

Články

FILMAŘ SNŮ:
JAROSLAV RÖSSLER

Josef Moucha

*Fotogenie, technický termín,
znamená jakousi shodu fotografie s kinematografií,
fotogenické jest to, co se rodí ze světla.*

Karel Teige¹⁾

Fotograf Jaroslav Rössler (1902–1990) zemřel před patnácti lety jako autor pouhých dvou samostatných výstav. Monografií se nedočkal... A při tom tento umělec světového významu nejenže osobitě reagoval na dobové nálady, nýbrž se původně a bezprostředně podílel na obou kulturních epochách, jimiž euroamerická kultura za jeho života prošla – moderně i postmoderně. Bylo to možné jedině díky jeho vášni pro film, médium, které inspirovalo i další příslušníky avantgardy. Jaroslav Rössler může sloužit jako klasická ukázka toho, jak rozhodujícím – byť paradoxně přehlíženým – způsobem se filmová progresse do umění fotografie vepsala.

V momentě, kdy Jaroslav Rössler 1. září 1920 povyšoval u firmy Drtikol a spol. z učně v tovaryše, měl již hotové svou nezdobností nanejvýš překvapivé snímky. Čekala ho hvězdná hodina, v níž se do dějin zapíše jako první fotograf české avantgardy. Jaromír Funke a Josef Sudek se začátkem dvacátých let k progresi teprve rozbíhali – a to z pozic ctících malebnost fotografického obrazu... Ta byla vlastní také Karlu Novákovi, který přišel do Prahy po první světové válce z Vídně, aby založil studium fotografie a kinematografie na Státní grafické škole. A rovněž František Drtikol vyznával do konce desátých let piktorialismus.

Jaroslav Rössler sdílel spolu s avantgardou vkus, který bylo třeba prosazovat proti převládající módě a jež nakonec proměnil literární ráz dosavadního symbolismu. Ale Jaroslavu Rösslerovi nikdy nepůjde o prázdné efekty. I s nejrafinovanějšími technikami bude pracovat oduševněle. Proto jeho fotografie netrpí neosobností.

Dokud byla i věcnost pro umělce prodchnuta vyšším principem, drtikolovsky řečeno „božskou jiskrou“, nebylo nutné vyhrotit roztržku mezi umělostí umění a nezprostředkovanými reáliemi. Malířství i sochařství se mohly věnovat iluzionistické snaze o vystižení světa vezdejšího. Tento úběžník ztratil během první světové války přitažlivost

1) Karel Teige, Večer fotogenie. In: Týž, *Film*. Praha: Václav Petr 1925, s. 63.

pro mnohé – i když zdaleka ne všechny – tvůrce. Nemuseli být nutně přímými účastníky krvavých bitev, aby se jich kataklyzma bytostně dotklo. Již úvod Drtikolova válečného deníku je otřesnou sebereflexí jednoho z milionů zmanipulovaných pěšáků. Ač si to pisatel nechce připustit („nakládali lidi jak dobytek“), patří k těm, co ostatní odesílají na frontu. A hned dva z prvního regimentu se při odjezdu vlaku sami zastřelí.²⁾ Na podzim 1922 vyšla Teigova prognóza *Nové umění proletářské* jako anonymní úvodník I. svazku edice Devětsilu:

Bylo by těžko dohadovati se, jaké postuláty položí socialistická společnost v ustáleném porevolučním řádu svému umění. Požadavky, s nimiž před ně přichází dnes proletář-čtenář a divák jsou na bíledni. [...] Netřeba jich moralisovati, jsou nej-přirozenější. Vždyť víme, že lid a dav má o sobě vždycky pravdu.³⁾

Seifert, Teige i Drtikol s Rösslerem se dožijí poznání, jak ošidné dobrozdání tu obecný vkus dostal... Srážka s oněmi socialistickými parametry umění způsobí, že dějepisci výtvarnictví génie vizuality přehlédnou a Drtikola i Rösslera bude třeba znovu objevovat. Nicméně zároveň Teige fotografii poprvé z avantgardních pozic klasifikuje v jejím uměleckém dosahu:

Vynálezem fotografie pozbylo zpodobovací, reprezentující malířství svého účelu. Pravda fotografie na tomto poli bude vždy pravdivější, bude tedy pravdou silnějšího. [...] Fotografie může být uměním, ba, může za jistých okolností téměř přestat být fotografií a státi se malířstvím a grafikou (neboť na technice nezáleží), právě tak jako film někdy může býti překrásným divadlem; prvé dokázal americký fotograf na Montparnasu žijící, Man Ray svými abstraktními fotografickými listy, jež lze přirovnat ke grafice Georges Braquea či Juana Grise; druhé americký kino-režisér Griffith. [...] V novém světě je nová funkce umění. Netřeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastírat i hyzditi dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života. Je to jiná než artistní koncepce.⁴⁾

Jaroslav Rössler přišel za Karlem Teigem ve chvíli, kdy chtěl fotografovat pražskou výstavu Archipenkova absolutního sochařství. Její organizátor Teige byl oslněn „optickým kouzlem“ exponátů; zdroj této kvality přičítal fotogeničnosti produktů soudobé mechanické civilizace: „autor snaží se formou usměrniti a spoutati pád a tok světla“.⁵⁾ Takřka souběžně s katalogem Alexandra Archipenka zveřejnil Teige proslulý článek *Foto Kino Film*, v mezinárodním měřítku první ucelenou manifestací avantgardního postoje k fotografování.⁶⁾

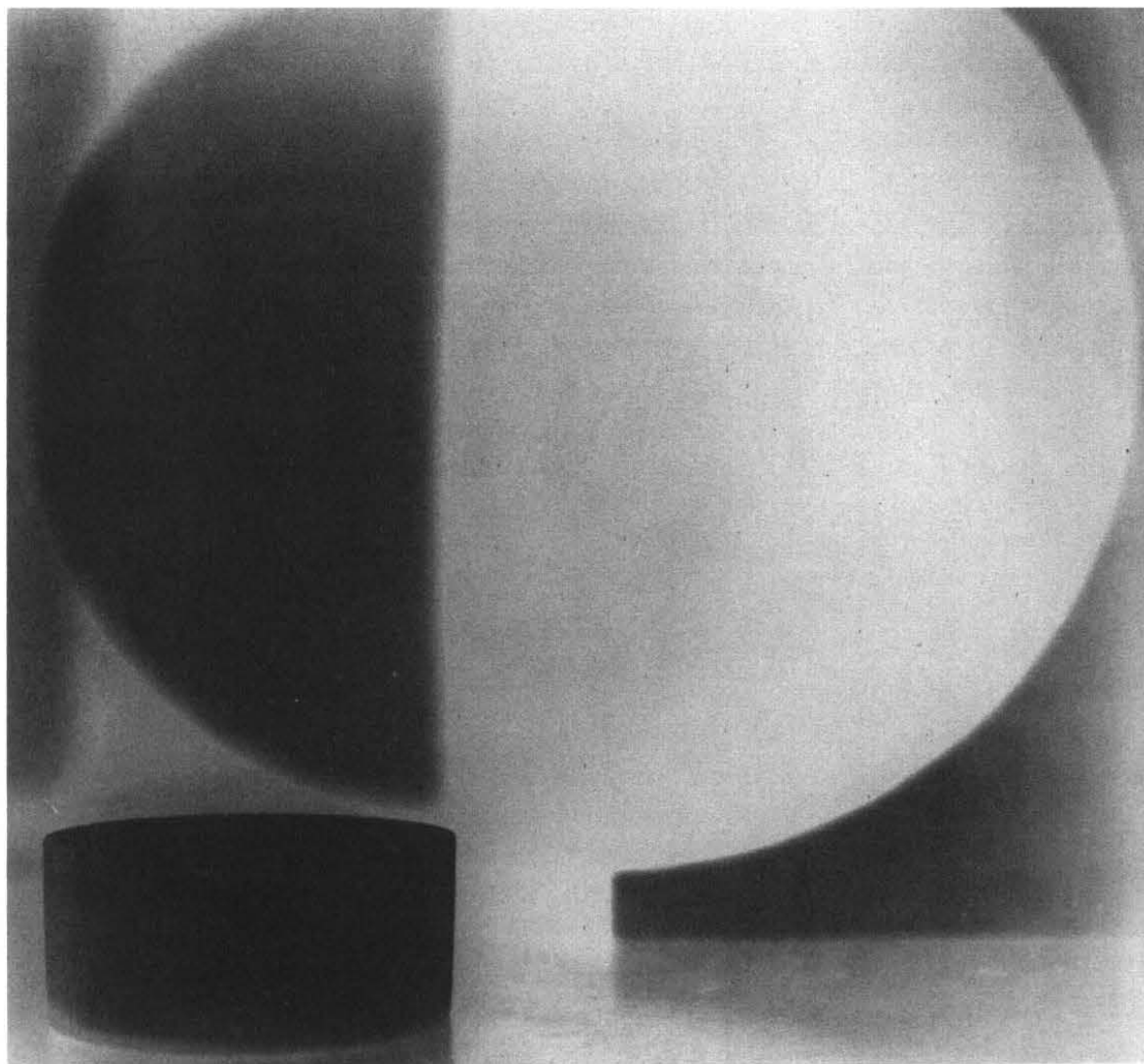
2) Srov. František Drtikol, *Deníky a dopisy z let 1914 – 1918 věnované Elišce Janské*. Praha : Svět 2001, s. 16.

