

všechny rejstříky, jež *Pustá země* obsahuje, a protínají se obrazně v nezaměnitelně vykreslených, a přitom nepolapitelných nymfách: ty jsou současně ochraničkami „rozmilé Temže“ i milenkami městských protekčnických synků. Podstatné je v těchto verších samo rozpětí: „nymfy jsou pryč“ – a básník plačící „u vod Lemanu“ o jejich nepřítomnosti, jejich zmizení ví. Může o nich proto hovořit, aniž by ukotvil jejich identitu a aniž by k nim ukazoval cestu.

Pustá země – zopakujme – je zvláštní, snad i jedinečná tím, že spojuje vypjaté vědomí o nutnosti sakrality s bytostnou nejistotou o její dostupnosti. Řeč hromu ve druhé polovině V. zpěvu je věrohodná jen díky tomu, jak málo je ve své autoritativnosti připravována. Klíčovou oporou pro působivý tón tu je „poklesnuvší Ganga“, „černá mračna“, „nahrbená džungle“; nádech a vzmach, k němuž v této pasáži dochází, je předjat již pohybem kořenů v popisu dubna ze slavných úvodních veršů a zřetelností hor i horského vzduchu v navazující vzpomínce.

Působivost *Pusté země* tkví v jejím tematickém rytmu (jehož původcem je Pound stejně jako Eliot, a v tomto smyslu je z hlediska historického kontextu důležité trvat na spoluautorství, respektive na průsečíku získaném Eliotovým i Poundovým *vybočením* ze svých obvyklých poetik). Poezie 20. století převzala z *Pusté země* různé vnější rysy a postupy: syntaktickou i metrickou fragmentárnost, obrat k „řeči ulice“ i využívání heterogenních citátů. Bez nástupců však je hlubinná linie, onen zcela vážný významový tanec, který u Eliota „tyto fragmenty“ váže.

Jako žena s napjatými vlasy, od níž naše úvaha vyšla, vytváří i celá *Pustá země* komplexní obraz, který vprostřed viděného odhaluje neviděné a rytmicky vyměřuje prostor pro hlasy, jež bychom v jejich zvláštním tónu jinak neslyšeli. Jako všechny ostatní modernistické „experimenty“, je i novátorská forma *Pusté země* výsledkem úsilí o poznání, jež mimo poezii není dostupné: poznání nikoli samotné skutečnosti, nýbrž různých *vztahů* k ní. *Pustá země* tyto vztahy nepojmenovává ani nedefinuje, nýbrž napíná struny právě těch, pro něž v běžné zkušenosti nemůže být jméno, a rozehrává akord zahrnující i kakofonie, atóničnost a ticho.

Martin Pokorný

ONDŘEJ PŘIBYL ČÍM SI MŮŽEME BÝT JISTI?

výběr z prací a rozhovor Petra Vaňouse

ČÍM SI MŮŽEME BÝT JISTI?

s Ondřejem Přibylem hovoří Petr Vaňous

Co vás vede k tomu zabývat se v dnešní době a v dnešním světě dlouhodobě uměním?

Zabývat se tvorbou, vytvářením konkrétních věcí, pociťuji jako osobní nutnost. Výsledky této činnosti pro mě představují zhmotňování toho, jak přemýšlím o světě. Výsledná práce někdy může posloužit ke zpětné formulaci myšlenek, které jsou pro mě obtížně verbalizovatelné. Nakonec ani netrvám na tom, aby mé práce byly zařazeny do světa umění, byť je to pro jejich uchopení asi nejschůdnější. V každém případě je to pro mě způsob, jak se vyrovnávat se světem a se svou existencí v něm. A také způsob, jak se ke světu vyjadřovat, což znamená i svět ovlivňovat, byť třeba stopově. Zastřenost věcí a dějů je silné téma, já se jím ale zabývám spíše s ambicí si zastřenost důsledněji uvědomit, potažmo se s ní smířit, než abych se pokoušel o rozkrytí, na to je má skepse příliš hluboká.

Jak a proč jste se dostal k fotografii?

Fotografii momentálně považuji, mimo jiné s jejím „automatickým zrodem“ a s vždy přítomnou kauzalitou, za dobrý nástroj k ilustraci některých svých úvah o ne-možnosti nahlédnout svět cele a naráz a o reprezentaci světa pomocí různých médií a extenzí. Je to do značné míry pragmatická volba.

Můžete to rozvést?

Pokud to zjednoduším, tak k textu přistupuji jako k popisu, k pojmenování. Analogová fotografie má pro mě charakter stopy, otisku, případně otisku otisku atd. V digitální fotografii je světelná stopa zachycena a přepsána do textu – instrukce pro stroje k jejímu zobrazení. Z určitého pohledu může být tento rozdíl mezi digitální a analogovou fotografií nepodstatný. Pro mě je ale klíčová možnost pracovat se stopou či otiskem minulé přítomnosti, kterou mi právě určité oblasti fotografie nabízejí. Mluvím o případech, kdy výsledkem je indexický znak, který za mimořádně příznivých okolností může být i krásný. Nejde tedy o pojmenování či popis a zobrazení určitých fenoménů, ale o zachycení stopy jejich projevů, nebo ideálně přímo o jejich vyvolání.

