside cinema, however, the term “montage” generally suggests a mere comparison or a loose reference. In attempting to describe and interpret Kolář’s early work, a direct connection with film cannot be proved. Rather than by cinematic methods and theories, Kolář was influenced by popular culture, in particular the layouts of illustrated magazines, and then, only secondarily, by the methods of film composition that had penetrated those magazines.

Klíčová slova
montáž – Jiří Kolář – koláž – film – Arnold Hauser – grafický design – interdisciplinární metodologie – remediace – postmediální stav

Keywords
montage – Jiří Kolář – collage – cinematography – Arnold Hauser – graphic design – interdisciplinary methodology – remediation – post-medium condition

Tomáš Pospiszyl vyučuje dějiny umění na Akademii výtvarných umění v Praze a na Filmové a televizní fakultě AMU.

tomas.pospiszyl@avu.cz

FILMOVÁ MONTÁŽ A PRINCIP MONTÁŽE V NEFILMOVÝCH OBORECH. PŘÍPADOVÁ STUDIE: RANÉ KOLÁŽE JIŘÍHO KOLÁŘE

TOMÁŠ POSPISZYL

I.

Jaký je vztah nefilmových uměleckých děl, jejichž struktura připomíná principy filmové montáže, k dílům z oblasti kinematografie? Zvolíme-li za příklad jisté typy výtvarné koláže z poloviny dvacátého století, lze je vztáhnout k dobové filmové teorii a praxi? Do jaké míry lze podobnou inspiraci prokázat či považovat za vědomou a co nám může prozradit o dobových souvislostech mezi různými uměleckými médii? K těmto otázkám mne dovedlo především zkoumání koláží Jiřího Koláře z let 1947 až 1953.**1** Základem tohoto rozsáhlého souboru prací na papíře je kompozičně jednoduché řazení obrazových výstřižků ze společenských časopisů na list papíru. Jde většinou o dva, tři či více obrázků nejrůznějšího obsahu, zpravidla zarovnaných podle horizontálních nebo vertikálních os. Výstřižky se nepřekrývají, jsou umístěny vedle sebe. Pocházejí z různých míst a z různých časů. Netvoří jednotný obrazový prostor, ale spíše sekvenci výjevů.

Výchozí interpretační rámec této Kolářovy série poskytla ve své knize *Roky ve dnech* Marie Klimešová.**2** Konfrontáže – což je vlastní Kolářovo označení, jež můžeme na většinu těchto prací uplatnit – Klimešová dává do souvislosti s principy narativní figurace a seriální malby, stejně tak

1
Viz Tomáš POSPISZYL, „Koláže mezi generacemi. Jiří Kolář jako svědek modernosti a jeho současní pokračovatelé", in: *Asociativní dějepis umění*, Praha: tranzit.cz 2014, s. 14–50.

2
Viz Marie KLIMEŠOVÁ, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice: Arbor vitae 2010, s. 300–320 a jinde.

Jiří KOLÁŘ, *Doba ledová*, 1952, konfrontáž, karton, 30 × 21.2 cm, soukromá sbírka.
© Jiří Kolář – dědicové 2017. Publikováno s laskavým svolením držitelů publikačních práv.

s tvorbou západoevropských či amerických představitelů pop artu. Vnímání Kolářových koláží z přelomu čtyřicátých a padesátých let se podle Klimešové uskutečňuje ve dvou fázích. Jde „nejprve o požitek ze čtení jednotlivých stavebních prvků, a potom o hledání zašifrovaného smyslu celku“.**3** Zdůrazňuje přitom konstruktivní či seriální principy řazení výstřižků, jež podle ní předznamenávají minimalismus či konceptuální umění. Tuto konkrétní sérii děl Jiřího Koláře lze vnímat jen jako jeden z možných příkladů dobového hledání nových přístupů k jazyku výtvarného umění. V překvapivě podobném duchu, ale většinou nezávisle na sobě, tvořila ve zhruba stejné době řada dalších autorů jak v Čechách, tak v zahraničí.**4**

Je jasné, že umělecké postupy Jiřího Koláře z přelomu čtyřicátých a padesátých let není možné vztahovat jen k dosud nezformovaným výtvarným směrům budoucnosti typu minimalismu nebo konceptuálního umění. Čím více jsem se těmito kolážemi zabýval, tím více mne provokovaly k úvahám naznačeným v úvodu tohoto textu. Smysl Kolářových obrazových sekvencí je tvořen nikoliv sumou obsahů jednotlivých obrázků, ale – jak píše Klimešová – vyvstává z jejich vzájemné konfrontace. Podobný postup je typický i pro jazyk filmové tvorby. Možná paralela s filmovým střihem, kde jsou individuální záběry kladeny do vzájemných vazeb tak, aby tvořily vyšší významový celek, mi přišla komplexnější než jen srovnání s konstruktivními či jinými kompozičními principy výtvarného umění. Zdálo se mi, že Kolářovi tu šlo daleko více o nové možnosti vytváření obsahů než o formální stránku v době svého vzniku jistě obtížně zařaditelných děl.

