

TICHÝ HERETIK.

POZNÁMKY K ORIENTACI JOSEFA SUDKA

Jan Michl

Na jaře letošního roku [1976] oslavil své osmdesáté narozeniny významný český umělec, pražský fotograf Josef Sudek. Moravská Galerie v Brně a krátce nato pražské Uměleckoprůmyslové museum uspořádaly při této příležitosti dvě navzájem nezávislé autorské výstavy, které starším z nás poskytly možnost oživit si a prohloubit znalost Sudkova díla a mnohým jiným, zejména mladší generaci, setkat se se Sudkovou tvorbou poprvé bezprostředně. Diváci v obou městech měli příležitost zhlédnout dosud nejrozsáhlejší veřejně vystavený soubor Sudkových fotografií: v Brně 241, v Praze 159. Obě muzea vydala k výstavám katalogy; brněnské s textem Antonína Dufka, pražské s textem Anny Fárové. Bylo skutečným kulturním činem obou muzeí, že se rozhodla vystavit Sudkovo dílo v takovém rozsahu, neboť Sudek patří k oněm z nemnoha fotografů, jejichž fotografie mají charakter originálu; znát Sudkovu tvorbu pouze z reprodukcí je skoro jako znát někoho pouze z doslechu.

Prohlížet si Sudkovy fotografie je velice uspokojující zážitek; z výstavy odcházíme s pocitem nasycení a v podstatě bez otázek. Ale otázky přece jenom postupně vznikají, neboť Sudkovo dílo, jak si víc a víc uvědomujeme, není nic obvyklého. Pomalu objevujeme jeho zvláštnost i výjimečnost i rozdílné interpretace s ním spojené, a tak se vynořují konkrétní problémy a jejich počet se s každým pokusem o odpověď zvyšuje.

1

Sudek sám, jak se dovídáme z textu pražského katalogu, se prý označuje za romantika. I když je pravda, že v jeho díle můžeme nalézt romantické prvky jako zájem o přírodu, šero a smrákání, jedinečnost věcí a tak dále, přesto se domníváme, že jeho tvorba nese svědčí o romantickém postoji. Jeho zahrádky a zahrady bez lidí nejsou viděny očima romantika, který prchá před civilizací a utíká se k přírodě. Mezi Sudkovou přírodou a mezi civilizací a kulturou není hradba. Sudek vidí přírodu spíše jako velkou zahradu u člověka domova. Je to velmi zřídka divočina lidskou rukou netknutá; jeho krajiny ukazují přírodu po staletí kultivovanou člověkem, jeho zahrady jsou tišinami uprostřed města a jeho zahrádky zhmotněním intimního pocitu domova. Sudkův postoj ke společnosti a civilizaci není negativní; jeho pohled není pohledem osamělého člověka. Sudek má lidi rád a je s to se těšit jak v jejich přítomnosti, tak v jejich nepřítomnosti. Cítíme, že si uvědomuje, že bez lidské společnosti je samota vyhnáním a že člověk je lidskému společenství vděčen za víc, než se domnívá. Sudkovy pohledy v tichu a samotě zůstávají uvnitř lidského společenství; nepřítomnost člověka v nich je pouze fyzická, nikoliv psychická.

Pro Sudkovo dílo je charakteristické, že doposud bylo spíše komentováno, než interpretováno, jako by se mu interpreti z nějakého důvodu vyhýbali. Tento fakt není jistě náhodný a svědčí nejenom o tom, že Sudkovo dílo je mnohotvárné a nese náhodně uchopitelné, ale zřejmě i o tom, že se přes všechny naznačované souvislosti s naším meziválečným uměním zároveň z těchto souvislostí vymyká.

V podstatě můžeme mluvit pouze o dvou výraznějších interpretacích, ačkoliv ani ty nejsou za hranice náznaku. Zjednodušeně se o nich dá říci, že první z nich tvrdí, ale neargumentuje, zatímco druhá argumentuje, ale netvrdí. První, časově starší, je interpretace Sudka jako realisty, prosazovaná v úvodním textu k jeho první monografii z roku 1957. Protože tato interpretace má základ spíše v apodiktických tvrzeních než v argumentech, je nese snadné se k ní nějak postavit. Druhá interpretace vidí Sudkovo dílo jako podstatně romantické a naznačuje jeho příbuznost se surrealismem. Tyto náznaky poukazující na imaginativní prvky v Sudkově díle můžeme nejnověji najít v textu ke katalogu pražské výstavy. Nejvýrazněji tuto souvislost naznačil plakát k téže výstavě, pro nějž bylo použito Sudkovy fotografie umělých skleněných očí.