A co technická reprodukce a reprodukovatelnost viděného či spatřeného?

Jak už bylo řečeno, k fotografickému obrazu přistupuji jako k analogonu skutečnosti, s charakterem stopy či otisku. Fotografický obraz v jeho základní rovině nevnímám ani jako zmnožení, ani jako napodobení skutečnosti. To, že tak třeba, dokonce i s předem připraveným úmyslem, může být použitý, je již další rovina, která ovšem nic nemění na tom, čím fotografický obraz ve své podstatě je. A rovněž to nic nemění na tom, že technická reprodukce spatřeného je něco zcela jiného než samo spatřené, na to bych nezapomínal.



Proč se věnujete i průzkumu archaické techniky daguerrotypie? Souvisí to se vztahem k vnímání a zviditelňování času?

Volba velmi specifické techniky daguerrotypie s problematikou času významně souvisí. Jistý odkaz k času vidím v každé fotografii, ale u daguerrotypií to vnímám silněji z více důvodů. Je to historická technika, která téměř vymizela z praxe – setkáme-li se například s daguerrotypickým portrétem, můžeme se důvodně domnívat, že portrétovaná osoba je asi tak sto padesát let po smrti. Potom například portréty dětí, které jsem technikou daguerrotypie vytvořil v současnosti, pro mě i přes současné realie, jako je například adjustace desky nebo oděv portrétovaných, obsahují podivné pnutí mezi čímsi velice čerstvým, budoucnosti nezbaveným, a něčím velmi vzdáleným, minulým a mrtvým. Přitom jde ponejvíc jen o důsledek určitého druhu zvyku, kdy tuto vizuálně dobře rozpoznatelnou techniku vnímáme s odkazem na dobu jejího obvyklého výskytu – proto snímek čehosi silně současného přináší určité znejistění a napětí. Další rovinou je vyhrocená hmotná souvztažnost mezi daguerrotypickým snímkem a jeho referentem. Daguerrotypická deska byla fyzicky přítomna na místě fotografování, byla v jisté formě doteku s tím, co je na ní zachyceno, a je z definice pouze jedna, bez možnosti multiplikace. Je pro mě důležitá představa, co se během obvykle dosti dlouhého expozičního času odehrálo, a to v podstatě kdekoliv, a přestože to ze snímku nijak nelze rozpoznat. I z toho důvodu někdy uvádím v dataci snímku také přesný čas expozice.

Vazba fenoménu na způsoby, jakými jsou vizualizovány, souvisí ve vaší práci s tím, že se v ní do tematických os seskupují určité stabilní předobrazy. Jako byste sledoval neměnnost zvolených opakujících se principů, které stojí za předměty a jejich vnímáním.

Možná je to jen tím, že mám tendenci se k nějakým tématům či jevům vracet nebo se tato témata či jevy vrací ke mně a já je různým způsobem rozpracovávám a pak je následná příbuznost výsledků očekávatelná. Moc často nezažívám pocit vyčerpanosti tématu nebo pocit jeho definitivního završení. A zažiji-li ho, bývá to dočasné a často záhy spatřuji jinou stranu téhož jevu v jiné situaci.

Vytváříte si při fotografování modelové situace?

V některých případech by se to tak dalo nazvat. Obvykle pak výsledky takového druhu práce pro sebe nazývám „ilustracemi“ a beru je jako jakousi nižší kategorii obrazů. Možná dobrým příkladem je soubor zvětšenin z mikroskopických preparátů. Ale z určitého pohledu může být celý fotografický proces vnímán jako modelová situace, což mi v zásadě vyhovuje.

Pracujete metodicky?

Mohlo by to tak vypadat. Dá-li se za příznak metodické práce považovat technologická kázeň, pak ano, ale to je jen zlomek toho, co bych nazýval prací nebo co s prací souvisí, a v té převažující části už to tak jednoznačně necítím. Obávám se, že to, co se může jevit jako výsledek metodického, a především racionálního přístupu, je často možná jen zpětně racionalizovaný výstup řekněme intuice. Což mi sice radost nedělá, ale snažím se být smířený s tím, že to, čemu říkáme svobodná

vůle, je do značné míry jen iluzí nás nevědomých tvorů vláčených svými pudry. Zpětná racionalizace našich činů nám jde výborně a vzhledem k tomu se intuice a metodický přístup snáší velmi dobře, zdá se mi. S jistými obavami si říkám, že pravděpodobně intuitivně pracuji velice metodicky a naopak.

Patrně je pro vás tématem i samo vnímání.

Jednoznačně. Domnívám se, že vnímání samotné z naznačené problematiky vynechat vůbec nelze. A právě médium fotografie pro mě představuje dobrý nástroj, jak některé aspekty vnímání ilustrovat, případně v modelové situaci přímo předvést.

Testujete svými díly diváky? Mají být ve svém vnímání znejistění?