Jiří Kolář je dnes nezpochybnitelně vnímán jako klíčová postava české moderní kultury. V dobovém vnímání výtvarných i literárních hodnot představují jeho koláže z přelomu čtyřicátých a padesátých let riskantní

3
Ibid., s. 306.

4
Jde o umělce asociované s mnoha různými uměleckými tendencemi od dadaismu či modernismu až k pop artu, kteří vytvářeli podobné výstřižkové soubory. Z českých tvůrců například Zbyněk Sekal nebo Vladimír Fuka, Němka Hannah Hochová, Brit Eduardo Paolozzi, Rakušané Gerhard Rühm a Oswald Wiener, Němec Gerhard Richter a mnozí další.

a z hlediska autora možná ne zcela úspěšný podnik.**5** Nalezneme v nich ozvěnu některých surrealistických metod (*cadavre exquis*, automatismus, *découpé*), jsou však obtížně uchopitelné jako samostatná výtvarná díla či jako plně formovaná série obrazových básní. Jestliže se vymykají z tradic výtvarného umění i literatury a jejich hlavním cílem je experimentování s tvorbou významů pomocí sekvence, je snad třeba obrátit se k jinému uměleckému médiu, tj. filmu? Do jaké míry lze srovnání Kolářových koláží a filmového střihu doložit a vyargumentovat? Nenabízí však toto srovnání – a to i v případě nenalezení přímých souvislostí – vhled do dobového vnímání obrazu a jeho výrazových možností daných sekvenčním řazením?

Dopředu je nutno konstatovat, že sekvenční řazení obrazů není principem všech Kolářových děl z daného období. Hned v několika případech, které autor nazýval nalezenými kolážemi, je na podkladovou čtvrtku umístěn jen jediný obrázek. Na něm pak sledujeme výjev, jež sám o sobě obsahuje prvek koexistence nesourodých prvků: skutečná a vosková hlava, člověk a mechanická bytost, město a kulisa města. K požadované konfrontaci prvků, jež vedou k vyššímu významu, tedy autor nutně nepotřeboval obrazový sled, jenž by evokoval řazení filmových záběrů. Za vhodnou ukázku Kolářova díla, kde by se podle mého názoru nabízela spojitost s filmovou montáží, pak lze například považovat nedatovanou a nepojmenovanou koláž z let 1948–1952.**6** Na čtvrtce papíru se nachází celkem osm identicky velkých výstřižků, rovnoměrně uspořádaných do dvou sloupců tak, aby se mezi jednotlivými obdélníky nacházely pruhy prázdného papíru. Až na jeden obrázek všechny spojuje motiv zimy. Ve dvou případech se jedná o reprodukce historických uměleckých děl: výřez z holandské renesanční malby a detail exaltované ženské tváře z náboženského obrazu. Tři zachycují zimní venkovní či sportovní aktivity, jeden zasněženou exotickou krajinu s potokem, další improvizovaný lesní oltář. Jeden obrázek ukazuje londýnského policistu řídícího silniční dopravu za velmi snížené viditelnosti.**7** Tento obrazový celek intuitivně čteme jako text, tj. odshora dolů a zleva doprava. V mezerách mezi jednotlivými snímky pak máme tendenci domýšlet vzájemné spojitosti a návaznosti. Ačkoliv obrázky pocházejí z různých publikací i různých kontextů, skládají se do jediného snového příběhu ze zimního světa, kde dochází k neobvyklým, kontrastním, snad apokalyptickým jevům, v závěru ústícím ve scénu piety. Kolářův zdánlivě mechanický, nevýtvarný způsob řazení

snímků dokáže vyvolat emocionální odezvu a vytvořit nový, společný význam, byť poněkud enigmatický. Celek netvoří jednoznačný příběh, různí diváci mohou sérii fotografií přečíst různým způsobem. Shodnou se však zřejmě v tom, že jednotlivé prvky koláže není možné vnímat samostatně, ale pouze ve vzájemných souvislostech. Příklady skládání významu výtvarného díla z jeho částí pochopitelně najdeme v celých dějinách výtvarného umění. V případě koláže složené z geometrické sekvence fotografií je však snadné celek vnímat jako parafrázi filmového jazyka nebo přímo filmové montáže.

Sám Jiří Kolář přitom v dochovaných pramenech o inspiraci filmovou montáží či filmem jako takovým nehovořil. Připomínal vliv literární koláže, jak se objevila v díle T. S. Eliota, především v jeho *Pusté zemi*. Ve svých vzpomínkách si pak vznik specifického druhu koláže na české umělecké scéně přelomu čtyřicátých a padesátých let připisuje Zdeněk Urbánek: Spontánně, bez vědomí návaznosti na některé prvky filmu, začal experimentovat s ustavováním dvojic či většího počtu obrázků tak, aby vynikly kontrastní vztahy mezi zobrazenými skutečnostmi. Jeho metody pak podle Urbánka převzali další, a dokonce se staly skupinovými

5
K podobnému uvažování by snad sváděla skutečnost, že se tuto početnou sérii Kolář nepokusil – v dobách a místech příznivějších, než bylo stalinistické Československo – samostatně vystavit. Princip obrazového sekvenčního vyprávění ve své tvorbě po roce 1954 již využíval jen okrajově. Některé koláže Jiřího Koláře z let 1948–1952 navíc působí nedokončeně, jako pouhé skici či přípravný materiál k možné další práci.

6
Marie Klimešová ve své zmiňované knize *Roky ve dnech* dílo otiskuje pod názvem *Doba ledová* a jeho vznik klade do roku 1952. V porovnání s jinými Kolářovými koláženi z tohoto období jde o dílo obsahující neobvykle velký počet samostatných fotografií, uspořádaných do geometrické kompoziční matrice. I z těchto důvodů evokuje obrazový storyboard či fotografický komiks. Lákavá souvislost Kolářových koláží s komiksem, tj. příbuznou kulturní formou postavenou na obrazových sekvencích, která navíc v letech 1938–1948 dosáhla v Československu velké popularity, zůstává v tomto textu z prostorových důvodů nereflektována.

