

Světlo v kamenech
Jan K. Čeliš. 1977

Setkání s fotografiemi Miloše Šejna vyvolává ve mně několik myšlenek, v jejichž ovzduší se mohou vynořit obrysy smyslu tohoto žánru v celkovém směřování Šejnovy tvorby. Sugesci celistvosti navozuje tato tvorba svým vnitřním napětím mezi mnohostranností a sevřeností a představou o organizujícím řádu světa, která se projevuje syntetizujícím úsilím provázeném trpělivostí při zdolávání jednotlivých stupínků směřujících k celku, přitom však zachovávajícím soustředěnost na ohraničenou oblast. K pojetí těchto mých poznámek přispívá i to, že fotografii považuje Miloš Šejn za okrajovou, i když ne snad méně závažnou oblast svého snažení, jehož centrum vidí v malířském projevu přesto, že dokonce snad ještě dříve, než začal malovat, fotografoval. Přitom může připadat paradoxní, že tento soubor fotografií jest vlastně jeho výtvarným debutem. Cesta po strmém svahu je však vždy pomalejší a málokdy přímočará. Šejnovo přesvědčení o okrajovosti fotografie nevyvrací ještě skutečnost, že i při specifičnosti fotografie se v ní projevují některé rysy souznějící s celkovým směřováním jeho výtvarného díla. V pohledu na předložený soubor vystoupí tyto rysy do popředí.

Fotografování bylo od počátku spjato u M. Šejna se zájmem o přírodu, který ovšem nikdy nebyl pouhou estetickou zálibou, ale byl spojen s jejím studiem a po jistý čas až s úzce odborným vyhraněním. Období ornitologické horečky, kdy po hodiny vyčkával skryt v porostu na břehu rybníka na příhodný okamžik pro smáčknutí spouště, bylo šťastné spojení dvou technicky dokonale zvládnutých odborností, přičemž fotografie byla podřízena přírodovědeckému zájmu, ale tento zájem současně nacházel výraz především právě ve fotografii. Ovšem poznávání organického řádu, které přináší vědecký pohled, nebylo tou pravdou, jejíž objevování by pociťoval M. Šejn jako svou pravou realizaci. A tak se přesunuje jeho zájem stále více na vyjádření, které se označuje jako umělecké. Tendence ke specializaci, prozrazující i ne jeden rys jeho povahy, zůstává příznačná pro způsob tvorby, která při zaměření na určitý problém vychází na jedné straně z důkladné faktické znalosti toho, co je předmětem ztvárnění i způsobu, který pro toto ztvárnění použije. A tak přesto, že ve vystaveném souboru nenajdeme žádnou odbornou fotografii, považoval jsem za důležité se o tomto pohledu zmínit, neboť je i zde skrytým východiskem objevování tajemství řádu přírody. Jeho chápání je v lecčem podobné Calloisově pohledu "příčných věd", který hledá společné zákonitosti mezi jednotlivými přírodními říšemi a současně odhaluje přírodně ukotvené funkce výtvarné formy, jejího zrodu a růstu v ploše či prostoru díla.

Šejnův pohled na přírodní jevy se pokusím ozřejmit na fotografiích s tematikou kamenů, které bychom mohli příznačně nazvat geologickými příběhy. Vše je zde pojato jako událost. Poloha jednotlivých kamenů je svědkem jejich tisíciletého pohybu, při němž je jejich další posun zadržován nárazem jednoho kamene o

druhý. Zdůraznění jejich dlouhodobé proměny, aspektu času, který je vyjádřením bytostného pocitu tvůrce, dodává tématu dynamičnosti a mohutnosti, jejíž vyjádření by mohlo při vnějškovém přístupu svádět k literární romantice a ploché pompéznosti. Tento věcný přístup, nacházející mohutnost přírody ne v optickém okouzlení, nýbrž ve vnitřních zákonitostech její tvůrčí síly, dosahuje lyriky a patosu, a prozrazuje i svůj rodokmen, v němž mělo svůj podíl obdivné studium hmotových proporcí a vnitřních a vnějších prostorových vztahů v sochařském díle H. Moora.