Asi bych neřekl, že diváky testuji. Skvělé by bylo, kdybych mohl diváka inspirovat například právě k úvahám o jeho vnímání světa a o jistotách a nejistotách, které mu toto vnímání skýtá. A nemohu vyloučit, že takové úvahy mohou přinést jisté znejistění, to je v pořádku.

Vyjadřujete se zpravidla v cyklech či souborech.

Mám pocit, že se v poslední době od těchto postupů vzdalují, ale jedním z možných vysvětlení tendence ke zmnožení určitého motivu do většího celku, je snaha o jisté zobecnění. Fotografie vždy zachycuje něco jednotlivého a zcela konkrétního, byť třeba nemusí být zřejmé, o co se jedná. (To mimochodem zřetelně ukazuje, že pojem abstraktní fotografie, ať už se týká čehokoliv, je z podstaty mylný. Mimo jiné proto, že i když nevíme, čeho světelnou stopu sledujeme, v žádném případě to nenarušuje nutnou hmotnou souvztažnost stopy se svým referentem – vždy něčím konkrétním a skutečným.) Zmnožení motivu je pak vyjádřením snahy zkoumat jev na obecnější rovině, jeho typologii, nikoliv pouze jeden daný, konkrétní příklad. Zjednodušeně řečeno, opakuje-li se nějaký jev, nebudeme jeho výskyt považovat za náhodný, a opakované zachycení nějakého jevu umožňuje zkoumat proměny jeho jednotlivých výskytů.

Změny formátů a techniky při prezentaci téhož negativu umožňují nahlížet a obhlížet tentýž předmět z různých stran i z odlišných smyslových a výrazových pozic. Co sledujete tímto interpretačním rozkročením?

Zajímá mě významový posun, který takovéto nakládání s negativem jakožto jedinečnou maticí přináší. Metrová, volně zavěšená kontrastní zvětšenina má zcela jiné vyznění než kontaktní kopie provedená na historický tónovaný materiál v tradiční adjustaci, přestože je to v obou případech mechanická kopie téhož negativu, nesoucího stopu téhož předmětu, téže fotografické události. Na tyto rozdílné interpretace stejných světelných stop nahlížím nikoliv jako na formální hru, ale jako na analogii vnímání světa skrze naše smysly, jejich extenze a média a nezbytnou interpretaci tohoto vnímání. Odlišná a radikálnější situace pak nastává v případě, kdy se na jedné straně jedná o daguerrotypickou desku, jedinečný předmět přímo účastný na fotografické události, a o její derivát, odvozeninu, jak to pro sebe nazývám, totiž tisk digitálního obrazu této desky jakožto doklad a výstup zcela jiné fotografické události – totiž reprodukce této daguerrotypické

desky. Vztah mezi těmito dvěma fotografickými výstupy totiž není identický se vztahem negativu a z něj pořízené zvětšeniny či kontaktní kopie, ale je to vztah mezi obrazem a jeho reprodukcí. Musím ale dodat, že tohle jsou postupy a strategie až druhého nebo třetího plánu, a jakkoliv je důležité uvědomit si okolnosti vzniku daného obrazu a jejich zahrnutí do jeho interpretace, nakonec je vždy rozhodující samotný obraz stojící před našima očima.

Jakou roli ve vyvolávání fenoménů pro vás hrají interference, rastry a vizuální šумы (moaré)?

Optické interference beru například jako dobrou analogii interferencí v informačním šumu, kde není možné rozklíčovat skutečný význam informací, jen jejich další shluky, rekurzivní multiplikace a násobení. Ostatně výchozí šedá plocha, ve skutečnosti však množství černých bodů v bílém poli, je pro mě podstatná sama o sobě.

Situace jevů mají své podmínky. Když jsou nám ukazovány předměty či tváře, unikají nám jejich zadní části – automaticky nám je doplňuje a rekonstruuje protetická paměť. Podobně je to se vztahem vnějšku a vnitřku předmětu. Nemožnost zobrazit celek v jeho komplexnosti souvisí s vědomím, že část vnímání je bezprostřední a část doplňková – lidské vnímání má vždy povahu částečné operativní rekonstrukce na základě paměti a zkušenosti. To je ale přece velmi podstatná skutečnost v době všudypřítomné digitální kultury...

To s vámi souhlasím. Právě proto je tento fakt pro mě tak silné téma, které se snažím už celkem dlouho různě, zejména prostřednictvím média fotografie, uchopit.

Jde vám ve vaší práci o obnovu řečneme přirozené smyslové zkušenosti? Jakou roli tu hraje otázka poznání nebo pravdy?

Já vlastně nevím, co je možné označit za přirozenou nebo nepřirozenou smyslovou zkušenost. Nutná interpretace jakékoliv smyslové zkušenosti bude vždy zcela zásadně ovlivňována neustále se měnícím kontextem, do jehož proudu jsme jednou provždy ponořeni, tomu se nelze vyhnout. A jsem velmi skeptický, co se poznání a pravdy týče. Čím si můžeme být jisti? A můžeme si tím být jisti skutečně? Nakonec je vše nejspíš věcí pouhé víry. Není třeba se znepokojovat.