7
U posledně zmíněného výjevu se nabízí hypotéza, že se fotografie vztahuje k tzv. Velkému londýnskému smogu z prosince roku 1952, což by umožnilo datovat dílo do zimy roku 1952–1953, tedy do samého konce období, kdy Kolář s podobným typem koláže experimentoval.

aktivitami.**8** Ať už byl iniciátorem těchto postupů kdokoliv, několik set dochovaných koláží Jiřího Koláře představuje fascinující soubor, jehož sémantika ke srovnání s filmem opakovaně vybízí.

II.

Termínem filmová montáž začala ve dvacátých letech skupina sovětských režisérů popisovat způsob filmového vyprávění, vycházející z technik filmového střihu.**9** Pomocí různě komponovaných sekvencí záběrů vyjadřovali komplexní myšlenky, přesahující obsahy jednotlivých záběrů. Tyto techniky rozvíjeli nejen ve své filmové tvorbě, ale paralelně se je snažili analyzovat i v publicistické činnosti a vzájemných polemikách. Došlo tak k hlubší, i když zdaleka ne systematické či jednotné teoretické reflexi montáže. Zatímco výtvarníci přistupovali ke koláži či fotomontáži většinou intuitivně, nebo v kontextu tradičních výtvarných disciplín, Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov a především Sergej Ejzenštejn vybudovali specifickou teorii filmové montáže, která si svou platnost uchovává dodnes.**10** I když se jednotliví představitelé sovětské kinematografické teorie v mnoha dílčích názorech rozcházeli, shodovali se v tom, že základním výrazovým prostředkem filmu je střih. Toto přesvědčení vycházelo z praktických pokusů a zkušenosti těchto tvůrců. Již na přelomu prvního desetiletí a dvacátých let objevil Lev Kulešov mnohoznačný charakter filmového záběru: I když každý jednotlivý záběr fotochemickou cestou zachycuje filmovanou realitu, jeho smysl je tvořen až střihem, tj. kombinací s dalšími záběry v celku díla. Ilustroval to na tzv. Kulešovově efektu. Divákům promítl film, v němž za záběry na talíř polévky, rakev a ležící smyslnou ženu postupně zařadil vždy tentýž záběr na neutrální tvář populárního předrevolučního herce Ivana Mozžuchina. Publikum mělo pocit, že na tomto opakovaném, ve skutečnosti zcela identickém záběru herec mistrovsky hraje hlad, žal a touhu.**11**

Podle Dzigy Vertova má montáž schopnost překonávat prostor a čas jednotlivých montážních elementů. Jestliže záběry na mávající dělníky, natočené v jistém čase a místě, střihem spojíme s jindy a jinde pořízeným záběrem dalších mávajících dělníků, můžeme u diváků filmu vyvolat dojem vzájemného pozdravu obou skupin, ke kterému přitom nedošlo, a ani dojít nemohlo.**12** V uvedeném případě nejde jen o prostý fakt pozdravu dvou skupin lidí,

ale o výraz globální solidarity dělnické třídy, jež překonává všechny překážky. Montáž má silný potenciál vyvolávat emoce i schopnost zprostředkovávat složité myšlenky. Sovětští montážníci střih chápali nejen jako umělecký prostředek, ale dokonce jako mechanismus umocňující lidské kognitivní schopnosti. Vsevolod Pudovkin v souvislosti s vlastním pojetím montáže konstatuje: „Jestliže definujeme montáž v nejobecnější podobě jako odhalení vnitřních souvislostí, dáváme tím rovnítko mezi montáž a jakýkoliv proces myšlení v kterékoliv oblasti.“**13** Filmové umění se tak stává kolektivním aktem poznávání skutečnosti a odhalování jejích vnitřních vztahů.

Sergej Ejzenštejn princip montáže spatřuje ve skutečnosti, že „dva jakékoliv kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.“**14** V neméně

8
Zdeněk URBÁNEK, *Ztracená země*, Praha: Nakladatelství Franze Kafky 1992, s. 481–482.

9
Montážní elementy a jejich popis však najdeme už více jak deset let před sovětskými režiséry u jednoho z průkopníků filmu Georgese Méliès, nebo dokonce u protokinematografických aparátů Thomase A. Edisona.

10
Například v českém prostředí klasická praktická příručka střihu Jana KUČERY, *Střihová skladba ve filmu a televizi*, 3. vyd., Praha: NAMU 2016, se sice snaží revidovat mnohé postupy sovětské montážní školy, řada postupů však z jejího odkazu vychází.

11
Popsaný film, režisérem narychlo sestavený z různých zbytků předrevolučních filmů, se nedochoval, první prezentace Kulešovova efektu tak má charakter ústně předávané legendy. Existují jen pozdější rekonstrukce tohoto experimentu.

12
Viz Dziga VERTOV, „Revoluce Kinoků“, in: Antonín NAVRÁTIL, *Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu*, Praha: Československý filmový ústav 1974, s. 181.

13
Vsevolod PUDOVKIN, „O montáži“, in: Jaroslav BROŽ – Ljubomír OLIVA (eds.), *Film je umění. Sborník statí*, Praha: Orbis 1963, s. 90.