3) Jaroslav Seifert – Karel Teige (ed.), *Revoluční sborník Devětsil*. Praha : Večernice 1922, s. 16.

4) K. Teige, *Umění dnes a zítra*. In: J. Seifert – K. Teige (ed.), c. d., s. 195–196.

5) K. Teige, *Archipenko*. Praha : Devětsil 1923, s. 9, 10.

6) K. Teige, *Foto Kino Film*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Sborník nové krásy Život II*. Praha : Umělecká beseda 1922, s. 156n.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1923
(černobílá fotografie 19,3 x 21,1 cm)*

O dva roky starší Karel Teige nabídl jednadvacetiletému vrstevníkovi vstup do Uměleckého svazu Devětsil hned zjara 1923. Jeho práce prý přivítal výkřikem „vždyť je to lepší než Man Ray“.⁷⁾ Tamtéž čteme i rozvinutí Rösslerova autobiografického svědectví o vztahu k Devětsilu: „nic se tam neplatilo, tak jsem tam vstoupil; na schůzi jsem byl asi třikrát, ale já na to nebyl“.

Teige časem otiskne Rösslerovy práce v mnoha důležitých devětsilských publikacích: našel v nich totiž onu syrchovanou nezávislost na tradičních slozích, považovanou za předpoklad nového, nedekorativního výtvarnictví. Jak známo, programem Devětsilu bylo rozpustit akademickou izolovanost disciplín v poezii pro patero smyslů:

7) Martin Stein, *Jaroslav Rössler*. Závěrečná teoretická práce na katedře fotografie FAMU, Praha 1984, s. 19.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1923
(autoportrét, černobílá fotografie 20, 5 x 20, 9 cm)*

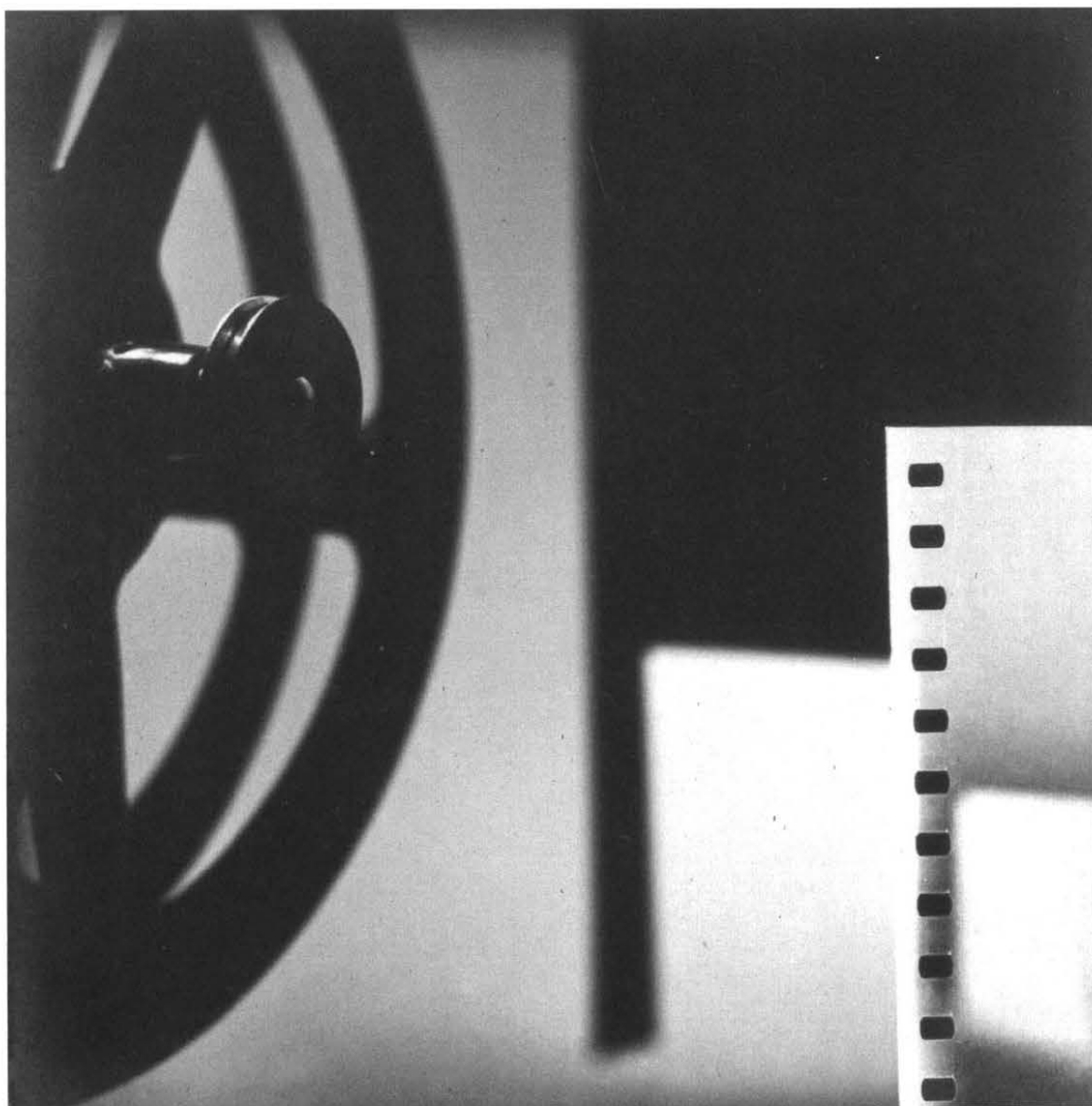
Dnešní člověk, těžce zápasící o svou existenci, má příliš málo kdy a nedosti chuti zabývat se dutými a velkovýmluvnými akademickými díly. Systemem dnešní doby zmechanizovaný a zotročený člověk chce přirozeně krátké, stručné, pregnantní a divé poetické znaky [...].⁸⁾

Hlasatelé obratu od artismu se označovali za poetisty a brojili na zteč v čele s Teigem, vlajkonošem obrazové poezie, tak odlišné od stávajících výtvarných forem. Fotografie Jaroslava Rösslera, stejně jako jeho experimenty s jinými médii, dokázaly přechylovat těžiště z vnějších námětů k vnitřní motivaci, a tím překonávat to, co podle Teiga přivádělo „do deliria falešné impresionisty“; i o Rösslerových dílech by mohl říci:

Snad podvědomě inspirovány, jsou v plném jasu vědomí realizovány: básní nové skutečnosti, nové květy, nová světla, dirigují film vzrušení a dojetí, vytvářejí ultrafialový, nadvědomý svět.⁹⁾

8) K. Teige, O humoru, clownech a dadaistech. *Pestrý týden* 2, 1927, č. 29, s. 17.

9) K. Teige, Ultrafialové obrazy, čili Artificielismus (Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen). *ReD* 1, 1927/28, č. 9, s. 316.