Geologické příběhy jsou jen jedním z celků fotografií M. Šejna, avšak i celkově je tematické vymezení poměrně dosti úzké, nejen jako rozsah problémů na fotografiích, který lze souhrnně pojmenovat výrazem živly, ale i jako soubor těch vlastně jen několika málo geograficky úzce vymezených míst, kde M. Šejn pořizuje záběry. Vystavené fotografie, které vznikly v období od roku 1970 do roku 1977, nacházejí svoji předlohu v několika přírodních partiích Krkonoš – Mumlava, Bílá Skála – a Českého Ráje – Javorový důl v Prachovských Skalách, Plakánek u hradu Kostí, Zebín. Posledním objevem je Gaderská dolina Velké Fatry. Tento výběr námětů, z nichž některé lze dokonce obhlédnout z jednoho místa, odpovídá způsobu tvorby M. Šejna, který sám svoje fotografování nazývá „meditací v přírodě“.

Vyjádření dynamických vztahů sněhu, vody i kamenů na fotografiích řeky Mumlavy na jaře jsou jinou variantou téhož základního problému, vyjádření řádu přírody v jejích dějích a proměnách, jako události.

Tání sněhu v řece mezi kameny je skrytým vzájemným zápasem živlů. Vodou po staletí omílané a strhávané kameny jsou i hrází, překážkou tajícímu příkrovu. V tomto dění se dostávají živly do dynamické konfrontace a jejich tvar a poloha vyjadřují i jejich povahu: nestálost ubíhající vody a pevnost kamenů představuje i různé časové hodnoty jejich bytí. Předpokladem možnosti zdůraznit tuto stánku skutečnosti na fotografii je „abstrakce“, zjednodušení obrazu na to nejpodstatnější, to znamená na základní vzájemný vztah živlů, uskutečňovaný na fotografii především záběrem a světelným kontrastem. M. Šejn zde hovoří o „klamných geometrických formách“. V transformaci přírodní reality v obraz vystoupí do popředí smysl živlů jako přírodního řádu, jehož tajemství se tak podkrývá. Voda omílá a rozdroluje kameny; nemění se však sama v kámen?

Součástí tohoto řádu se stává i samotná fotografie, jejímž vlastním živlem je světlo. Světlo představuje nejpochyblivější časový moment a současně rovnoprávnou komponentu uspořádání skutečnosti, jejích tvarových a časových vztahů. Sdělení obrazu je výrazem povahy aktu samotného fotografování. Má-li to, co je na fotografii zobrazeno, silný dějový náboj, a je tak výrazem stále přetvářejících přírodních sil projevujících snahu o řád, je i fotografův pohled touto snahou, organizující vidění věcí v řád tvorby. Některé fotografie předkládají skutečnost na první pohled

zdánlivě samozřejmou. Na rozdíl od geometričnosti vzniklé kontrastem zde světlo postihuje valéry plochy, ať to je již porost lesní partie, vytvářející ornamentální struktury, mlhavé odrazy stromů ve vodě nebo pískovcová skála porostlá mechy a lišejníky nebo kompozice několika struktur v přírodním celku, kde spolupracuje lesní světlo, vytvářeje světlejší a tmavší pásma. Prchavost osvětlení je v nich právě tou poměnou živlů, jejíž nepostižitelnost od okamžiku k okamžiku vytváří dějové napětí.