14
Sergej EJZENŠTEJN, „Montáž“ (1938), in: *Kamerou, tužkou, perem*, Praha: Orbis 1961, s. 328.

důležitém pokračování notoricky známého citátu pak Ejzenštejn konstatuje: „To však vůbec není nějaká čistě filmová záležitost, ale jev, na nějž se musí nutně narazit ve všech případech, kdy máme co dělat se vzájemným srovnáním dvou faktů, výjevů, předmětů.“**15** Revolučnost principu montáže v umění je tedy podle Ejzenštejna nutno spatřovat v jeho nebývalé univerzálnosti. Ve dvacátém století pak skutečně můžeme pozorovat, že termín montáž byl aplikován na slova, zvuky, obrazy a objekty, tj. média tradičně náležející k různým druhům umění. S těmito různorodými médii je najednou nakládáno podobně, konstrukce celku se řídí příbuznými pravidly nehledě na charakter stavebních prvků. I Pudovkin je přesvědčen, že východiska a principy filmové montáže lze použít na jakýkoliv druh umění i na myšlení jako takové.**16**

Podobné dalekosáhlé závěry nebyly vlastní jen sovětským revolucionářům filmové tvorby, setkáme se s nimi v dobovém uvažování, ale i v současnosti. Film a jeho formální postupy jsou vnímány nejen v souvislosti s rozvojem konkrétní audiovizuální technologie, ale stávají se synonymy pro širší oblast jevů. Snad za to může samotné z francouzštiny převzaté slovo montáž, v původním významu znamenající sestavení nebo spojení. S nástupem dvacátého století termín montáž opouští oblast průmyslové výroby, je povýšen na metodu kulturní produkce, a dokonce, jak uvidíme za okamžik, její teoretické reflexe. Prvky montáže jsou tak připisovány nejen filmu, ale i literatuře, hudbě, grafickému designu a výtvarnému umění. S literární montáží jsou spojováni básníci Guillaume Apollinaire a T. S. Eliot, montážní elementy jsou nalézány v hudebních skladbách Clauda Debussyho a Leoše Janáčka, sám E. F. Burian část své tvorby označoval za jevištní montáž. Ve třicátých letech další avantgardní tvůrci, především ze Sovětského svazu a Německa, dávali svou tvorbu v oblasti koláže a fotomontáže do explicitní souvislosti s filmovou montáží.**17** Nejen pro umělce, ale i pro uměnovědce a širší veřejnost se tak filmová montáž stává symbolem moderní doby.

Příkladem ztotožnění filmové montáže s celou moderní dobou může být klasické dílo historika umění Arnolda Hausera, poprvé publikované v roce 1951 (tj. ve stejné době, kdy v Praze své koláže tvořil Jiří Kolář). Ve své dodnes citované knize *Sociální dějiny umění a literatury* (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*) se Hauser ambiciózně pokusil o přehled vztahů mezi společností a uměním od pravěku až po současnost. Období první poloviny dvacátého století označuje za Dobu filmovou, a od filmových postupů odvíjí

dramatické proměny, které zasáhly nejen moderní divadlo, literaturu a malířství, ale například i filozofii nebo lidské vnímání času a prostoru. Díky filmu se svět modernímu člověku jeví jako diskontinuitní kaleidoskopický obraz, a umění reaguje tak, že začíná čím dál víc pracovat technikou montáže.**18** Ta se podle Hausera v dějinách filmu rychle ustavila jako jeho základní výrazový prostředek a hluboce ovlivnila kulturu své doby. Filmové efekty (dějové střihy, časové diskontinuity) nachází v románech Marcela Prousta, Jamese Joyce nebo Virginie Woolf, v avantgardním výtvarném umění i jinde.

Podobný typ zobecňujícího, ovšem málokdy hlouběji argumentovaného uvažování najdeme nejen v padesátých letech. Na samém konci tisíciletí se do něj pustil i historik umění Benjamin H. D. Buchloh. Svou analýzu montáže v kultuře minulého století, jež se věnuje především německému umělci Gerhardu Richterovi, dokonce uvádí odkazem na rozšíření principu montáže do oblasti společenských věd. Připomíná, že Walter Benjamin připodobňoval své *Pasáže* k montáži. Tvrdí, že metodou montáže na konci dvacátých let pracoval i historik umění Aby Warburg. Jeho *Atlas Mnémosyne* představoval sérii proměnlivých konstelací heterogenního obrazového materiálu, obrázkových výstřižků klasického umění, umění přírodních národů, archeologických artefaktů, moderní tvorby i populárních vyobrazení. Warburgovou ambicí bylo pomocí podobných obrazových souborů konstruovat modely kontinuity historické paměti. Buchloh montáž dále dává do souvislosti s postupy školy Annales. Historie v jejím pojetí není vykládána jako řetězec na sebe navazujících, jasně definovaných událostí, ale je vnímána jako decentralizovaný historický systém, což ji podle Buchloha kvalifikuje pro vstup do klubu

15
Ibid.

16
PUDOVKIN, „O montáži“, s. 96.

17
Maud LAVIN, „Photomontage, Mass Culture, and Modernity“, in: Matthew TEITELBAUM (ed.), *Montage and Modern Life. 1919–1942*, Cambridge, MA: MIT Press – Boston: ICA 1992, s. 54.