Jaroslav Rössler: Transmise, 1923 – 1924
(černobílá fotomontáž 24 x 24 cm)

Když se na podzim 1927 poprvé objevila Revue Svazu moderní kultury Devětsil, nesla na obálce dílo Jaroslava Rösslera, označené v obsahu celého ročníku jako Foto. Signalizovalo to záměr redakčního stanoviska: před malbou či kresbou dostalo přednost médium velebené co zdroj opakovatelné projekce a relativně věrné polygrafické reprodukovatelnosti. Vzezření obálky ale ukazuje, že se o čistou fotografii sotva mohlo jednat. Snad vznikla „kombinací fotogramu s technikou olejotiskového štětce“.¹⁰⁾ Není vyloučeno, že

10) Antonín Dufek – Jaroslav A nd ě l, Přetvoření fotogramu. Průkopnické dílo Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera. In: J. A nd ě l (ed.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. Praha : Národní galerie 1993, s. 58.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1926
(černobílá fotografie 22, 2 x 21 cm)*

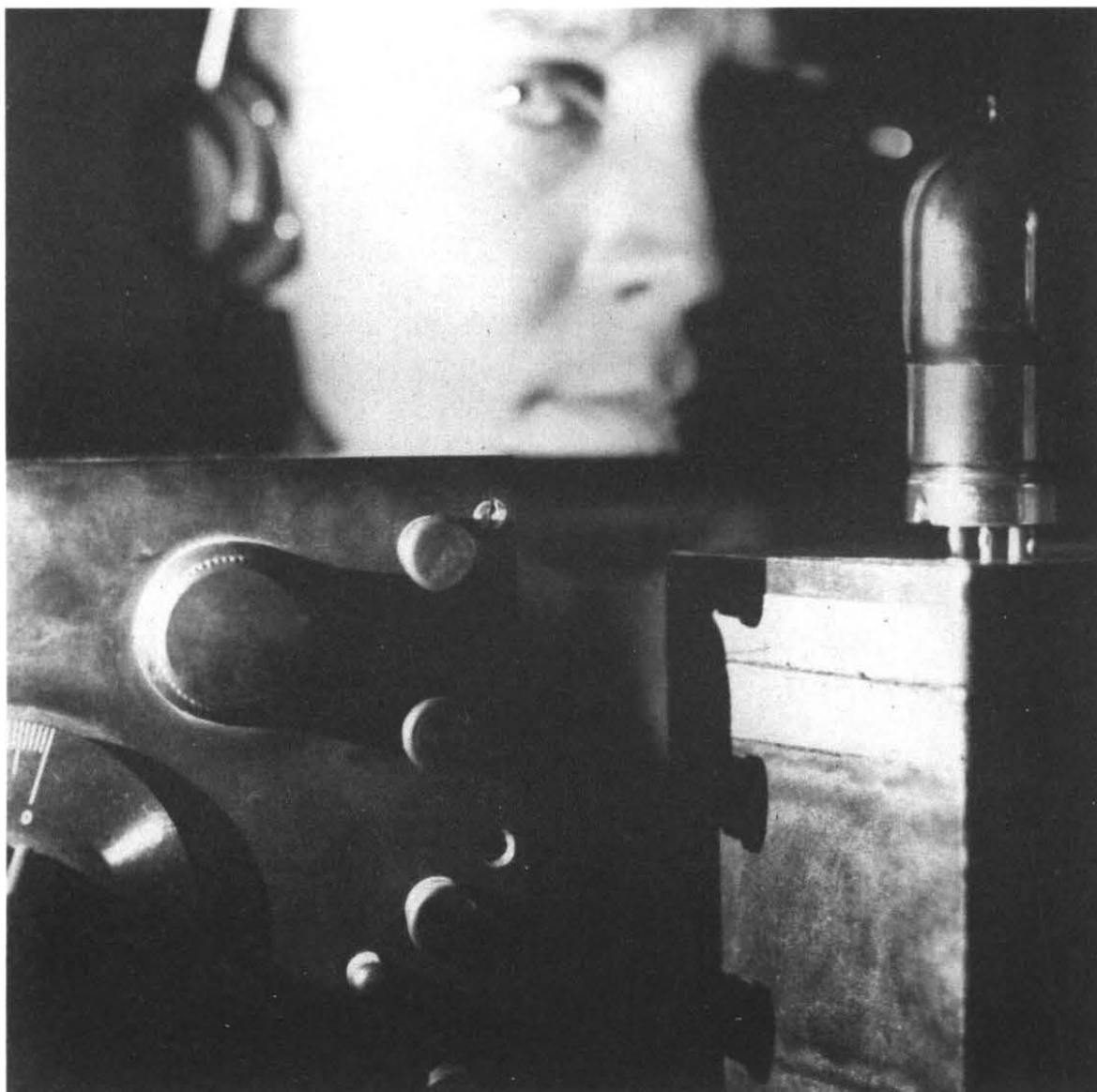
unikáty Rössler fotograficky reprodukoval nejenom v případě doloženém Vladimírem Birgusem, a sice exponátem *Tanečník Ore Tarraco* (1922), který při vernisáži retrospektivy „Jaroslav Rössler Fotografie, koláže, kresby“ v Uměleckoprůmyslovém museu roku 2001 nahrazoval zpožděnou zápůjčku bromolejotisku ze sbírky Moravské galerie v Brně. Rösslerova obálka *Redu* odpovídá nejen Teigovu redaktorskému vkusu, ale i článku Piet Mondriana *Neoplasticismus a malířství*:

povstává tedy nové umění, – malířství bez zobrazovacího úkolu, bez tlumočení přírody: malířství vytvářející čisté poměry jedině liniemi a barvou. Toto malířství ploch barvy a nebarvy (positivních a negativních barevných ploch) vyvinulo se z oněch stále více a více k abstraktnu krok za krokem směřujících směrů, jako: kubismus, futurismus, purismus etc.¹¹⁾

11) Piet Mondrian, *Neoplasticismus a malířství. ReD* 1, 1927/28, č. 1, s. 26.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, asi 1924
(černobílá fotografie 20 x 20, 2 cm)*

V památném *Redu* se Rössler objevoval ve vybrané a inspirativní společnosti: Paul Strand, Hans Arp, Pablo Picasso, Jindřich Štyrský, Toyen, Josef Šíma, Constantin Brancusi, El Lissitzki, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Vladimír J. Tatlin, Francis Picabia, Fernand Leger, Vít Obrtel, Ives Tanguy, Jacques Lipschitz, Piet Mondrian, Max Ernst, František Muzika, László Moholy-Nagy, Viking Eggeling, Man Ray a Henri Chomette, Hans Richter... Vedle děl takovýchto osobností byly zařazovány zpravodajské fotografie, letecké a podmořské snímky, mikrofotografie, reprodukce afrických masek, scénografické projekty, záběry moderní architektury...

Rössler sdílel s Teigem nadšení pro fotografické, výtvarné i literární pokusnictví, svět stříbrného plátna a progresi vůbec. K tomu se nechával povznášet divadlem. Jenže filmaři ani fotografové se na rozdíl od divadelníků nemohli opřít o tradici, na jejímž pozadí