Je pro vás zájem o čas ukrytý v reprodukčních fotografických technologiích spíše věcí ověřování si určitých principů nebo má existenciální rozměr?

Bez ohledu na to, že čas je jedním ze základních faktorů média fotografie, není nezbytné, aby se tak vždy projevoval ve výsledném díle. Například u již zmíněných daguerrotypických portrétů dětí ovšem vnímám existenciální rozměr velmi silně, právě s ohledem na čas a jeho běh, u dětí obzvlášť tak zřetelný. A třeba v případě fotogramu Struna je význam časového úseku, během kterého byl zachycen stín kmitající pružiny, dost jasně patrný, ale řekl bych bez existenciálního rozměru, spíš jako nutná podmínka vzniku daného obrazu. Tedy nejspíš obojí a jak kdy.

Čerpáte ve své práci z nějakých konkrétních filosofických či vědeckých zdrojů? Nepochybně mě ovlivnily ikonické texty o ontologii fotografie, různé fenomenologické nebo sémiologické texty, to nebude nic překvapivého. V poslední době mě již poněkolkáté silně zasáhly Borgesovy povídky Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Autor Quijota Pierre Menard nebo Funes, muž se zázračnou pamětí – z toho teď implicitně čerpám, z té atmosféry mystifikace a subverzivních postupů, které tu Borges vybudoval.

Zajímají vás dějiny technologií ve vazbě na lidskou paměť.

V tomto ohledu mě silně zasáhla a inspirovala kniha Metafora paměti od nizozemského psychologa Douwe Draaismy. Narazil jsem na ni v podstatě náhodou, když jsem se zajímal o hologram a jeho možné křížení s daguerrotypií. Fotografie jako druh ne-lidské paměti, nebo metafora paměti lidské, zejména v souvislosti se záměrnou nebo nechtěnou destrukcí negativů či dat, je pro mě časté téma k přemýšlení. Je to vlastně dost podobné s časem ve fotografickém médiu. Aspekt paměti je vždy přítomný, byť ne nutně akcentovaný. Na druhou stranu touto knihou byl můj zájem o zmíněnou vazbu celkem uspokojen, nikam dál jsem moc nepokročil.

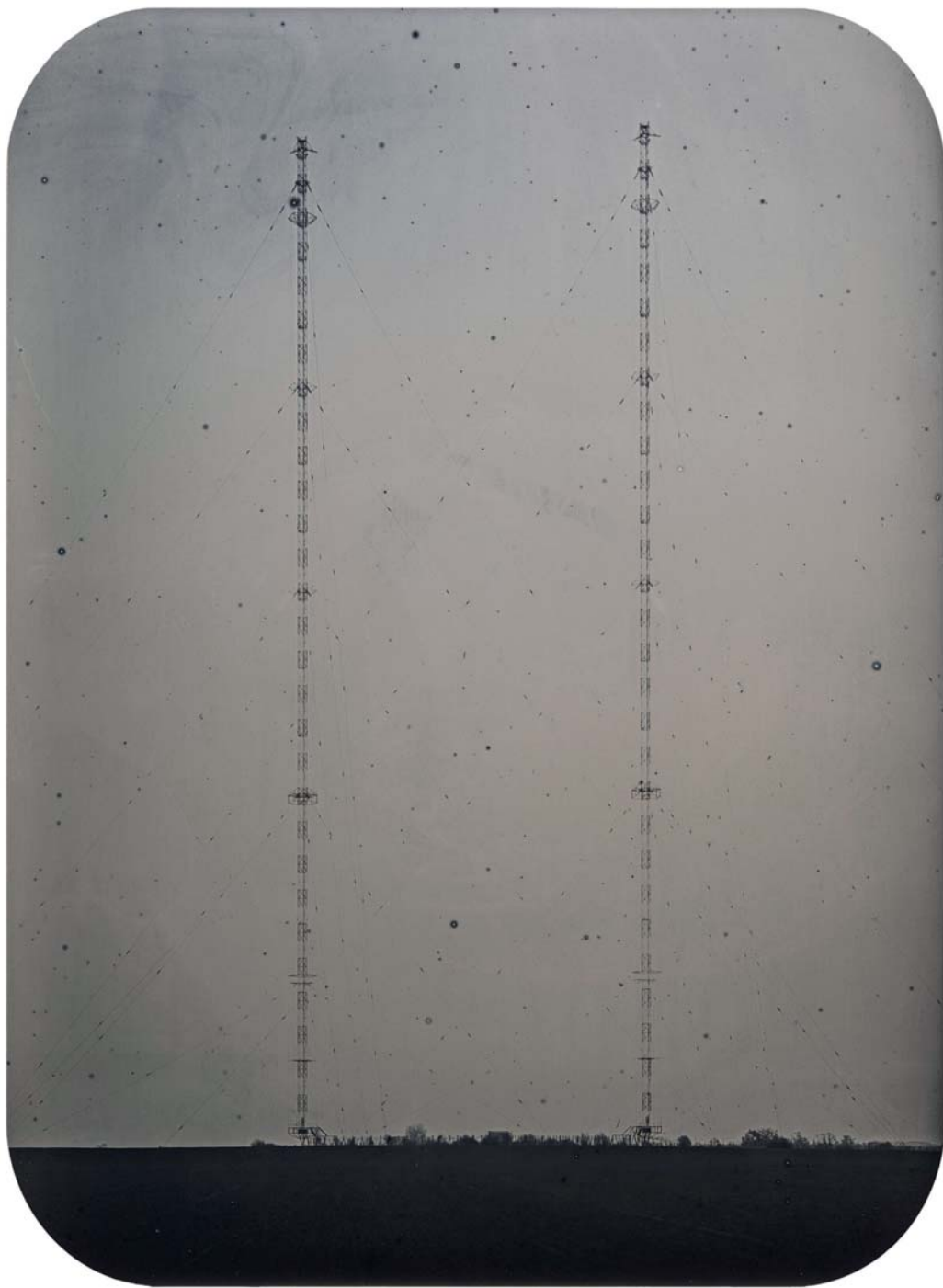
Jaký význam přikládáte problematice procesu v tvorbě?

