

Jan Svoboda

# Odstín Jana Svobody

V jednom rozhovoru u příležitosti své výstavy v Londýně roku 1982 Jan Svoboda protestuje: "Ale vždyť já nejsem žádný fotograf". Hlásaje, že si v užití fotografie udržuje odstup vzhledem k tomu, co toto medium může vytvářet, Svoboda odmítá nechat se uvěznit v teoretické diskusi, která proti sobě staví malbu a fotografii nebo dokonce umění a fotografii, sahající už do doby jejího objevení.

Většina tvorby Jana Svobody je věnována předmětům jeho domácího prostředí: oválný stůl v bytě, úzká polička u okna, zeď, fotografický papír, zmačkaný papír, podstavec, na kterém jsou nalepené tisky, rámečky, několik suchých květín, vzácněji ovoce na talíři, láhve, obálky. Aniž by se staly součástí inventáře umožňujícího jejich identifikaci mezi tisíci jinými – ve fotografickém aktu, jenž Svoboda pokládá za čistě technický –, se tyto předměty až na několik maličkostí mohou kromě svého obvyklého kontextu objevit v kompozici zátiší. Příroda, kterou bychom označili za "živou" v protikladu k objektům "neživého" zátiší, je naproti tomu takřka nepřítomná či se objevuje jen vzácně: několik krajin pocházejících z jeho počátků fotografie, pozdější snímky listoví v okně a pro doplnění seznamu některé vzácnější fotografie aktů.

U obou těchto kategorií předmětů Svoboda nabízí totéž výjimečné zpracování. Ať je to stůl, tisk nebo papír, listoví či akt, živý či neživý, předmět je ukázán ve své jedinečnosti. Pozornost, která je mu věnována, jeho umístění v prostoru, skutečnost jeho stínu a světla, tyto parametry hrají v kompozici roli a přispívají této jedinečnosti.

Význam má doba působícího pohledu. Předmět je postaven stranou, izolován od ostatních, aby byl jednoduše a dlouho prohlížen – po dobu, která, zdá se, překračuje délku trvání potřebné expozice, jako by se na žádost předmětu délka trvání tohoto pohledu prodloužila do nekonečna. Umožní-li toto cvičení trpělivosti – a rozkoše – postřehnout tvar předmětu, postihnout jeho texturu a jeho průsvitnost, vnímat jeho křehkost, výsledek nespočívá v jedné popisné fotografii. Pohled totiž ulpívá na jiné věci než jen na samotných vlastnostech předmětu: tím, že předmět vypíchne, odhaluje, jaký má význam, to znamená, jak se tvar, textura, průsvitnost, křehkost chovají v rámci prostředí, kde se nachází, jak se toto prostředí chová vzhledem k vlastnostem předmětu, jak po způsobu nití a provázků, na kterých Stanislav Kolíbal a Fred Sandback založili svoji práci, Svobodův předmět svou pouhou přítomností prostředí vytváří. Žádný papír se nepodobá druhému, rozdíly vystupují v odstínech šedi a jejich vnímání, zprvu vizuální, podněcuje další smysly: tvrdost jednoho, hebkost druhého, zrnitost třetího se zakoušejí právě tak hmatem nebo i sluchem, jako zrakem. Jelikož se tyto papíry kladou ve vrstvách, průsvitnost jednoho působí na relativní neprůsvitnost druhého – jako v procesu tisku fotografie – a nechává každou vrstvu lišit se od celku. Jedinečnost vylučuje jakoukoli hierarchii předmětu vzhledem k prostředí a rozehrává prostor mezi nimi za smyslného působení celku.

Oblázky, zed', ubrusy – to k některým z jejich detailů upírá Svoboda svůj pohled. Naopak předměty samotné by kolikrát mohly přejít téměř nepovšimnuty. Sotva postřehneme hřebík na zdi nebo stopu zanechanou sejmutým obrazem. Hrubost omítky, úlomky malby, záhyby látky, drsnost kamene vytvářejí stín stejně jako šikmé nebo přízemní světlo. Fotografie nezachycuje předmět přijímající světlo proto, že zaujímá prominentní místo a jenž, postaven do popředí, se odděluje od stínu, až můžeme zřetelně spatřit jeho obrysy. Zachycuje, co za sebou zanechávají nedokonalosti jeho povrchu, když zaujímají místo před světelným zdrojem: týmž, které ve vlastním smyslu slova vytváří jejich stín a nemá ani obrys ani vlastní bytí. Stín je vždycky jen ta temná skvrna určená předmětem, který jej vrhá, avšak je to právě stín, který předmětu dává existenci, nebo jej činí sirotkem v jeho vlastní existenci, jako byl ten Peter Schlemihl z pohádky. Spíš než světlo je to stín, který si udržuje pozornost fotografa a ten o něj usiluje, aby se pokusil o obklíčení přítomnosti předmětu – přítomnosti, kterou tvar a textura vyjadřují jen nedokonale a která je přesto tady, inherentní prostoru, jenž ji obklopuje. Když se fotografovaný předmět přiměje k jednoduchosti svého vyjádření, jako například bílá polička vedle okna, je to opět stín, který svým jemným odstínováním způsobí, že toto jednoduché dřevěné prkno omalované na bílo, ač vždy stále stejné, je pokaždé vnímáno jinak. Vypadá to, jako by předmět nebyl tím důležitým, nýbrž kompozice, kterou okolo sebe vytváří: tahy odstínu, "skvrny", jak říká Cézanne, které dopadají na rovný povrch obrazu, a neviditelná přítomnost, jež je součástí tohoto prostoru. Zátíší není jednoduchá kompozice různorodých prvků, ale hra odstínů, výsledek dlouhého a pomalého pozorování předmětů, četby v reliéfu světa.