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler

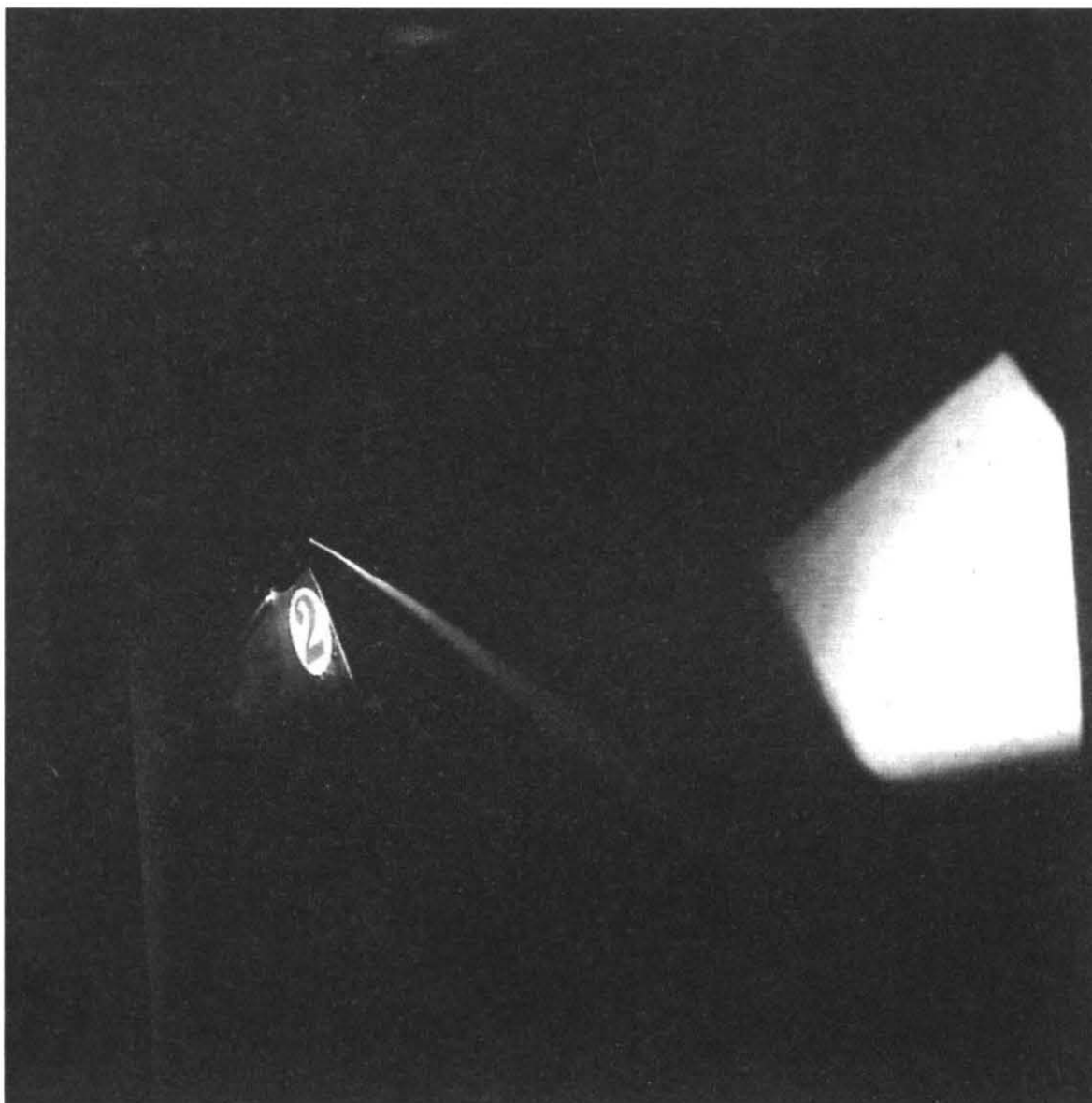


*Jaroslav Rössler: bez názvu, asi 1923
(černobílá fotografie 24 x 22, 9 cm)*

by byly jejich kreace vnímány jako duchaplné i širším publikem. Kinematografie měla v Rösslerových začátcích mezi estéty cejch lidové zábavy a ta byla pokládána za pokleslou také v rozhodujících – protože majetných – kruzích. Česká avantgarda se tudíž dlouho filmového plátna zmocňovala toliko fantazijně.

Že ani v Paříži na tom nebyli prospektoři nových médií zásadně lépe, o tom svědčí memoáry Man Raye: „nikdy jsem nevydělal tolik, abych měl zaručenu možnost filmovat dál.“¹²⁾

12) Man Ray, *Vlastní portrét*. Praha : Artefact 2002, s. 146.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1925
(černobílá fotografie 9 x 9 cm)*

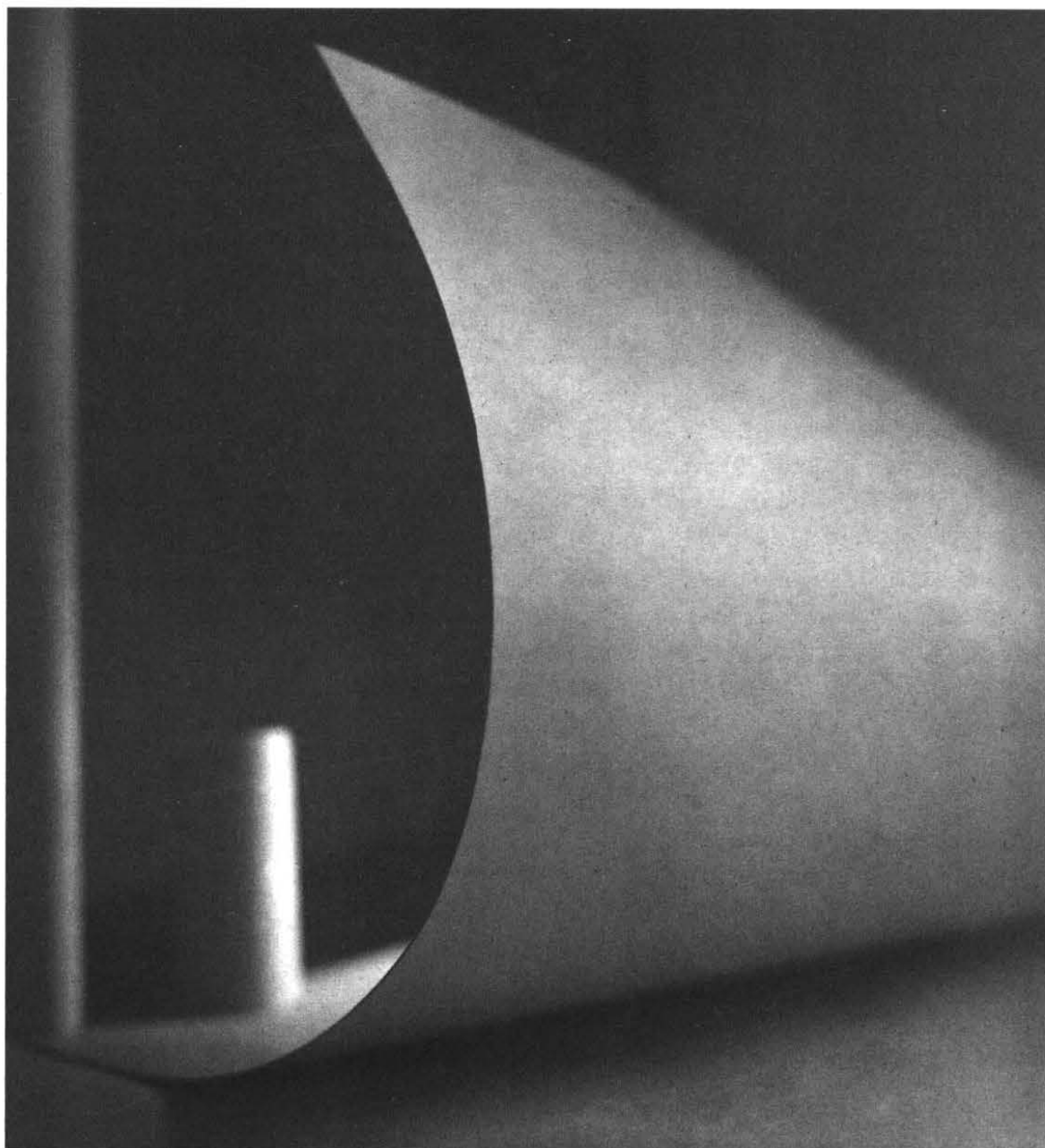
Jak rád by byl Rössler uvedl své sny do pohybu! A vůbec v tom nebyl sám: „Filmový referát v Redu nemá o čem referovati. Chtěl by upozorňovati na díla moderní kinematografie, ale na programech pražských kin jich letos vůbec není.“¹³⁾

Důležitý je dopis, adresovaný Rösslerem 2. července 1923 budoucí choti Gertrudě Fischerové: „Nesouhlasím s vybíráním z filmů, vidím v tom pohodlnost, amerikanismus (ale ten ‚kšeftovní‘).“ Ani Drtikola neuspokojil tento pokus o sériovou výrobu fotografií zveřejněný Janem Mlčochem při výstavě „František Drtikol Fotografie z let 1918–1935“; po létech fotograf vzpomínal:

13) E., Film. *ReD* 1, 1927/28, č. 3, s. 159.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, asi 1923
(černobílá fotografie 9 x 9 cm)*