18
Arnold HAUSER, *The Social History of Art*, sv. 4. *Naturalism, Impressionism, The Film Age*, Londýn: Routledge 1999, s. 226, 240–244.

montážníků.**19** Souvislost mezi *Atlasem Mnémosyné* a filmovou montáží – bohužel bez pro mne uspokojující diskuse – považuje za zjevnou i kurátor filmové sbírky Centre Pompidou, Philippe-Alain Michaud.**20**

Princip montáže je tedy historicky uplatňován na celou řadu nefilmových fenoménů. Nemohl jsem se však zbavit dojmu, že čím víc se pojetí montáže aplikuje mimo oblast filmu, tím spíše se snižuje výpovědní hodnota podobného užití. Široké pojetí montáže, jak ho najdeme u Ejzenštejna nebo Vertova, mělo nepochybně své dobové opodstatnění: Filmová tvorba je v něm pojímána jako nejprogresivnější umění, které není jen subjektivní reflexí světa, ale podílí se na odhalování jeho vnitřních souvislostí, je integrální součástí nového světa. Montáž je aplikací principů materialistické dialektiky na film.**21** Podobný ideový základ – ať už byl v době svého vzniku míněn vskutku upřímně, nebo jen jako pouhý povinný ornament – bychom mimo oblast levicových avantgardistů hledali jen obtížně. Podobně problematicky jsem začal vnímat i používání termínu montáž mimo oblast filmu. V tomto případě se snadno stává pouhým přirovnáním nebo volným odkazem k určité kulturní praxi. Především jsem si to uvědomoval v souvislosti se svým primárním zájmem, tj. s analýzou raných koláží Jiřího Koláře. Pouze konstatovat jejich podobnost s filmovými postupy mi přišlo nedostatečné, a úžeji jsem je s filmem spojit nedokázal. Tyto koláže sice nepředstavují typická výtvarná nebo literární díla, přesto zůstávají hmotnými obrazovými artefakty, velmi vzdálenými charakteru filmu. I ve filmu hraje obraz důležitou roli, jedná se však o audiovizuální temporální umění specifických účinků. Vytváření nové představy pomocí konfrontace dvou filmových záběrů a dvou fotografií je přes jistou podobnost velmi odlišný proces. Jak z podobných obtíží ven?

Jako osvobození mi pak přišlo pojetí, s nímž historik umění Walter Grasskamp nedávno přistoupil k analýze knihy *Imaginární muzeum* André Malrauxa. Ten se na počátku padesátých let pokusil pomocí knihy celostránkových fotografických reprodukcí vyprávět příběh světového sochařství. Vzhledem k práci s fotografickou sekvencí jde o dalšího kandidáta na vstup do Klubu montáže. Grasskamp sice připomíná, že podle historika umění Georgese Didi-Hubermana byl Malraux ve své práci s fotografickými reprodukcemi ovlivněn estetikou filmu tak, jak ji poznal v Ejzenštejnově filmové tvorbě. Dále však doplňuje důležitou větu: „Současně se můžeme ptát, do jaké míry vůbec musíme design *Imaginárního muzea*

vysvětlovat pojmy z genealogie filmové estetiky nebo montáže, a zda stručná historie ilustrovaných uměleckých publikací sama o sobě bohatě nepostačovala jako zdroj pro estetiku Malrauxovy knihy.“**22** Vztahování se obrazových děl k filmové montáži totiž podle něj přeskakuje důležitý zdroj, knižní či časopiseckou kulturu tištěného obrazu, a komplikuje tak celkovou argumentaci přímočarým spojováním obrazového a filmového umění. Poté bravurně ukazuje, ze kterých vzorů z oblasti knižního designu Malraux vycházel a jakými směry je posunul.

III.

Zkoumání vlivu jazyka filmu na jiná, především tištěná média představuje relativně nový směr bádání, který souvisí s potřebou mezioborového pohledu na fenomény moderní kultury.**23** Tato mezioborová perspektiva si

19
Viz Benjamin H. D. BUCHLOH, „Gerhard Richter's Atlas. The Anomic Archive“, *October*, 1999, č. 88, s. 117–145.

20
Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York: Zone Books 2007, s. 282–287.

21
PUDOVKIN, „O montáži“, s. 91.

22
Walter GRASSKAMP, *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles: Getty Research Institute 2016, s. 79.

23
Jako příklad podobných snah může posloužit kniha Davida CAMPANYho, *Photography and Cinema*, Londýn: Reaktion Books 2008. Autor v ní nahlíží historické příklady vzájemných vztahů fotografie a filmu, reprezentované mimo jiné fotomontáží, designem fotografických knih, ale i současnou fotografickou nebo video tvorbou. Jiný inspirativní přístup nabízí dvojice filmových badatelů François Albera a Maria Tortajada. Vycházejí ze zkoumání historických dispozitivů, tj. širších sítí vztahů, které přirozeně překračují hranice klasických uměnovědných, ale i dalších kategorií. Tento metodologický přístup jim tak umožňuje produktivně zkoumat fenomény na rozhraní mezi uměním, vědou a technologií, jaké představuje chronofotografie, raný film nebo například modernistická literatura.