Pohled Svobody se zaměřuje na domácí předměty. Prostor, který stůl, ubrus, zdi vymezují, často zaujímá veškerou plochu fotografie. Okna se otevírají do přírody, která v jejich zarámování dopadá přímo jako zeď rušící veškerou hloubku pole a celou perspektivu tak, že listoví se paradoxně zdá být blíže než samotné okno. Podoba nahých těl se ztrácí v zrnitosti šedého pozadí, nic nezbyvá než stín podpaží či nohy. Jako počáteční krajinky, které již nepřikládají mnoho významu vystižení ploch a nemeškají zmizet z popředí jeho zájmu. Zrak se přizpůsobuje ohraničenému prostoru a místo aby se do něj vnořil, aby se ztratil v jedné z jeho průřev, nechá jej přijít k sobě, dokonce se k němu přiblíží, aby na něm pozoroval odstíny široké škály šedi fotografie. Vypadá to, jako by časté intenzivní setkávání s ohraničeným prostorem a experimentování s fotografickým médiem přivedlo Svobodu ke zkušenosti blízké té, kterou kdysi učinil Cézanne v krajinách Provence zaplavených sluncem: že tvar není dán kresbou zvýrazněného obrysu stínu, ale "modeluje" se barvou. Ze Svobodových oken není pohybu z jednoho místa k druhému, od místnosti směrem k listoví, ani cesta jednoho předmětu k druhému, ale skrze hru tahů odstínu, jejich více či méně silným kontrastem, se vytváří dvojí pohyb přitažlivosti a odpuzení mezi detaily jedné plochy, pohyb vystižený skrze ekvivalenci na šedém pozadí prostoru naznačeného předmětem.

Rámeček (1968), střízlivý snímek představuje oválný rám pověšený na holé zdi. A však rám je prázdný a hrubá omítka stěny ze všech stran popraskaná: nic jiného vidět není, jen toto nekonečné rozdělení plochy, které opět vyplňuje celý snímek. Každý předmět naplňuje svoji funkci: tautologicky, rám rámuje a zeď nese rám. Je tím řečeno vše? Hladké a lesklé dřevo rámu, hra světla na jeho rýhách, tmavé části, lehký odlesk na vrchním i spodním okraji vrhající nehmotnou linku osy naznačující

kdesi v prostoru světelný zdroj: vše v tomto snímku se zhmotňuje a soustředí v důkladné a vytrvalé studii dialogu mezi dvěma předměty vyjmutými ze svého domácího prostředí, světlo v každém okamžiku proměnlivé a pozorovatel, který se pokouší uchopit celek pomocí fotografie. Konstatuje, že jedna minuta světa právě uplývá, dal si Cézanne za povinnost namalovat ji v její skutečnosti. Co může být realitou jedné minuty? Svoboda nabízí další odpověď zachycující, aniž by zastavila, napětí dialogu předmětů jako výslednici jedinečných sil, které jím procházejí. Samozřejmě že fotografovi jde o to, aby zachytil obraz. Ale nebude to nostalgický otisk minulosti, navzdory zjevnému spojení rámu připomínajícího zmizelého milého a pomalého chátrání zdi, navzdory absenci horizontu, navzdory nárazu zraku na rozpojení s minulostí a na nepřátelský povrch oprýskané zdi, navzdory jeho Melancholii z roku 1963. Tento snímek protahuje čas až do vnějšku, hlásá či připomíná existenci pole možností a skutečnost, že se to ukazuje právě tam, kde se tyto možnosti setkávají se stopami minulosti.