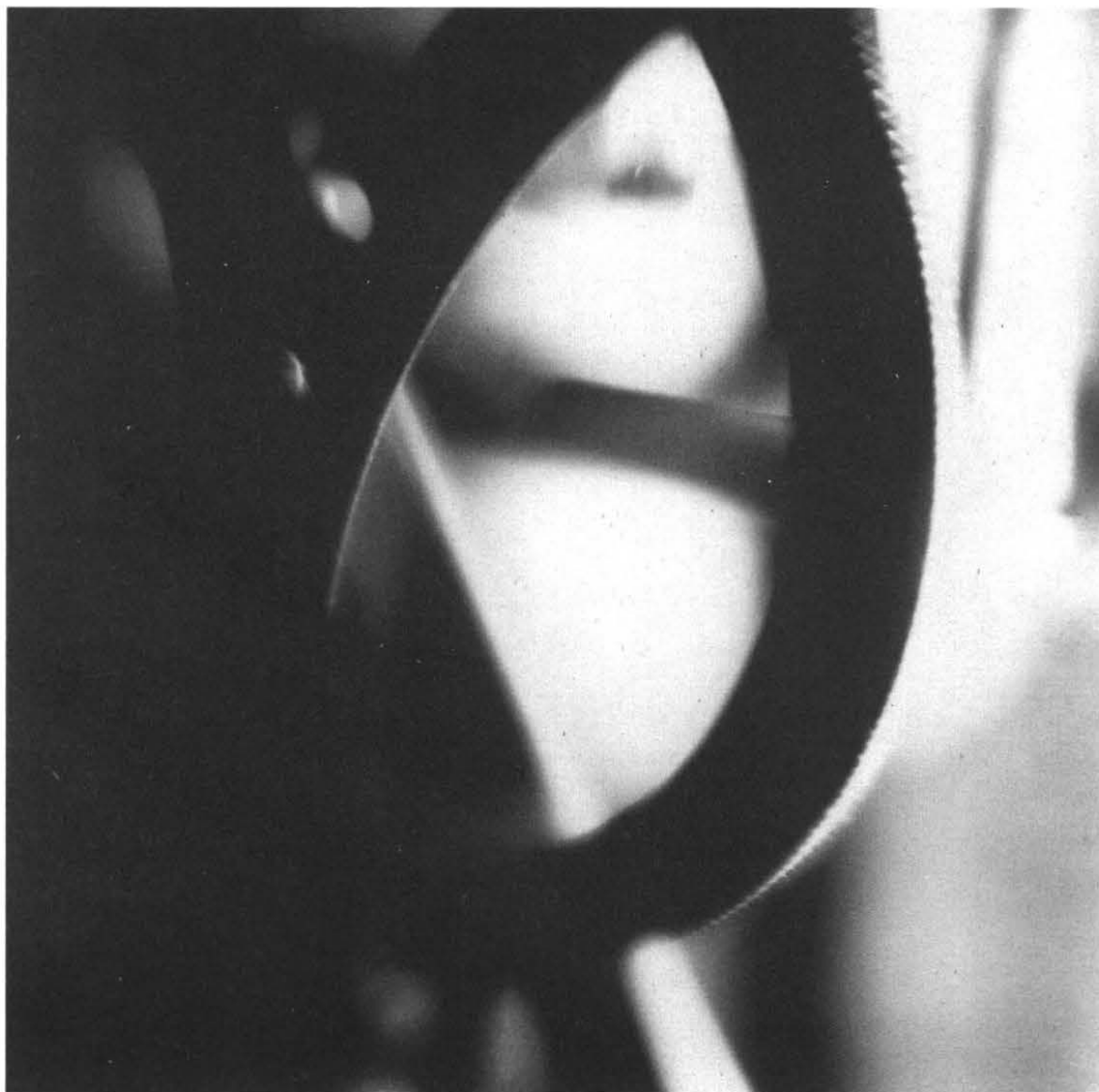
Z celé dlouhé pásky se mi však nepodařilo vystříhnout ani jeden snímek, na němž by byla aspoň poněkud uspokojující harmonie pohybů: A nejvíce rušila ústa: tu směšné zkřivení, tam veliký zející otvor.¹⁴⁾

Není tedy divu, nacházíme-li mezi nejstaršími Rösslerovými fotografiemi kompozice s detaily projekčního přístroje a fragmenty filmového pásu. Kinematografie patří

14) František Drtík, *Oči široce otevřené*. Praha : Svět 2002, s. 33.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1927
(černobílá fotografie 20, 4 x 19, 9 cm)*

ke zdrojům imaginace – a to nejen pro umělce v začátcích. Zůstane životním snem, jak dokládá i Rösslerem praktikovaný a výrobcí zaslaný zlepšovací návrh, dovolující postupné zatmívání v kameře Admira 8 B, k tomu účelu neuzpůsobené.¹⁵⁾ Úpravu kamery doložil fotografií, která se zachovala bez jakéhokoli popisu na rubu, chybí i průvodní dopis, který by dovolil dataci. Rösslerova dcera ovšem pamatuje jednak otcovy rodinné kinematografické dokumenty (příkladně svou svatbu v roce 1956), jednak volné filmování při vycházkách. Připomíná třeba, jak v padesátých letech doprovázela otce na Hrad, aniž by v průběhu natáčení nějak asistovala nebo pózovala. Navíc uvádí, že si Jaroslav Rössler půjčoval i kameru na šestnáctimilimetrový film.

15) Srov. Karel Kameník, *Amatérský film od A až do Zet*. Praha : V. Kadečka 1942, s. 16n.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler

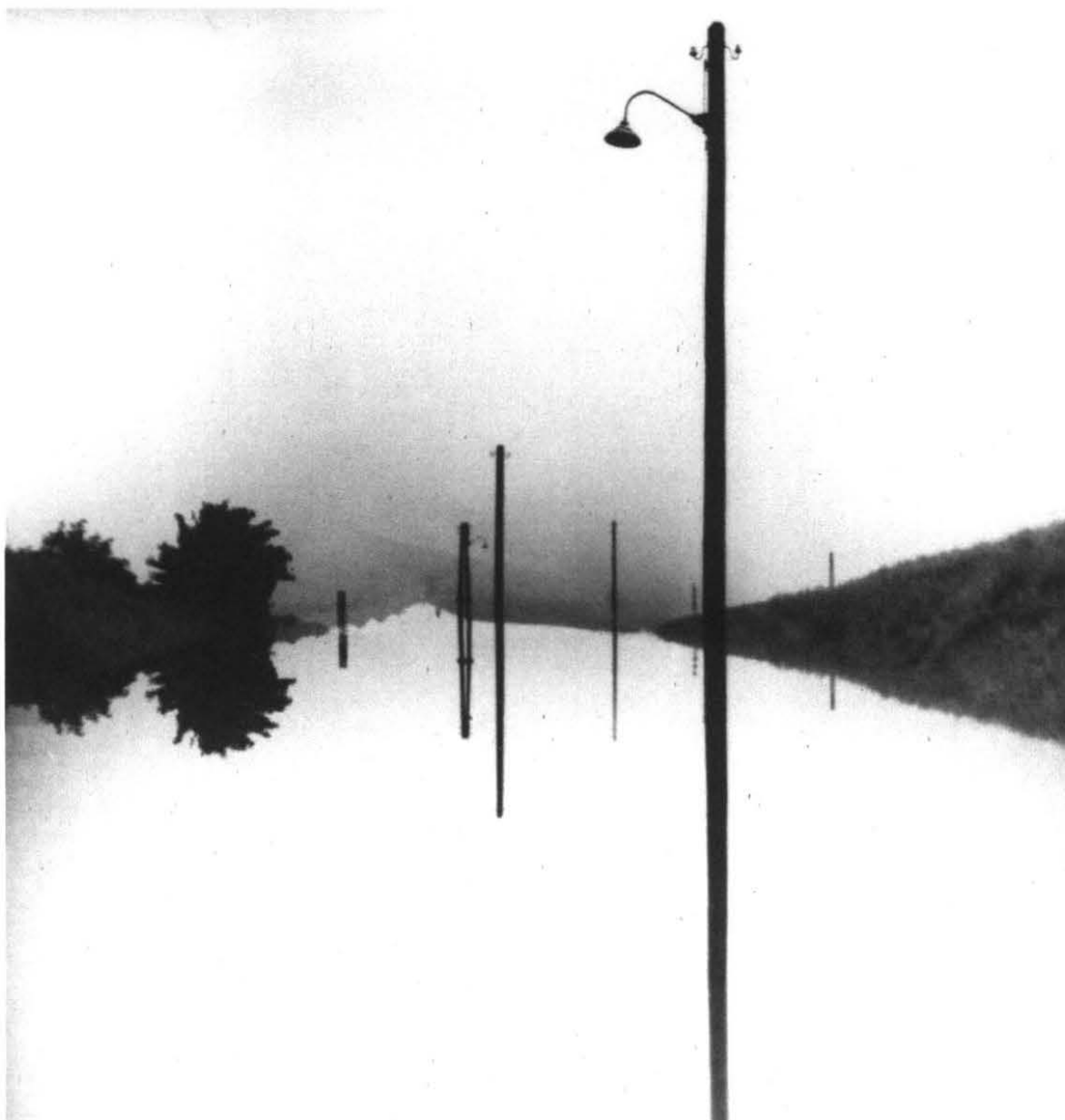


*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1927
(černobílá fotografie 20, 6 x 20 cm)*

Nicméně výroba filmu vždycky vyžadovala vyšší investice než fotografování. Estetické kreace tedy Rössler praktikoval především jako fotograf. Oproti rytmizovanému filmovému tvaru (a v krajním případě pohyblivé světelné féerii utvářené na způsob hudební kompozice) byl nucen dávat přednost jedinečným optickým senzacím: inscenoval tedy soběstačná skladebná dramata a jasové básně.