Podle mého názoru má však Sudek se surrealismem málo společného, a to proto, že svým postojem zkrátka není romantik. V jeho díle lze najít prvky, a možná i atmosféru, která by se dala interpretovat v souvislosti se surrealistickým názorem. Mám ovšem za to, že tyto podrobnosti, naznačované v pražském katalogu výrazy jako *zvláštnost*, *magičnost* či *tajemství*, je možno vidět rovněž z jiného hlediska, a tudíž v jiných souvislostech. Pokud jde o *snovost*, myslím si, že Sudek nepatří k umělcům, kteří – jak zní surrealistické diktum – stírají rozdíl mezi snem a skutečností. Zdá se, že Sudek je fascinován především realitou skutečnosti. To, že se Sudek ve svých fotografiích dotýká určitých aspektů skutečnosti, které surrealismus monopolizoval, nemusí nutně znamenat, že je surrealistou. Mám za to, že interpretace vedená tím směrem spíše zakrývá, než odhaluje hlubší dimenzi Sudkova díla.

2

Většina z nás tráví svůj život v každodenním ruchu a shonu. Je to *vita activa*, činný život, v němž nenacházíme čas a někdy už ani schopnost se zastavit. Soudě podle Sudkova díla, jeho život se zdá být jiný. Je to spíš *vita contemplativa*. Jeho oči jsou schopny vidět to, co nám uniká, jsou s to dostat se za clonu, jíž ruch našeho aktivního života zastírá jedinečnou podobu věcí a ticho, v němž věci přebývají. Tento svět ticha je Sudkův svět. To, co je většinou jeho fotografií od čtyřicátých let společné, je zájem o klidné a tiché pozadí dění, o to, co existuje vždycky už jaksi před děním.

Je však toto ticho a klid, které Sudek nachází, nějakou imanentní vlastností světa či kosmu? Je snad Sudek mystik, jehož přemítání o světě se týká absolutního? Nebo je toto ticho a klid naopak něčím, co podstatně souvisí s člověkem a s lidským společenstvím?

Domnívám se, že Sudek není mystik, že jeho fotografie, ač bez lidí, nejsou vhledy do problémů univerza, nýbrž že se bytostně týkají lidského života. Mám za to, že ticho a klid v Sudkových fotografiích je to, co je nám znemožňováno, ale zároveň i umožňováno vidět díky našemu psychickému bezpečí, za něž vdčíme lidskému společenství. Tyto poněkud kryptické výroky se pokusím v následujícím objasnit. Jsem si vědom toho, že tento příspěvek se týká jenom jednoho, i když věřím, že základního aspektu Sudkova díla, a že problematiku tohoto aspektu v podstatě pouze otevírá.

3

Podívejme se nejdříve podrobněji na povahu a stavbu našeho psychického bezpečí. První věc, kterou zjistíme, je, že o povaze bezpečí víme vlastně velmi málo. Tato dimenze naší existence je nesnadno přístupná, protože bezpečí je to, co, zdá se, vytváří nevědomé základy, na nichž spočívá celá budova našeho aktivního i kontemplativního života. Je přirozené, že o těchto základech neuvažujeme, dokud jsou pevné. Teprve když se začnou bortit, to znamená, jakmile je naše bezpečí ohroženo, začneme si uvědomovat jejich existenci a zároveň i jejich princip, kterým je normalnost a familiárnost světa. Tyto základy, právě proto, že jsou základy, jsou neviditelné; jsou jakoby zapuštěny do země, a protože většina našeho života probíhá v budově nad těmito základy, nejsme si jich vědomi.