přitom stále musí být vědoma specifik srovnávaných médií. Rozšíření filmové technologie silně ovlivnilo celou západní společnost, včetně novin a časopisů. Ty proměnily svou podobu, ale nadále zůstaly novinami a časopisy. Změny v paradigmatu tištěného zpravodajství se ve Francii objevily téměř paralelně s prvními filmovými představeními. Zatímco v tradičnějších obrázkových časopisech jako *L'Illustration* kompozice ilustračních příloh vycházely ze zvyklostí prezentace výtvarného umění – obrázky zde byly vnímány jako zprostředkování samostatných uměleckých děl – již na konci devatenáctého století získávají na popularitě periodika nového typu, reprezentovaná týdeníkem *La Vie illustrée*. Na obrázky v něm byl kladen ještě větší důraz než v *L'Illustration*. Bylo jich až dvojnásobné množství, vycházely častěji z fotografických předloh, a především byly na stránkách vzájemně provázány: obrázkové reportáže zprostředkovávaly události pomocí sekvenčního vyprávění. To se projevilo i na layoutu časopisu. Místo jediné syntetizující ilustrace se pracovalo s obrazovou sekvencí. Události jsou doslova nahlíženy z mnoha úhlů a celek časopisu sloužil víc k listování než ke čtení, což evokovalo heterogenitu prvních filmových představení: politické události střídaly sportovní reportáže, výjevy ze života slavných obrazové kuriozity. Francouzský badatel Thierry Gervais tyto layoutové změny dává do souvislosti s podobou prvních filmových aktualit (při jejich popisu používá slovo montáž).**24** Tento proces „filmifikace" tisku pak v meziválečném období dovršily časopisy jako *Paris-Soir*, *Vu*, *Paris Match* nebo *Life*. Obraz, či přesněji série obrazů zde hrají hlavní roli a způsob jejich řazení nezřídka evokuje postupy filmových děl. Prostřednictvím sekvencí fotoreportáže pracují s časovou posloupností, jsou oživovány střídáním celků a detailů, jejich skladba využívá významových kontrastů.

Podobnými transformacemi prošly jen s malým či žádným zpožděním i české obrázkové časopisy, které jako hlavní zdrojový materiál používal Kolář. Šlo především o starší čísla českých časopisů jako *Světozor* nebo *Pestrý týden*. Již v předválečném *Světozoru* na jeho obrazových přílohách najdeme dramatické střídání žánrů fotografií, tolik charakteristické pro filmové aktuality. Zvláště *Pestrý týden* se na přelomu dvacátých a třicátých let stal tribunou nového pojetí fotožurnalismu a grafického designu, který kladl důraz na obrazové zpravodajství. Uspořádání tzv. „fotonasycených" stran *Pestrého týdne* svou různorodostí naplňovalo název tohoto periodika a současně se odkazovalo k filmu. Jindřich Toman upozorňuje

na dvoustranu druhého čísla prvního ročníku *Pestrého týdne*, kde nalezneme skrumáž dvaceti pěti obrázků.**25** Bez jasné hierarchie se tu střídá politické zpravodajství, informace z kultury a světa celebrit, ale i záběry z Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkin*, tj. vědomý odkaz k technikám filmové montáže. Obálky nebo i vnitřní strany časopisů byly budovány jako obrazové sekvence a rozsáhlejší fotoreportáže připomínají film ve fotografiích. V meziválečných filmových či společenských periodikách objevíme materiály, které se způsobem grafické úpravy úmyslně snažily remediovat filmová díla. Koláře však kupodivu tento druh časopiseckých úprav nelákal, ve svých dílech jej nenapodoboval. Daleko víc se kompozice jeho koláží blíží layoutu obrázkových stran konzervativnějšího *Světozoru*, konkrétně číslům prvních dvou desetiletí dvacátého století.**26** Většinou se jednalo o jednoduché symetrické uspořádání dvou, tří, čtyř fotografií na stránku, které pak pro své koláže s oblibou používal. Spíše než ke kompozicím v duchu filmové skladby tedy vzhlížel k tradičnějšímu obrazovému modelu staršího časopisu. Nelze si také nevšimnout, že pokud v Kolářových kolážích filmové principy najdeme, často jejich autorem nebyl sám Kolář. Již hotové kontrasty nacházel v rámci jednotlivých zdrojových fotografií. Takto nalezené „střihy" pak prezentoval jako samostatné výstřižky či komplexnější koláže. Zaujaly ho například fotografie obří reklamní lahve uprostřed náměstí, konfrontace mechanické lidské figury a skutečného člověka, dvojice kompozičně identických snímků zachycujících želvy na pláži, přesun tanků krajinou a další podobné materiály, na které byly tehdejší časopisy bohaté. Kolář

24
Termínem montáž tedy označuje materiál vzniklý před zavedením tohoto slova pro způsob střihové skladby a aplikuje jej na celek prvních filmových představení. Viz Thierry GERVAIS, „The Little Paper Cinema. The Transformations of Illustration in Belle Époque Periodicals", in: Laurent GUIDO – Olivier LUGON (eds.), *Between Still and Moving Images*, New Barnet: Libbey 2012, s. 152, 159 a 164.

25
Jindřich TOMAN, *Foto/montáž tiskem*, Praha: Kant 2009, s. 264 a 267.

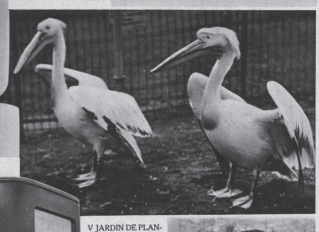
26
Konzervativnější, „nefilmový" design ovšem najdeme i v řadě čísel *Pestrého týdne*, který byl graficky ambiciózní převážně v počátcích své existence.

V ruských vesnicích jsou primitivní pece z cihel a upěchané hlíny, kde ženy pekou chléb pro celou rodinu.

BYRD se chystá na výpravu k jižní tožně a zkouší zatím pohotovost a odolnost svého letadla na zamrzlém jezeře Caribou v Quebecu.

Skok z výšky 10 metrů. Patnáctiletá sl. Tripplerova vítězí v berlínských závodech.