Umělcův první monografista o Rösslerově kinematografickém angažmá v souvislosti s pařížským zaměstnavatelem uvádí:

Fakt, že Studio Lorell se zabývalo natáčením filmů a že v jeho zápiscích se zachovala řada libret krátkých filmů i s podrobnými technologickými poznámkami, by mohl svádět k domněnce, že také Rössler pracoval v této oblasti (tuto hypotézu by



*Jaroslav Rössler: Krajina, 1963
(černobílá fotografie 20, 6 x 20 cm)*

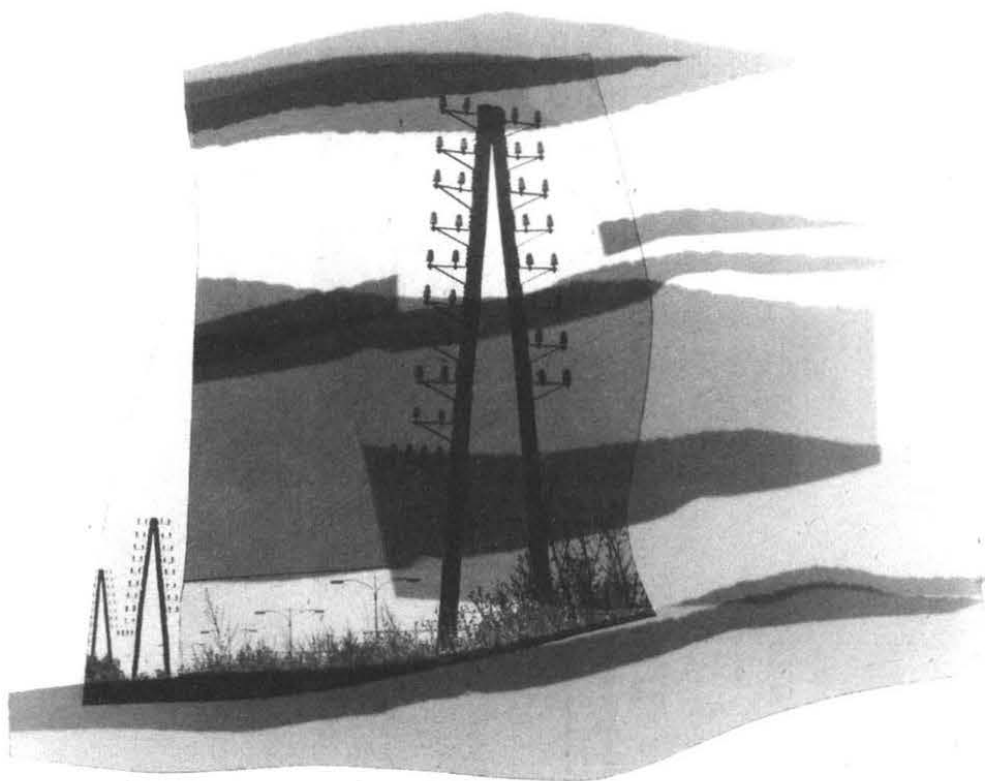
mohl podporovat i jeho vynález násobiče pro filmování nebo motivy kousků filmů v některých fotografiích), ale zatím chybí důkaz ve formě jediného prokazatelně Rösslerova filmu.¹⁶⁾

Dcera Jaroslava Rösslera opatruje sešit, kam si umělec načrtával představy fotografií i divadelních a filmových scén. Tyto návody k realizaci prací známých, nezvěstných, anebo neuskutečněných jsou zvláštním příspěvkem dějinám českého umění.

16) Vladimír Birgus, *Jaroslav Rössler*. Praha : Torst 2001, s. 53.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmář snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 50.–60. léta
(černobílá fotomontáž 20,5 x 27 cm)*

Tvůrce skicák otevřel v lednu 1926, kdy pobýval v Paříži, aby se tam ucházel o práci. Zaměstnavatele získal k 1. únoru téhož roku v majitelích Společnosti moderní umělecké fotografie, což byli bratři Gaston a Lucien Manuelové. Ale již v druhé polovině června se Rössler coby nastávající manžel vrací s Gertrudou Fischerovou do Prahy, aby tu 7. září přivedli na svět dceru Sylvu... Jakmile se jim naskytne možnost nového francouzského pobytu, začne druhá zahraniční etapa Rösslerova díla. Zahájí ji nástupem do pařížského Studia Lorell před Vánoci 1927. Sešit zvolna doplňovaných tvůrčích námětů bude pokračovat na třiatřiceti stranách až do 2. června 1964.

Rösslerovy písemnosti si čtenáře podmaní naléhavostí deníku dobyvatele nových pevnin, aby spolu s fotografickým dílem obnažily intimní rezonance tvůrčího vědomí. Skicák představuje hájemství, v němž Rössler vystačí sám se sebou, kde nemusí nikomu poroučet a přece má pod kontrolou režii svých vidin. Leč náčrtník plněný koncepty souběžně dokládá, že výtvarnost či fotografování nelze nahradit pojmoslovím.

Rösslerovi rozhodně nechyběla scénická nápaditost. Na jaře 1927 si kupříkladu zakreslil značku & jako osnovu pro fotomontáž připomínající jeho ženský *Akt* (1923), sestavený z papírových forem a předjímající Drtikolovy abstrahované figury. (Že se jedná o záměrnou skladbu právě takových geometrických ploch, aby evokovaly sedící ženskou figuru z profilu, se dá bezpečně vyčíst z nákresu, připojeného na volném listu k seznamu exponátů Rösslerem chystané výstavy; u schématu nechybí ani vrocení realizace.

Jiný, strojopisný výčet děl – doplňovaný inkoustem psanými vsuvkami – obsahuje pozoruhodný překlep: na řádce „*Skleněná slánka – fotogram*“ je perem autora opravena datace z letopočtu 1926 na 1924; Rösslerovy fotogramy tudíž vznikaly nejpozději od udaného času.) Avšak jak to, že rösslerovské reliéfy působí enigmaticky a Drtikolovy zpravidla ploše?

Jednoduše vzato, u Drtikola jsou pozdní práce dozníváním lepších časů. Ale rozdíl je ještě v něčem jiném než v tom, že mladistvý Rössler sršel zájmem, byl na vzestupu a invence rutinou nezatíženého tvůrčího potenciálu z jeho snímků zrovna sálá... Třebaže Rösslerovy představy nepostrádají záměr a jeho práce vznikají pod vlivem dědictví symbolismu, je to symbolika inovovaná. Není lexikální. Obrazy neopisují teze tak, jako u Drtikola, který tvrdil, že neobdivujeme dílo, nýbrž ideu, která je v něm obsažena. Rössler naznačuje své obrazné figury prvky, které připomínají skutečnost jen vzdáleně. Idea tu diváctvu dochází postupně, tak jako v kinematografii. Právě proto ani letitá zkušenost s Rösslerovými snímky nebrání zážitku z opakovaného zhlédnutí. A myšlenka tu může předcházet vypracování, aniž by realizace vyznívala nedokrveně. Takový obraz nezávisí na životnosti modelu, o který znázornění opírá ve vrcholných letech František Drtikol. Drtikolovy figurky pozdního období jsou pochopitelně stylizované, jenže je to stylistika doslovná. Proto divák postrádá tělesné gesto. Kankánové tanečnice vypadají prostě jako nakročené tanečnice. Mají-li symbolizovat něco jiného (nejmenují se Kankán, nýbrž *Figurální kompozice*), potom se jejich vizuální vjem odděluje od zvěstovaných myšlenek: „Příroda je projevený Bůh, je žena.“¹⁷⁾

Obdobou kinematografického postupu předávání předem stanoveného smyslu během prohlídky díla je i příležitostně paradoxní pojmenovávání obrazů. Rösslerův snímek *mimózy v květu* z roku 1930 vzbudí na první pohled dojem zcela jiný, než evokuje název *Abstrakce* (opět doložitelný náčrtem a popisem v pozůstalosti). Protimluv titulu vyzní jedině v nedělitelné srostlici s vjemem figurativního vyobrazení. Dílo tudíž není doplňkem soběstačného konceptu; žádný popis nenahradí dynamiku rozbušky, rozněcující naše podvědomí, posouvající věcnost do pásma snu. Tak dobývá vztah ke skutečnosti umělecká fotografie: nikoli popisem viděného, nýbrž sklenutím elektrického oblouku vidění.