Těžko říct. Máme-li zahrnout do procesu a procesuality například již zmíněný „automatický zrod“ fotografického obrazu, pak ten význam považuji za zcela zásadní. Stejně tak jako zrání myšlenky a všechna vědomá rozhodnutí (včetně vědomého svěření se intuici), která jsou součástí fotografického procesu v nejširším slova smyslu, protože právě ta rozhodují, nakolik bude výsledný obraz obdařen významem a strukturou. A například volba techniky, materiálu, formátu mezi taková rozhodnutí nezadatelně patří. Ale k nějaké rukodělnosti, samotnému chemickému procesu, postávání za velkoformátovou kamerou, k tomu bych byl, jako k významotvorným prvkům, značně rezervovaný. To však mluvím pouze o fotografii, mechanické a kauzálně podmíněné. V různých jiných oblastech považuji právě rukodělnost za zásadní a nenahraditelnou.

Co byste čtenářům RR řekl k právě chystané výstavě Tunelové vidění v Galerii Václava Špály?

Většina věcí, kterých jsme se v tomto rozhovoru dotkli, se dotýká i zamýšlené výstavy. Ta by měla být pokračováním a rozšířením souborů fotografií, daguerrotypií a fotogramů Mechanický divák a Jednotliviny a další pozorování. Snad to tedy celé k něčemu bude.

ONDŘEJ PŘIBYL (nar. 1978 v Praze) na UMPRUM v Praze absolvoval studium v ateliéru Pavla Štechy a Ivana Pinkavy a doktorandské studium s tématem jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu a proces daguerrotypie na Katedře grafiky a vizuální komunikace. Účastnil se stáže v Ateliéru písma a grafického designu pod vedením prof. Vaňka a v Ateliéru vizuální komunikace na UdK Berlín. Vystavoval na samostatných i skupinových výstavách v Čechách i v zahraničí. Je členem umělecké formace kunstWerk. Soubor *Tunelové vidění* bude vystaven v Galerii Václava Špály od 21. 10. 2022.