MODELLE klobouku od Jane Blanchat v Paříži na Siegelově voskové figuře, která je sama o sobě výtvarnicky i věcně mnohem lepší, než zastaralé naturalistické figuríny, u nás tak ohlíbené.

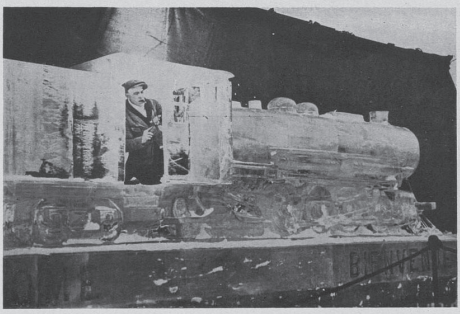


MC. GOLDBICKOVÁ, populární sklizeňka amsterodamského divadla (kde byla po dlouhou dobu hlavou pořádku a zároveň dohlížela na šatny všech divadelních „hvězd") podepisuje smlouvu s panem Dillinghamem, jenž ji znovu získal na pět let.

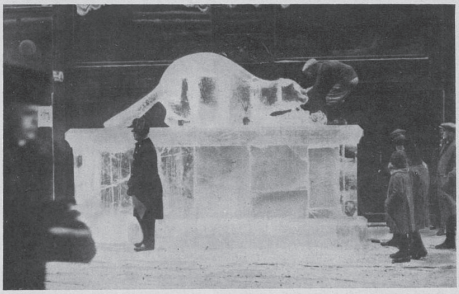
JAK TŘEBA ŽIVIT TANEČNÍ PÁR, KTERÝ CHCE UTANCOVAT DESET KILOMETRŮ V REKORDNÍM ČASE. Taneční návody chicagských studentů a studentek.

V JARDIN DE PLANTES, zoologické zahradě v Paříži, mají nový přírůstek dvou vzácných pelikánů.

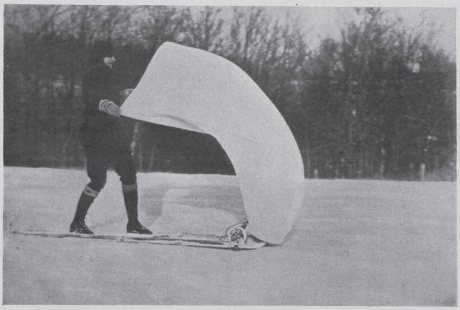
TURECKÁ METAŘKA dávno zanechala všechny ohledy šatnoje turecké ženy.



Zimní pomníky: Sochař Carbono v Quebecu modeluje z ledu pomník železnice. Dole: Ledový pomník bobra v Quebecu.



Ledový pomník Champlainův v Quebecu.



Lyžařský yachting, jak jej pěstují v Americe.

Ze zimních zábav ve Sv. Mořici: Na lyžích ke kostýmnímu plesu.

Film Photos Wie Noch Nie, Giessen: Kindt & Bucher 1929.

Pestrý týden, 1928, č. 17.

Světozor, 1928, č. 13.

v případě těchto výstřižků pracoval se „střihy“, které v časopise již nalezl hotové.

Vedle úpravy společenských časopisů je první polovina dvacátého století bohatá na vědomé pokusy přeložit filmové dílo do formátu knihy. V roce 1925 László Moholy-Nagy ve své knize *Malířství, fotografie, film* v sekci „Dynamika velkoměsta“ vytvořil knižní analogii avantgardního filmu. Hans Richter a Werner Gräff v knize *Dnešní odpůrci filmu jeho zítřejšími přáteli* (*Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*) z roku 1929 fotograficky rekonstruovali tzv. Kulešovův efekt – místo filmových záběrů pouze použili sekvenci fotografií. El Lisickij v knize *Japonský film* z roku 1928 nebo Varvara Stěpanova a Alexandr Rodčenko v publikaci *Sovětský film* z roku 1935 zprostředkovávají filmová díla či postupy filmového jazyka. Podobné pokusy avantgardních umělců vytvořit film pomocí tištěných médií se nevyhnuly ani českému prostředí.**27** Ani na tyto radikální experimenty meziválečné doby Kolář nereagoval. Pokud bychom měli hledat možný knižní předobraz jeho koláží z přelomu čtyřicátých a padesátých let, nejblíže bychom ho nalezli v typograficky usedlé knize *Film ve fotografiích, jak jste ho ještě neviděli* (*Film-Photos wie noch nie*) z roku 1929.**28** Je v ní shromážděno 1200 fotografií přibližujících různé aspekty filmového umění. Vybrané filmy jsou představovány pomocí jednoduchých fotografických sekvencí, zachycujících nejdůležitější momenty děje. Další stránky pomocí sérií fotografií demonstrují vybrané filmové postupy nebo připomínají role ztvárněné slavnými herci. I této účelné obrazové skladbě se však daří vybudovat napětí mezi jednotlivými snímky a nutí nás domýšlet jejich vzájemné vztahy. Pragmatický layout této knihy odpovídá pozdějším Kolářovým postupům.