Dokonce i zátiší cítil Rössler dynamicky: „Některé věci v zátiší v pohybu,“ podtrhává si ve skicáku počátkem roku 1926, „na čas – dvakrát (několikrát) exponováno, vždy při jednom exponování některá věc v pohybu. Pád míče na rovnou (šikmou) plochu. Směrem od aparátu (do dálky).“ Svisle podél celého zápisu stojí versálkami přípis ZRCADLO.

Rössler rozhýbal už v první polovině let dvacátých zdroje osvětlení. A znovu se k tomu vrací: „Pohyb reflektoru (světla). Osvětlené zátiší s pohybujícími se stíny. Část osvětlená malá, aby pohybující se světlo mělo neexponovanou část pro pohyb. – Použití zrcadla?“

Skicák nadhazuje variace vidin, které by Rössler uměl vykouzlit kinematograficky. Kreslil si, kam postavit kameru, kam světla, kde nasadit figury a jak v polovině dvacátých let

17) Cit. dle Karel F u n k, *Mystik a učitel František Drtikol*. Praha : GEMMA89 1993, s. 66. Podrobněji k otázkám Drtikolovy a Rösslerovy symboliky viz J. M o u c h a, *Ustálené Světlo. Fotograf* 2003, č. 3, s. 90–95.

ozvučit němý film: „Pásky staniolu na perforaci – automaticky zapínáno relais – hudební nástroje – údery – atd –.“ To ovšem není kinematografický průmysl, to je underground roku 1926.¹⁸⁾

Mnozí spisovatelé zveřejňovali svá libreta, o jejichž zfilmování vlastně neuvažovali, poněvadž je měli za svébytné slovesné útvary.¹⁹⁾ Rössler si naproti tomu zapisoval nápady tak, jako by k realizaci mohlo příležitostně dojít, aniž by nehledaným slovům propůjčoval literární jakost. Ale i tak mají jeho technické poznámky poetický náboj. Stačí si představit, co simulují. Tak třeba v srpnu 1927 to byla scéna, kterou místo klasického, staticky působícího divadelního portálu vymezují souřadnice proměňované zdánlivým pohybem na způsob neonových reklam: sloupem vlevo mohou vertikálně (od shora dolů) probíhat nápisy, nahoře znázorní dvě vlnovky horizontální pohyb (zleva doprava). Neokázale konstruktivistické scéně dominují tři bílé, pravouhle vymezené plochy. Jednak do nich může být komponován doslova „jiný děj (Buster Keaton)“, čili projekce filmových záběrů, anebo diapozitivy proměnlivých perspektiv, jednak se další výstupy mají odehrávat před těmito plochami: nejsou to tedy iluzivní či dekorativní kulisy realistické konfese. Do této chvíle připomínají tři odkazy. Předně je tu nárysem podobná „Scéna z Hoffmeisterovy hry Nevěsta, kterou hrálo Osvobozené divadlo za režie J. Honzla,“ jak doslova zní popis jedné z reprodukcí Rösslerova snímku.²⁰⁾ Za druhé lze vzpomenout Krejcarův návrh paláce Olympic, kde na boční fasádě najdeme svisle probíhající nápisy Světelná reklama a vodorovnou linii zkratky TSF (Télégraphie Sans Fil).²¹⁾ A konečně si evokujme pohyblivé kulisy Fernanda Légera z L'Herbierova filmu L'INHUMAINE.²²⁾ Nicméně Rössler dále počítá, že k zvýšeným částem jeviště povede schody, po nichž budou herci vstupovat „do bílé plochy a tím do děje“. V nejhlubším plánu vztyčí veliký otočný kruh, v němž se střídají bílé a černé výseče (dohromady jich je šest). Materiály k projekci předem komponuje do formátu výsečí. Změna poloh výsečí mění postavení herce v dění poháněném vztahy mezi jevovými plány a jednotlivými výstupy. Při určité předvolbě kostýmu se pootočením scénického žernovu postava ztratí, či vynoří, aniž by se po jevišti přemísťovala. Scéna má tedy abstraktní plán, ale podílí se na diváckém dojmu nanejvýš aktivně. Ožívá projekcemi filmů, diapozitivů i ostře bílým osvětlením. Celá podívaná nese označení, které Rössler užíval pro filmové vize: Kino.

Jaroslav Rössler zaujme také holdem Thalii. Jako fotograf začal na podzim 1926 spolupracovat s Osvobozeným divadlem, zejména s režisérem Jindřichem Honzlem. Někdejší kurátorka fotografické sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Kateřina Klaricová charakterizovala příslušné Rösslerovy snímky u příležitosti výstavy k Roku českého divadla: „velice zřetelná retuš dotváří původní fotografii ke konečnému výtvarnému

18) Celý námět viz: Vladimír B i r g u s, *Fotografická tvorba 1919 – 1935*. In: T ý ž (ed.), *Jaroslav Rössler Fotografie koláže kresby*. Praha : Kant 2003, s. 16. Jiný příklad filmové představy z roku 1926: T ý ž, *Jaroslav Rössler*. Praha : Torst 2001, s. 51n.

19) Viz Viktoria H r a d s k á, *Česká avantgarda a film*. Praha : Československý filmový ústav 1976.

20) Novinky z pražských divadel, *Pestrý týden* 2, 1927, č. 27, s. 17.

21) Ze zveřejnění této představy Jaromíra Krejcara zmiňme to, při němž se potkala s Rösslerovými fotografiemi a s pětici jeho divadelních snímků: František H a l a s, Vlad. P r ů š a, Zdeněk R o s s m a n n, Bedřich V á c l a v e k (eds.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno : Fronta 1927, obr. 139.

22) Srov. Karel T e i g e, *Film*. Praha : Václav Petr 1925, s. 101.

záměru autora. Retuší se zdůrazňují scénické plány – Rössler vytváří fotografické scénické koláže.²³⁾ Historička umění Anna Fárová, zakladatelka sbírky dotyčného Uměleckopřemyslového musea, pro jehož fondy získala mimo jiné i historické unikáty Rösslerových fotografií, klasifikovala Rösslerovy záběry z Osvobozeného divadla jako pozoruhodně vzdálené „divadelním portrétům Drtikolova stylu. Jsou vlastně prvními moderními divadelními fotografiemi u nás.“²⁴⁾

Jindřich Honzl netíhl k pásmu výstupů, ozvláštňovanému promítáním typu bio illusion. Jednalo se mu naopak o projekce konkretizující místa děje ve snaze postihnout příznačné lidské charaktery a životní úlohy. Vítězslav Nezval například zaznamenal, kterak pozvedl „dosti chatrnou Gollovu satiru Methusalema“.²⁵⁾ Ke jmenované hře (se scénou Otakara Mrkvičky) se váže další Rösslerova obálka Revue Svazu moderní kultury Devětsil, neboli fotomontáž k právě citovanému monotematickému číslu, Sborníku Osvobozeného divadla. V Rösslerově náčrtu je k rozvahám kolem *Methusalema* upřena zvýšená pozornost (a vyplývá odtud chybná datace Fotomontáže pro Osvobozené divadlo k „Methusalemu“ Ivana Golla v první monografii: byť byla obálka *ReDu* realizována zjara 1928, reprodukuje Rösslerovu práci z předchozího roku).

Rösslerovy náčrty znázorňují proměny zastínění a nasvícení herců na scéně při posunech významnosti jejich podílu v ději. Mění tak výstupy i s aktéry v prvky spoluurčující ladění představení. Reflektory při tom mohou vypichovat scénické detaily... A detail, jeden ze základních kamenů filmového dramatu, přenáší Rössler na pódium i prostřednictvím diapozitivní projekce. Vrací jimi dokonce před publikum během hry stejný záběr. Může být užit i na způsob vzpomínky, nicméně vzhledem k Rösslerově povaze bylo opakování zamýšleno spíše coby optický refrén. Tím jsme v horizontu roku 1927 u neotřelé koncepce, jak je zřejmé z Věrou Ptáčkovou vypracované chronologie integrace fotografie a filmu do divadelnictví. Počátek systematického využívání projekcí mezi základními jevištními prostředky bude pozdější. Emil František Burian s ním vyrukoval v Národním divadle v Brně: v listopadu 1929 užil při inscenaci Syngeových *Jezdců k moři* na scéně Zdeňka Rossmanna projekcí abstraktních fotografií Jaromíra Funka z let 1927 až 1929.²⁶⁾

Světelné inscenace D 35 – D 41 tvoří vrcholnou etapu divadla i Burianovy spolupráce s Miroslavem Kouřilem. Film je tu prostředkem dramatickým, básnickým i prostorotvorným: rozklad děje na jednotlivé sekvence, montáž, záběry z různých úhlů, střídání celků s naddimenzovanými detaily, možnost paralelního vedení dějů, všechny tyto nové scénografické postupy přímo ovlivnily režii i pojetí a skladbu dramatického díla. Přesnou a esteticky znásobenou souhrou herecké akce s filmovou projekcí získal tak Kouřilův a Burianův prostor nové možnosti herecko-obrazového sdělení.²⁷⁾

23) Kateřina Klaricová, *Z historie divadelní fotografie (1910–1950)*. Liberec : Naivní divadlo 1983, nestr.