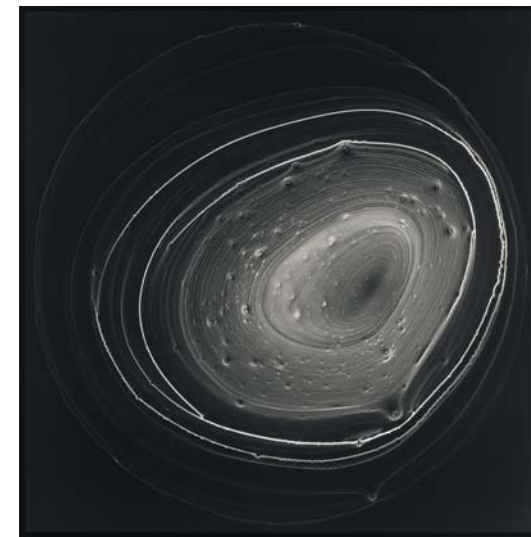
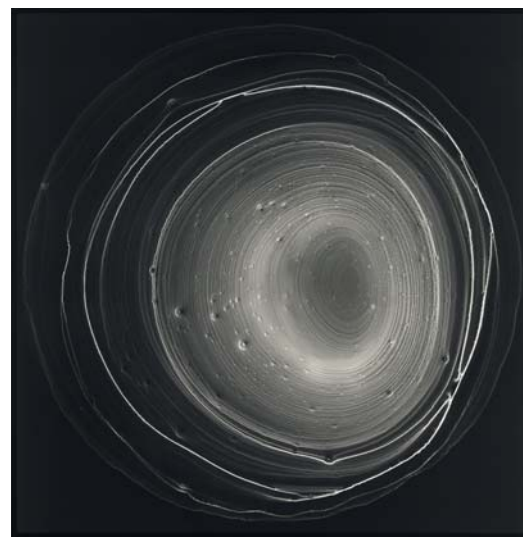
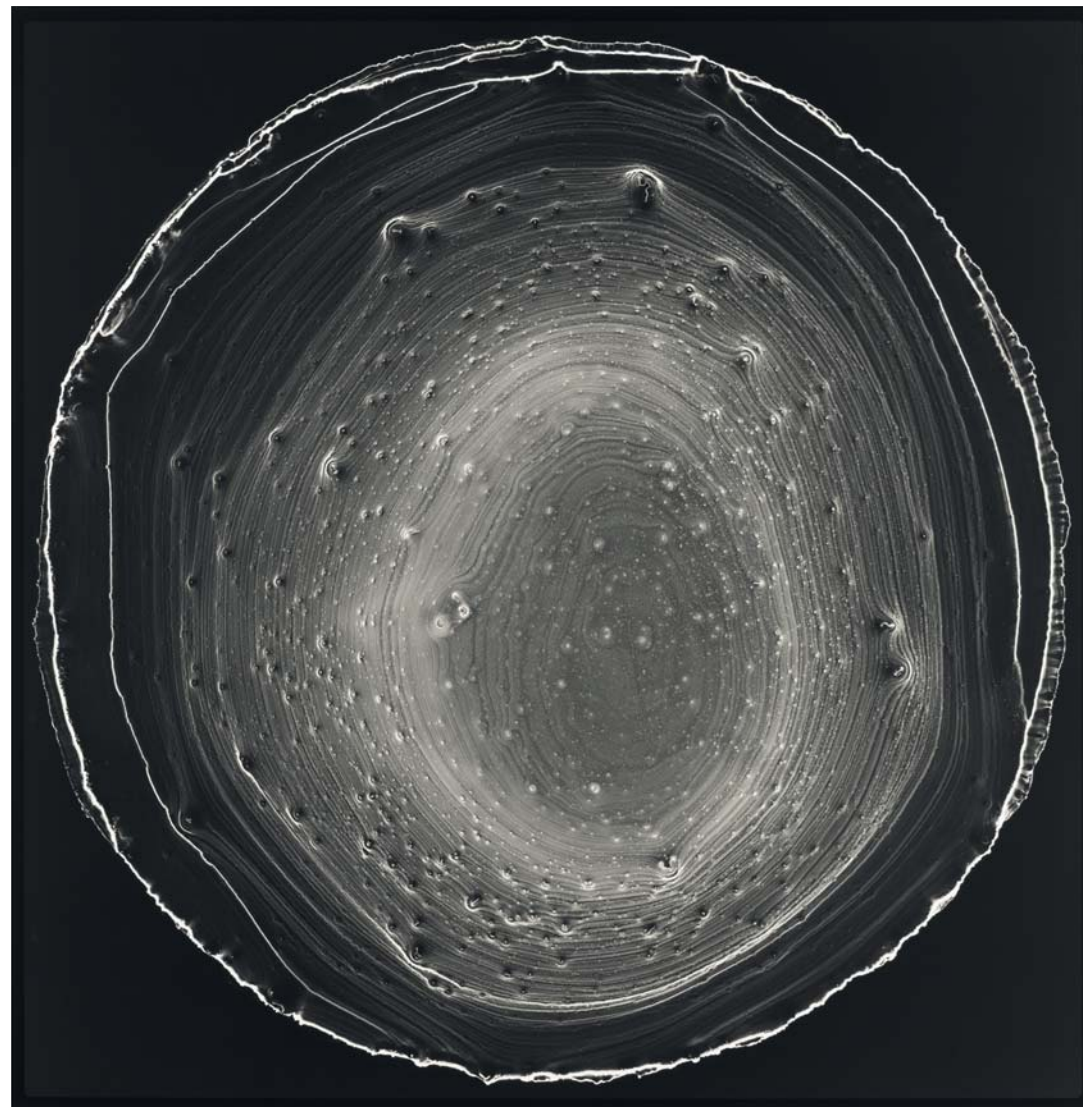


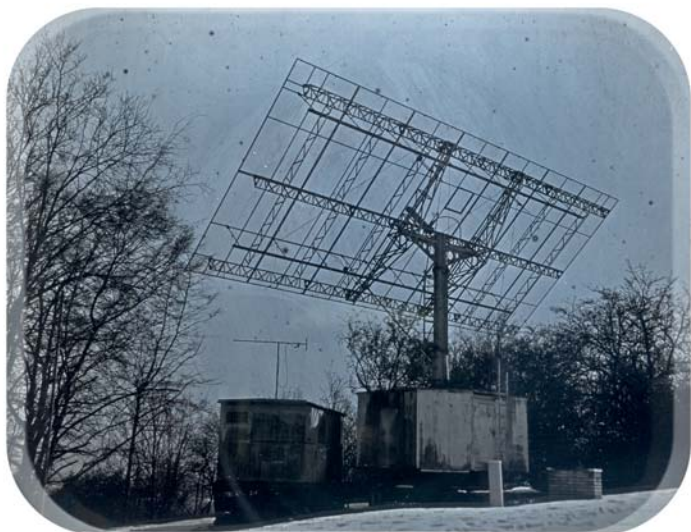
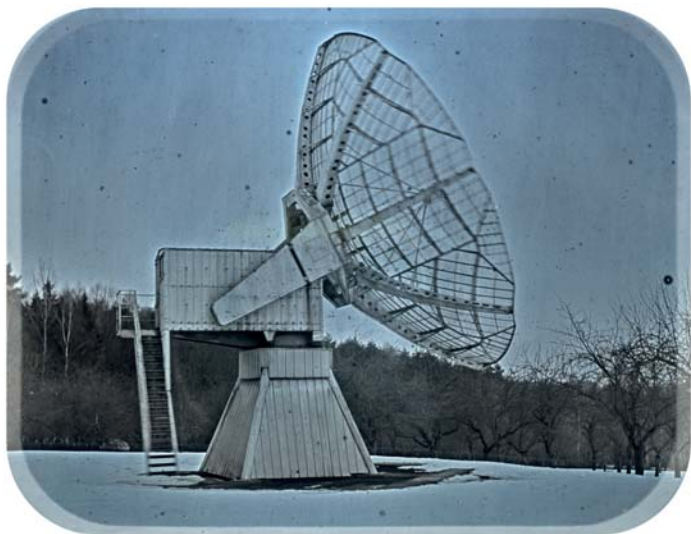
Vysílač Liblice B, daguerrotypie, 18 × 13