Poloha vztahu Šejnovy fotografie ke skutečnosti se mi vynořila, když jsme si prohlíželi tyto fotografie, vytvořené technikou kontaktu, pod lupou. Při tomto na první pohled poněkud podivném způsobu prohlížení – proč si fotografii nezvětšit? – působí fotografie dojmem živé skutečnosti. Předpokladem tohoto dojmu jsou právě valéry a gradace, které nemohou být při zvětšení sebelepšího negativu zachovány. Jemný a citlivý přechod jednotlivých odstínů navozuje až barevnou iluzi. Dojem skutečnosti však provází pocit právě opačný, pocit nereálného. Těsným bytostným přimknutím k realitě vzniká její magická kopie, v níž smysl fakticity je proměňován jejím přesahem do obraznosti. Prvek iracionální náhody má na tom svůj podíl – M. Šejn hovoří vždy s humorem o „poutnické holi“, která se již tradičně „objeví pohozena“ v realizovaném obraze. Fotografie je tak tím více sama sebou, čím více se poutá k obrazu skutečnosti, tedy k sobě samé. Zvýšený účinek a obohacení o novou dramatickou kvalitu přináší způsob kladení několika kontaktů, které jsou posunutým záběrem téhož motivu, vedle sebe. Dějová návaznost dvou obrazových polí filmového pásu je důsledkem vzájemně otevřeného vztahu mezi motivem a fotografem v čase a prostoru. Simultánní pohled, vytvářející specifický typ obrazového prostoru, je v něčem blízký tomuto filmovému pohledu (prozradím zde, že jedno z Šejnových nevyplněných přání je touha filmovat), je však přesto součástí svébytné obrazové poetiky.

Iracionalita náhodně pohozené „hole“ u magických kopií nemá daleko k iracionalitě, v níž se zvrací zdánlivě strohá a logická geometričnost. Obojí obsahuje lyrický náboj, v jehož ovzduší vystupuje zřejmost těsné spojitosti obraznosti s realitou. Tajemství skutečnosti se odkrývá však jen tomu, kdo má trpělivost a důvěru přijmout řád fotografova objektivu. Součástí tohoto řádu je i formát, který zvolil fotograf. Na výstavce se vedle sebe objevují rozdílné zvětšeniny téhož negativu. Formát vysunuje do popředí nebo naopak zakrývá některé stránky obrazu. Použití malého formátu – v kombinaci se zvolením určitého druhu papíru zdůrazňuje v tomto případě magickou polohu ve vztahu fotografie ke skutečnosti. Velký formát naopak dává důraz na kompozici a obrazné prvky fotografie. Formát má vedle toho ještě jedem smysl – navrhuje divákovi vzdálenost, ze které se má na fotografii dívat jako na celek. Je to jako ve skutečnosti – některé věci si prohlédneme zblízka, některé z dálky. Tato vzdálenost je nositelem určitého významu nejen vzhledem k obrazu, ale i sama o sobě: spojena s určitým pocitem diváka, stává se jedním rozměrem fotografie jako výtvarného díla.

Polarita magických kopií a obrazový kompozicí je pouze různým vyjádřením společného smyslu Šejnovy fotografie - vztahu reality a imaginace. V napětím mezi obojím, reality jako faktu a imaginace jako možností, se uskutečňuje svět, který není ani něčím strnulým, jednou provždy zaznamenaným a neměnným, ani něčím svévolným a libovolným, ale dynamickým řádem přírody, ať to je již geologický příběh kamenů nebo morfologický příběh rostlin.

Zbývá vrátit se k úvodním poznámkám o fotografiích malíře a pokusit se zodpovědět otázku vztahu obrazu a fotografie. Kdo zná Šejnovu výtvarnou tvorbu, tomu jsou zřejmé některé podobnosti v obojím žánru. Vlastně jsem to již naznačil v předchozím textu. Na jedné straně krajinářství se zkoumáním barevných vztahů, zvláště v poslední době, a na druhé straně studie prostorových vztahů přírodních forem, souznějící s dílem řady výtvarných předchůdců, přitom však na úporně vlastní cestě a ve snaze o skloubení obojího, je rozpětí, které se doposud jeví jako osa pohybu Šejnovy tvorby. Tato polarita se projevuje i u Šejnovy fotografie. Proč tedy neřeší tyto problémy buď pouze ve fotografii, nebo pouze v malířském projevu, zvláště tvrdí-li, že za hlavní prostředek svého vyjádření považuje obrazy? Tuto otázku nechám otevřenou. Prozatím lze odpovědět tím, že tvůrce nikdy nepatří sám sobě, ale svému dílu, které mu přikazuje, co má dělat. Je-li to, co dělá M. Šejn, dobré nebo špatné, přenechám k posouzení jiným, tyto poznámky mají za úkol podhalit smysl jeho tvorby.

Jan K. Čeliš, listopad 1977

text katalogu výstavy Světlo v kamenech, Hradec Králové 1977