Stůl, přetrvávající prvek Svobodovy práce, jehož rovný povrch byl často fotografován, holý nebo přikrytý ubrusem, s předmětem či bez, tvoří prostor, kde má setkávání místo. Ve svém rozhovoru s Petrem Balajkou u příležitosti jeho 55. narozenin připomíná, jaké místo zaujímal stůl v kuchyni jeho dětství: přes jeho malé rozměry se u něj celá rodina shromažďovala na oběd, dělaly se zde domácí úkoly, psaly se dopisy, četlo se, matka u téhož stolu připravovala jídlo a jeho povrch nesl různé druhy stop, skvrny inkoustu v hlubokých rýhách zanechaných po kuchyňském náčiní. Byl zkrátka nasáknut známkami života, jak toho minulého, tak toho, který právě přicházel a vtiskával se do něj neviditelným způsobem, jakoby anticipací budoucnosti. Povrch stolu u Svobody zdaleka přesahuje své jednoduché každodenní užití pro práci a jídlo či jako kus nábytku, stává se místem situovaným zároveň v čase i mimo něj, kolem něhož vyvstávají, mimo veškerý křesťanský odkaz, základní otázky existence. Ukázat stůl neznamena pro Svobodu tak jako pro Claesze či Stoskopfa připomenout skrze vytříbenost jídel a převrácené sklenice marnivost věcí tohoto světa i tu naši. Znamená to učinit postižitelným křížení, které předmět každodenního života vytváří mezi přítomností, minulostí a budoucností svým mnohačetným působením a rozmanitostí uspořádání, kterému se propůjčuje. Jeho poletování ve světle a prostoru ukazuje na jeho místo mimo náš prostor a čas. Přímost stavící proti sobě povrch stolu a náš pohled podtrhuje jeho nepředvídatelný charakter, na základě kterého v nás může provokovat otázky.

Jako ohnisko čočky koncentruje v sobě stůl Svobodovu zkušenost. Tato zkušenost není osobním vlastnictvím jen tohoto všedního kusu nábytku. Je sdílena každým předmětem, ubrusem, suchou květinou, pravítkem či kusem roztržené fotografie. Přes jejich téměř neodbytnou přímost, navzdory tázání, které vznáší ohledně osvětlení a osamocení, tyto předměty nesou s autorem fotografií známky soudobosti, důvěrnosti, blízkosti s jeho pohledem. Důvodem k tak silné náklonnosti je možná jejich malý počet: vskutku by se mohlo zdát, jako by je jejich vzácnost činila tím cennějšími. Avšak znamená to, že Svoboda je především vnímavý ke změnám, které působí na lidi: "U nás na venkově nebylo jablko jenom spotřebním artiklem, ale především pro sadaře znamenalo zdroj radosti i starosti. V práci byl přece smysl života, ne v tom, zda prodával..." Poměr jablka k sadaři, tento skoro osobní vztah, citový, jenž se ztrácel s přeměnou jablka ve zboží, se pro něj stává odkazem na vyvolený vztah, který se pokouší ve svém novém poměru k

fotografovanému předmětu obnovit. Subjekt i objekt udržují vztah blízkosti a dialogu, jehož významem naopak je kritika počtu. Předmět, který se počítal, již nemá potřebu bytí: napříště je jedinečný a má hodnotu pro své vlastnosti.

Obrátit se zády k množství, izolovat předmět, učinit jej jedinečným v prostředí, kde se může rozvinout, kde se prostředí organizuje okolo něj, takový je hlavní zájem, jenž proniká souborem Svobodovy práce. A opravdu, fotografův pohled nikdy nad předmětem nevládne, nikdy jej autoritativním způsobem nepřesahuje, jako by jej znal do nejmenších detailů a chtěl ho vystihnout v jeho úplnosti, aby jej vydal pohledu ostatních. Ba naopak, přibližuje se k němu, respektuje ho, váhá, zda na něm spočinout, jakoby ho něchtěl vyrušit, hledá různé úhly, vymýšlí nové situace, obrací se k prostředí, které předmět vytváří, k jeho stínu, k prázdnotě, která jej obklopuje a doprovází. To v té prázdnotě se znovu tvoří ztracená aura objektu a zkrze ni se znovu obnovuje ztracené pouto se subjektem. Svoboda připomíná, že si za svého mládí rád prohlížel portréty lidí již dávno zemřelých, že se zajímal o prostředí, ve kterém žili: historie naznačená předměty ho silně inspirovala, jak řekl. Tvůrčí přístup jeho vlastních fotografií vychází z podobného přístupu u předmětů těchto starých prostředí. Dalek toho nostalgicky rekonstruovat ztracenou minulost a odvozovat od ní každý moment svého života Svoboda usiluje o opak, navrátit předmětu jeho autonomní existenci, kterou současná epocha setřela, jeho výjimečný charakter a potenciál vztahů ke světu, který je mu vlastní. Fotografovat stále znovu stejný předmět znamená potvrzovat, že má hodnotu sám o sobě, že není předmětem vyplývajícím z náhodného dobrého nápadu, ale že je jakýsi svět mimo něj. Že je součástí, jako stůl jeho dětství, nějaké historie, složitého přediva vztahů, že je provázen auru. "Vnímat auru nějaké věci znamená udělit jí moc pozdvihnout zrak", napsal Benjamin. Vynoření věci osvětluje okamžik celé existence.

→ Michel Métayer. 10.1.2006.

Přeložila Magdalena Macháčová