Násych – zvětšenina, fig. 2., gelatin silver print, 100 × 80

Násych – zvětšenina, fig. 3., gelatin silver print, 100 × 80

Násych – zvětšenina, fig. 1., gelatin silver print, 100 × 80





Observatoř, fig. 2., daguerrotypie, 12,1 × 9,5

Observatoř, fig. 1., daguerrotypie, 12,1 × 9,5

Observatoř, fig. 4., daguerrotypie, 12,1 × 9,5

Observatoř, fig. 3., daguerrotypie, 12,1 × 9,5



Trychtýř, fig. 1., daguerrotypie, 11 x 8

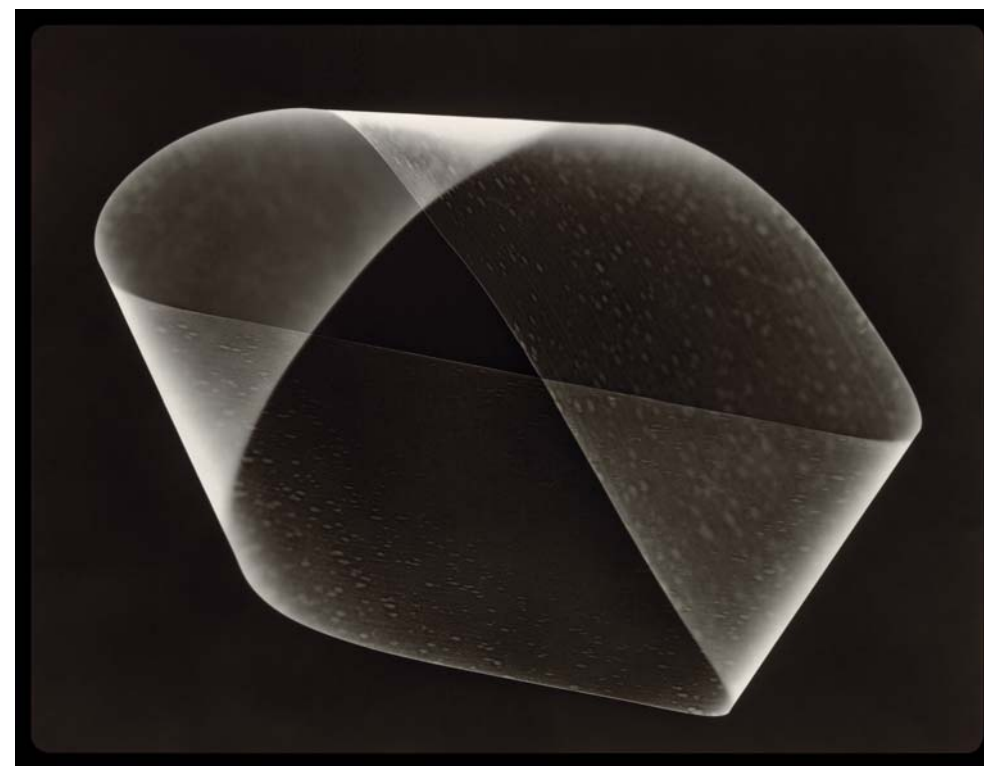
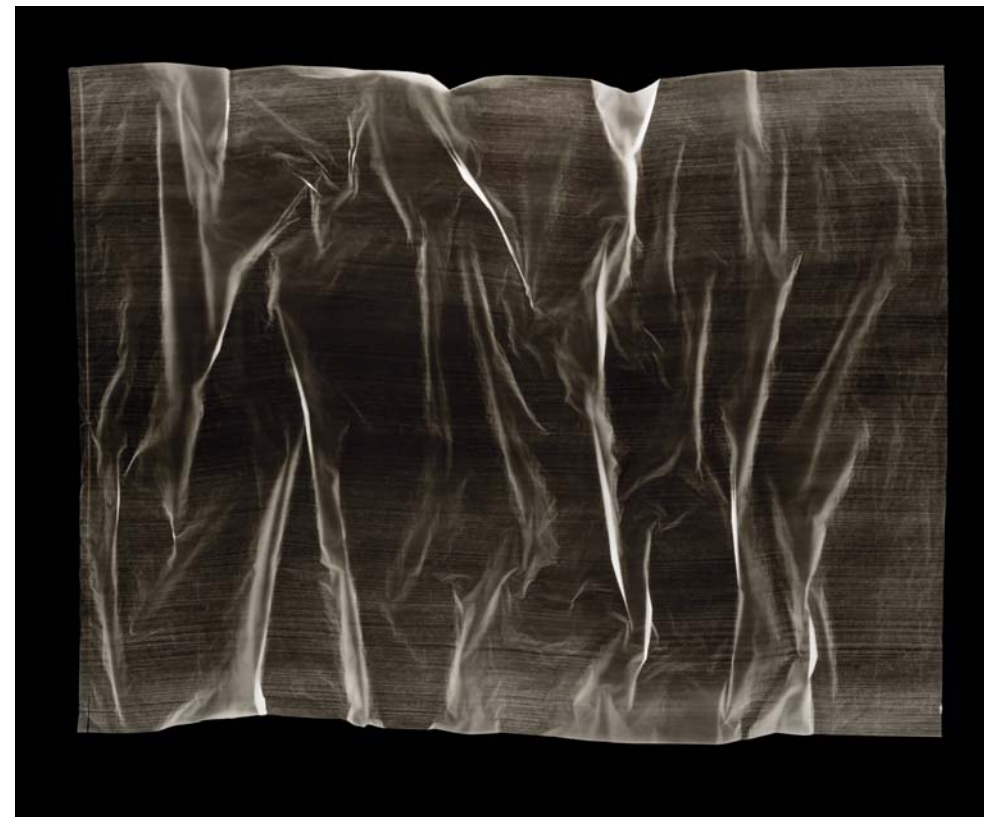