V případě knih, které se vědomě snaží remediovat formální postupy filmu, historik François Albera konstatuje, že se v nich umělec vzdává části kontroly nad čtením díla. Neprogramuje totalitu jeho vnímání podobně jako v kině, ale nechává divákovi větší vůli ve způsobu, jak bude celek díla konzumovat a interpretovat.**29** Podobný přístup najdeme i v Kolářově díle na přelomu čtyřicátých a padesátých let. V básních i v kolážích je fascinován citací, umělec je v jeho pojetí jen očitý svědek, a na divákovi je, jak s jeho svědectvím naloží, jak si jeho jednotlivé části propojí a jaký jim přisoudí význam. Až na práce typu v úvodu popsané koláže ze zimního prostředí většina dalších Kolářových děl spíše evokuje kartotéky, archivní

systémy utřídění a uchování obrazových informací. Z pohledu dobového výtvarného umění monotónnost a často i náhodnost většiny Kolářových obrazových kompozic problematizuje samotné užití kategorie koláž. Ta je v této době vnímána především jako obrazové dílo, a nikoliv pomůcka k poznávání skutečnosti, při jejíž interpretaci bude muset divák zapojit svůj intelekt – propojovat jednotlivé prvky, „číst" předkládaný celek. Kolářovi v této době nejde o vytvoření esteticky libého výjevu, ani o prosté střádání a organizování obrazového materiálu. Jeho konečným cílem není prostá archivace, ale analýza obrazové náplně moderního zpravodajství, intuitivní snaha kriticky reflektovat jeho funkci v moderní společnosti. Kolář nebyl idealistickým montážníkem významů vybraných fotografií či jejich sekvencí, spíše jejich sdělení zpochybňoval, a demaskoval je i pro své diváky. Dokazuje to převládající tematika jeho tehdejších prací: válka, lidská brutalita, oblbující obrazové senzace, schopnost fotografie manipulovat divákovým vědomím.

Spíše než samotnými progresivními filmovými postupy a jejich teoriemi byl tedy Kolář ovlivněn populární kulturou tak, jak ji nacházel v obrázkových časopisech, a až sekundárně pak metodami filmové skladby, které do ní pronikly. Proto se domnívám, že otázky položené v úvodu tohoto textu se ukázaly být jako příliš úzce vymezené a v jádru esencialistické. Tázaly se po kauzálním vztahu mezi formou konkrétní řady výtvarných děl a montáží, stylotvorným elementem filmového jazyka. Tento vztah měl přitom probíhat v prostředí, které již samo o sobě bylo prosyceno

27
O kinematografických efektech v knižních úpravách Zdeňka Rossmanna, Ladislava Sutnara nebo Františka Kalivody se zmiňuje Karel Císař a vztahuje je k úvahám Waltera Benjamina, Siegfrieda Kracauera a Karla Teiga. Viz Karel CÍSAŘ, „Tenká červená linie. Typografie a instalace výstav v Rossmannově *Písmu a fotografii v reklamě*", in: Marta SYLVESTROVÁ – Jindřich TOMAN (eds.), *Zdeněk Rossmann. Horizonty modernismu*, Brno: Moravská galerie v Brně 2015, s. 151–157.

28
Edmund BUCHER – Albrecht KINDT (eds.), *Film-Photos wie noch nie*, Giessen: Kindt und Bucher 1929.

29
François ALBERA, „From the Cinematic Book to the Film-Book", in: GUIDO–LUGON, *Between Still and Moving Images*, s. 198.

odkazy na film. Jsem přesvědčen, že Kolář ve svých kolážích nerealizoval své skryté filmové ambice. Nezajímala ho technická rovina filmové montáže a neměl potřebu remediovat nalezené obrazy do filmové podoby. Přitahovaly jej především ideologické dopady, funkce a možnosti vizuálního jazyka moderní společnosti. Jeho raná tvorba je umělcovou reakcí na svět, jenž je poznáván skrze filmové týdeníky a především pak obrázkové časopisy a jejich rozvíjející se grafické formáty. Věřím, že v tomto smyslu se jeho tvorba podobá dalším tvůrcům světové neoavantgardy, kteří se zabývali podobným typem koláže.

Kolářovy koláže z přelomu čtyřicátých a padesátých let vznikaly v úzké souvislosti s jeho tvorbou literární, jako výsledek hledání nových prostředků básnictví v době, kdy slovo ztrácelo svou původní moc. Svým charakterem předznamenávají postmediální stav.**30** Autor skládá obrázky na stránku, jako když vytváří text. Obrazové či přenesené filmové postupy transponuje do literárního diskurzu, přičemž výsledkem je výtvarné dílo. Při pokusech popsat a interpretovat Kolářovu ranou tvorbu nelze přímou souvislost s filmem dokázat, avšak vyvstává tu širší pole, ve kterém se Kolářovy práce a filmová montáž nalézají. Film se jako jeden z určujících fenoménů moderní doby podepsal na podobě kultury dvacátého století. Film či filmem ovlivněné postupy jsou základem masových sdělovacích prostředků poloviny dvacátého století. Kolář byl jimi fascinován, a současně se vůči nim kriticky vymezoval.**31** V tomto smyslu snad Kolářovy koláže můžeme vnímat jako součást širšího filmového dispozitivu: pro diváky jednadvacátého století Kolář svým dílem zkoumá filmové vzorce vnímání, které vstoupily do vzájemných vztahů mezi světem, jeho reprezentacemi a jejich diváky.

30
Termín *post-medium condition* použila v roce 1999 Rosalind KRAUSS v *„A Voyage on the North Sea". Art in the Age of Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson 1999. Popisuje jím situaci umění sedmdesátých let dvacátého století, kdy se rozpadá modernistické pojetí jednotlivých umění jako oblastí definovaných specifickým médiem.

31
V podobném duchu dnes můžeme hovořit o internetu a jeho vlivu na kulturu i život společnosti.