To, že si těchto základů nejsme běžně vědomi, ovšem neznamená, že je nevnímáme. Pokud nespíme, udržujeme s nimi, ovšem pod prahem vědomí neustálý a velmi obezřelý kontakt. Je to jakési širokouhlé periferní vnímání spočívající ve zvýšené pozornosti vůči každé změně, která v tomto základu probíhá. Zdá se, že interpretace změny jako potenciálního nebezpečí je v nás vývojově zakódovaný a stále aktivní instinkt; do vědomí se však toto marginální vnímání základů dostává zřejmě, až když je změna kvalifikována jako akutně nebezpečná.

Že toto vnímání skutečně probíhá, lze ukázat na povaze vzpomínek. Ruch a konkrétní dění, na které jsme se aktuálně soustředili, je ve vzpomínkách znejasněno, zatímco celá nevědomě vnímaná periferie okolo centra naší tehdejší vědomé pozornosti, nálada oné situace, světelná atmosféra a vůbec celá kvalita prostředí, je podivuhodně přítomna. To, co ve vzpomínkách, a zejména ve vzpomínkách dětství, zůstává a co je pro ně nejcharakterističtější, jsou naším nevědomým širokouhlým pohledem zachycené základy, na nichž naše tehdejší psychická stabilita spočívala.

Naše nevědomé vnímání, tak bedlivě sledující základy naší psychické stability, sleduje především, zda to, u čeho jsme si zvykli, že se opakuje, se opakuje i nadále. Je-li tomu tak, máme pocit, že se ve světě vyznáme, že svět je pro nás uchopitelný, čili *normální*. Opakování zde hraje základní roli; vše, co se opakuje, je uchopitelné, protože opakováním dostává familiární identitu.

Přírodní pravidelnosti tedy představují základní podmínku našeho bezpečí. Cítíme se v bezpečí, když je všechno tak, jak to považujeme za ob-

vyklé: když je půda pod našima nohama pevná, vodní hladina vodorovná, stěny kolmé, když po dni následuje noc a po noci den, když na jaře kvetou stromy a na podzim opadávají listy. Řečeno věcněji, když se Země otáčí dále okolo své osy a dále obíhá okolo Slunce jako doposud.

4

Jedna z těchto přírodních pravidelností – světlo dne – je nezbytným předpokladem nejenom pro naše bezpečí, ale i pro fotografování. Řekněme však před několika slovy o souvislosti světla a bezpečí.

Spojitosť světla s naším pocitem bezpečí není úplně vědomá, mimo jiné také proto, že světlo samotné je málokdy vidět; většinou jsou vidět pouze věci, které osvětluje. Světlo má zvláštní schopnost vytvářet svou přítomností dojem, že je něčím zcela samozřejmým, a nechává nám takto zapomenout, či spíše zatajuje, že existuje také tma a noc jako protiklad dne a původ opačného pocitu, pocitu nebezpečí.

Noc jako skutečný opak dne, tedy světla, a tím i bezpečí, je však možno nalézt jenom mimo město, v přírodě, neboť ve městě je svébytnost noci záměrně oslabována umělým osvětlením. Trávíme-li noc v lese, očekáváme naivně, že svět v noci bude v podstatě týž jako ve dne, až na to, že prostě nebude světlo, ale tma. K našemu zděšení ovšem zjišťujeme, že noc není denní svět plus tma, ale úplně jiný svět, jenž nemá s denním světem téměř nic společného. Noční tvář předmětů nás děsí, protože v ní nepoznáváme jejich známou podobu. Všechno, co se nám za světla jevílo jako familiární a co jsme blahosklonně pozorovali jako interesantní přírodní divadlo – hučení potoka, praskot větví v lese či šumění větru v korunách stromů, to všechno v noci vyvstává ve své neznámé, děsivé vážnosti. Teprve v takových chvílích jsme s to si na okamžik uvědomit, jak základní je světlo pro náš pocit bezpečí: světlo nám prezentuje svět v jeho familiárnosti.

Sudek je fotograf a se světlem musí pracovat chtě nechtě. Světlo je však pro něj víc než samozřejmý činitel, který dává věcem viditelnost. Je pro něj rovněž víc než estetické východisko. I když Sudek se světlem pracuje jako s výtvarným prvkem, jeho zájem se nezastavuje u estetické problematiky.