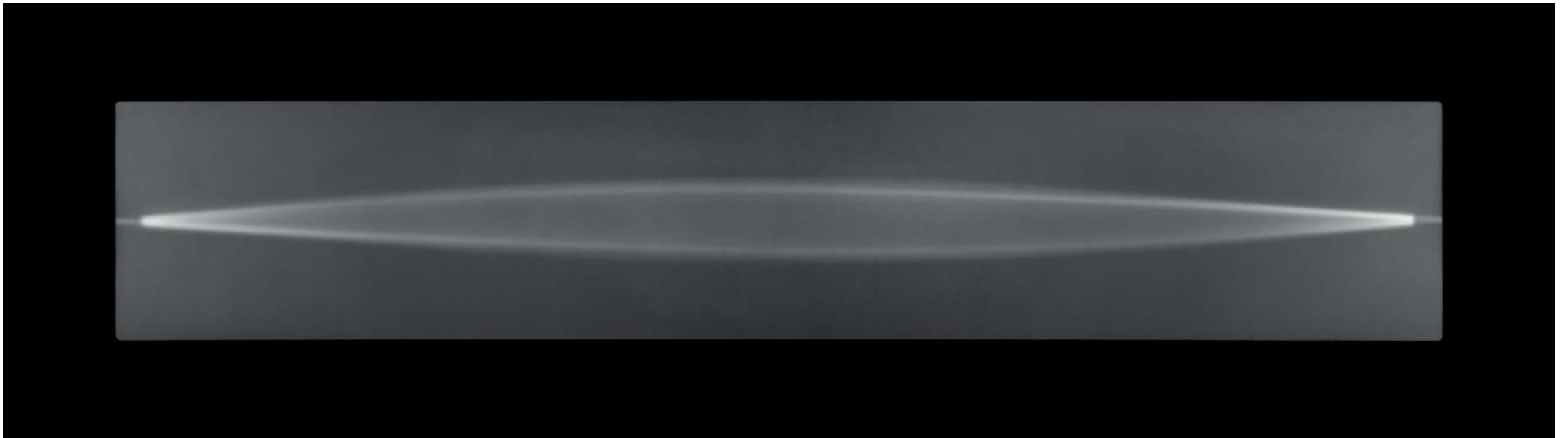
Trychtýř, fig. 2., daguerrotypie, 11 x 8



Rastr a výběr z interferencí, fig. 4.,
fotogram, gelatin silver print, 49 × 37,4
Rastr a výběr z interferencí, fig. 4.,
fotogram, gelatin silver print, 49 × 37,4

Pytel na odpadky, fotogram, gelatin
silver print, 105 × 90
Möbius – dvojí povrch, fotogram,
gelatin silver print, 25 × 19





Struna, fig. 1., fotogram, gelatin silver print, 114 × 34
Struna, fig. 2., fotogram, gelatin silver print, 114 × 34

37-55 / literatura

ROBERT LAX ŘEKLO MOŘE

překlad, esej a rozhovor Jakuba Guziura
a ukázky z cyklu Adély Suchánkové