24) Anna Fárová, *Jaroslav Rössler*. Brno : Dům umění 1975, nestr.

25) Vítězslav Nezval, Několik poznámek k tvorbě Jindřicha Honzla. *ReD* 1, 1927/28, č. 7, s. 269.

26) Blíže Vladimír Birgus, Fotografie v českém avantgardním divadle. In: Týž (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. Praha : Kant 1999, s. 273.

27) Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*. Praha : Odeon 1982, s. 111.

Závěrečná teoretická práce Martina Steina na katedře fotografie FAMU, obhájená roku 1984, zachytila vzpomínání Jaroslava Rösslera na pokus o komerční uplatnění vynálezu soustavy otočných zrcadel, určené k prostupování obrazů ve filmovém záběru. Rössler adresoval roku 1927 nabídku firmě Metro Goldwyn Mayer. Ovšem bez schématu, poněvadž jím by byl trik prozradil. V tomto začarovaném kruhu z obchodu sešlo. Nicméně výzva k zaslání podrobností svědčí o jisté míře zájmu... Z Rösslerova zápisníku jsou zřejmé konkrétní představy o efektech zrcadlení: „Účelem vůbec jest při používání zrcadel, že na promítací ploše jest několik různorodých scen k sobě náležejících, hraná každá v jiném prostředí – interier + plenair atd.“ Již úhel dvojice zrcadel dovoluje, aby se jedna postava pohybem změnila v druhou, aniž by došlo k přerušení záběru. – Jak tu nevzpomenout nejstarší známý film české avantgardy? Vždyť pointa BEZÚČELNÉ PROCHÁZKY Alexandra Hackenschmieda bude roku 1930 postavena právě na dvojím zdvojení protagonisty...

Naznačená souvislost nemusí být náhodná. Oba tvůrci byli tou zasvěcenější stranou ve sporech o možnosti filmu. Médium, které jim leželo na srdci, nejenže nepatřilo k zavedeným disciplínám umění. Estetika si nepřipouštěla odlišení technických obrazů od průhledu do reálu, ač třeba kaširovaného. Ostatně ještě koncem 20. století jsem v debatě s filosofem Petrem Rezkem narazil na to, že fotografii vidí očima Václava Tilleho, jenž v článku Kinéma roku 1908 o charakteru filmové produkce uvedl:

V kinematografu ohraničení obrazu není rámcem uměleckého díla, naopak obraz je jen výsekem skutečnosti rámcem neomezené a musí nechat diváka zapomenout, že se dívá do života čtyřhranným otvorem.²⁸⁾

Získá-li snímek ráz přeludu, třeba díky dvojexpozici, získá i neoddiskutovatelné autorství: není v něm už možné vidět prostý výsek skutečnosti. Hackenschmied i Rössler měli pro tuto konfesi jedno slovo: surimprese.

Na jaře 1927 symbolizuje Jaroslav Rössler vizí uskutečnitelnou pomocí páru zrcadel biblický kontrast protikladů, personifikujících plodnou asymetrii způsobem, jaký ho dle zápisu z 2. června 1964 trvale zajímal. – To je ovšem jiná než artistní koncepce...

Rösslerův příspěvek oboru fotografie patří k světově nejvýznamnějším a zároveň nejtaupnější. Vzdor četným rozběrům – zůstává totiž nedoceněný. Nicméně je povzbuzující, říká-li si Jaroslav Rössler i posmrtně o další a další nastudování: dobrodružství objevování jeho umění nekončí!

27) Václav Tille, Kinéma. Novina 1, 1908, č. 21–23. Částečně přetištěno: Studio 3, 1931, č. 2, s. 29. Cit. dle Lubomír Linhart, První estetik filmu Václav Tille. Studie k jeho teoreticko-kritické činnosti v oboru filmu, bibliografie a redakce vůbec prvního souboru všech jeho tištěných statí a rukopisných poznámek o filmu. Praha: Československý filmový ústav 1968, s. 97.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obor periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) byl mimo jiné činný v redakci časopisu *Revue Fotografie*. Nyní působí ve svobodném povolání a je členem redakčních rad mezinárodních pololetníků *Fotograf* a *Imago*. Loni vydal v bratislavském nakladatelství Fotofo v českém originále knihu *Zážitek arény* s podtitulem *Eseje o historii fotografie a technických obrazech*.

(Adresa: epa.mou@volny.cz)

Citované filmy:

Bezúčelná procházka (Alexandr Hackenschmied, 1930), *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1924).

SUMMARY

FILMMAKER OF DREAMS: JAROSLAV RÖSSLER

Josef Moucha

Photographer Jaroslav Rössler (1902–1990) died as the author of only two solo exhibitions. He did not live to see his own monograph, although, today, there are already two in existence. Yet, this internationally acclaimed artist not only responded in his own special way to period ambience, but, with originality and immediacy, he also shared in both cultural epochs which Euro-American culture experienced during his lifetime – the modern and post-modern. This was possible solely thanks to his passion for film, a medium which also inspired other members of the avantgarde. For the writer of this article, Jaroslav Rössler is an example of how decisive – if generally overlooked in Czech theory – the influence of film progression was on the art of photography.

Jaroslav Rössler was captivated by photographic, artistic and literary experimentation, and by the world of the silver screen. Except that neither filmmakers nor photographers could lean on a tradition against whose background their creations would have been perceived back in the 1920s – by the general public as well – as ingenious. When Rössler was starting out, cinematography had the stamp of folk entertainment among aesthetes, and this was also considered tawdry among the influential echelons – perhaps because they were wealthy. Consequently, for a long time, the Czech avantgarde only held a fictional sway over the film screen. That prospectors of new media were not that much better off even in Paris, is testified in the memoirs of Man Ray. Nevertheless, a film which has survived to this day was made in 1923 in the studio of photographer František Drtikol, where Rössler trained at the end of the 1910s and then worked to the mid-1920s. It served for the production of a series of photographs of a posing model, exhibited this year in the Museum of Decorative Arts in Prague; the author was not satisfied with them, however, and he abandoned any further experimentation of this kind. But even at that time, at the very least, cinematographic aids became a source of inspiration for Rössler in his photography work.

Jaroslav Rössler's daughter has a note-book in her possession containing the artist's sketches for photographs, stage designs and film sets. These preparatory guidelines for works which are known, were lost or were never realised constitute a special contribution to the history of Czech art, which is the main subject of the essay published now. It focuses in particular on Jaroslav Rössler's innovative scenic imagery, developed at the beginning of the latter half of the 1920s, and on the endeavour to apply the invention of a system of revolving mirrors, designed to penetrate images in a film shot. In 1927 Rössler approached the company Metro Goldwyn Mayer with an offer but without providing any diagram for his invention, so as not to give his trick away. In this vicious circle, the business plan came to nothing. Nevertheless, the invitation to send details, surviving in his estate, testifies to a certain measure of interest... Rössler's note-book clearly shows specific ideas about the mirror effects: "The overall purpose of using mirrors is that there are several assorted scenes belonging to one another on the screen, each is played out in a different environment – interior + open air etc." The angle of a pair of mirrors allowed one character, in a single movement, to change into another, without having to disturb the shot.

The article thus recalls the earliest known film of the Czech avantgarde, since the essence of Alexander Hackenschmied's *AIMLESS WALK* would, in 1930, be based on this double duplication of the protagonist...

Film production required greater investment than photographing, thus Rössler put his aesthetic creations into practice chiefly as a photographer. In contrast to the rhythmical film form (and, in extreme cases, the mobile light-magical image abstractly created in the manner of a musical composition), he was forced to give precedence to superlative shots.

Translated by Linda Paukertová