Sudkův postoj ke světlu je především výrazem údivu. Sudek se diví, a kdo se diví, ten nebere věci jako samozřejmé. Pro Sudka není světlo dáno; Sudek není denním světlem oslepen tak, aby zapomněl na existenci

noci. Nefotografuje den, který o noci a o tmě nic neví. Naopak, z jeho fotografií je cítit, že si je vědom noci jako elementu, který má moc všechnu známost, a tím i bezpečí světa zrušit. Pouze v souvislosti s touto mocností, která je negací bezpečí, je možné si uvědomit křehkost a cenu našeho pocitu familiárnosti světa.

Některé Sudkovy fotografie, na nichž je umělý zdroj světla, jako žárovka, svíčka či petrolejka, jako by byly komentářem k rozdílu mezi přirozeným a umělým světlem. Výrazně je tato juxtapozice patrná ve dvojici fotografií z roku 1956 s názvy *Zátiší podle Caravaggia I a II*, v nichž jsou navzájem podobná zátiší osvětlena jednou denním světlem a podruhé světlem petrolejové lampy.

Denní světlo dává každý den znovu vzniknout známému světu a tím vždycky znovu staví jeho pevné základy. I když vytváří v rámci bezpečí těchto základů celou škálu různých odstínů jistot, pohody a klidu i neklidu, vždycky znovu „zakládá iluzi univerzálního celku světa“ (Antonín Dufek v brněnském katalogu). Světlo Slunce se svou obrovskou vzdáleností od Země působí objektivně; svítí vlastně pro všechny a na všechny, „na dobré i na zlé“. U umělého světla naproti tomu vyniká to, že zdroj tohoto světla je, ve srovnání se Sluncem, téměř u předmětů, které osvětluje, že je to vlastně individuální osvětlení pro soukromou příležitost. Zde jako by všechna skutečnost světa, vlastně celý svět, stál a padal s tímto jediným zdrojem světla, jako by zde všechno záviselo na plaménku vědomí a vůle jednotlivce. V noci při umělém osvětlení jako by člověk sám nesl zodpovědnost za existenci světa, zatímco ve dne nás této zodpovědnosti zbavuje Slunce.

5

Opakování v přírodě je nezbytným *předpokladem* normality, jejím *původcem* je však teprve lidská společnost. Normalita našeho světa a z ní pramenící pocit našeho individuálního bezpečí vzniká na úkor jedinečného; eliminování jedinečného, respektive jeho redukce na „společné jmenovatele“, umožňuje dorozumění, které je podmínkou stability společnosti. Jevy jako tradice lidské kultury, konvence společenských styků a normalita lidského chování jsou spontánně vzniklé prostředky udržování stability, to je relativní předpověditelnosti lidské společnosti. To, že se například lidé chovají v rámci našeho očekávání, že jejich chování, podobně jako

chování přírodního světa, je do jisté míry předpověditelné, a že se tudíž v jejich chování vyznáme – a že sami víme, jak se chovat, neboť jsme s to odhadnout reakci na naše vlastní jednání –, to všechno vytváří normalitu lidské společnosti.

V polovině osmnáctého století se ujal myšlenkový proud, který klade důraz na jedinečnost a individualitu člověka, a staví se proti konvencím, tradicím a normalitě, jimiž společnost tuto individualitu a jedinečnost člověka omezuje. V devatenáctém a zejména ve dvacátém století tento proud v umění i ve filozofii výrazně zesílil; vývoj moderního umění, respektive jeho interpretace značně přispěla k diskreditaci pojmů jako tradice, konvence či normalita, takže dnes, alespoň mezi námi intelektuály, panuje všeobecné přesvědčení o jejich především negativní úloze. Současně se rozšiřuje víra ve spásnou roli iracionality. Kult iracionality s postupujícím dvacátým stoletím stále roste. Jako jeden z mnoha příkladů lze uvést tzv. antipsychiatrii v Anglii šedesátých let, jejíž představitelé považovali schizofrenii nikoliv za nemoc, ale v podstatě za avantgardní zkušenost.

Že za svou normalitu a psychické bezpečí platíme omezením své individuality, je nesporné. Domnívám se však, že toto omezení je pouze jedním z tradičně nejvíc exponovaných aspektů komplexního vztahu jedince a společnosti, omezení, které je v důsledku doposud trvajících vlivu romantického názoru chápáno příliš negativně. V následujících čtyřech bodech se pokusím pomocí pojmů normality a nenormality shrnout jednu stránku vztahů společnosti a individua, dále pak budu krátce komentovat jednotlivé body a uzavřu charakteristikou Sudkova postoje k těmto otázkám. Těmito body jsou:

1. důležitost normality (psychické bezpečí);
2. důležitost nenormality (obrození osobnosti);
3. nebezpečí nenormality (rozklad osobnosti);
4. podmínky přijatelnosti nenormality (svět Sudkových fotografií).

Ad 1. Normalita a konvence společnosti tím, že zbavují věci, jevy a jednání jejich jedinečnosti, jsou předpokladem dorozumění mezi lidmi, neboť umožňují dohodnout se na společném. Normalita a konvence, právě tím, že pacifikují jedinečné, že z něj dělají familiární, nás chrání před neustálým přívalem vjemů, který by jinak zcela zaměstnával naše vnímání, a tím znemožňoval jakoukoliv naši jinou čin-

nost. Normalita nám umožňuje dvě základní věci: a) odpočívat, to je nebýt zavalen naléhavostí jedinečného, a b) být aktivní, pracovat, to je nebýt paralyzován podivností světa (což je druhá strana téže mince). Bez normality není možný ani humor, ani vážnost, neboť žert i vážnost, podobně jako odpočinek a práce, jsou výrazem určitého postoje, který předpokládá psychicky stabilní místo jako výchozí polohu.

Ad 2. Normalita a konvence, a z nich plynoucí bezpečí, ovšem samy o sobě vedou k pocitu mechanického a sterilního života. Zde potom působí osvobodivě všechno nenormální, vše co je jedinečné, individuální, neuchopitelné, neobyčejné, záhadné. V podstatě vše, co je *nebezpečné*, je přitažlivé, protože právě svou nepředpověditelností a nevypočitatelností narušuje stabilitu a bezpečí světa, neboť stabilita a bezpečí mohou být pocítovány jako svazující a umrtvující.

Ad 3. Jedinečné, neuchopitelné, neopakovatelné, iracionální je však samo o sobě velmi nebezpečné; lze říci, že tak jako opakované je principem bezpečí, tak je neopakovatelné principem nebezpečí. V běžném životě se s jedinečným setkáváme v čisté formě málokdy. Je ale známo, že umělým způsobem, prostřednictvím intoxikace látkami, jako jsou například diethamid kyseliny lysergové nebo meskalin, je možno navodit změnu vnímání, v níž, jak se dovidáme z popisů těchto stavů, jako by všechna familiarita věcí a vůbec celého světa spadla a svět vyvstával ve své bytostné podivnosti, individualnosti, jedinečnosti a neuchopitelnosti. Člověk se tak ocitá v prostředí, ve kterém se nevyzná, protože v protikladu k normálnímu prostředí je zde pro něj téměř všechno nové a neznámé. To s sebou nese nebezpečí, že dotyčný může v tomto neznámém světě zabloudit. Intoxikace nicméně, i přes obrovskou přesvědčivost tohoto zážitku, prezentuje skutečnou povahu jedinečného i jeho nebezpečí jenom do určité míry, neboť pokusná osoba je si přese všechno vědoma, že jde o pokus, tedy něco výjimečného a časově omezeného. Zdá se, že pouze duševně nemocný člověk nám může poskytnout obraz skutečné síly a nebezpečí jedinečného. Není jeho ztráta schopnosti komunikace logickým důsledkem prožívání jedinečného bez pevné pudy normality, bez základů, na nichž stojí naše bezpečí?

Ad 4. Sudkovy fotografie nás přesvědčují o tom, že autor si na rozdíl od převládajících názorů uvědomuje důležitost bezpečí, a tím také meze volání po iracionalitě. Sudek ví, že k tomu, aby svět jedinečnosti, neopakovatelnosti a neuchopitelnosti mohl být pociťován jako svět krásy, je nutné pevné místo, kterým je normalita našeho světa, čili naše psychické bezpečí. Ví, že vyzvedávat obrozující funkci iracionality a neuvědomovat si, že podmínkou tohoto obrození je normalita, ve svých důsledcích znamená řezat pod sebou větve, na níž sedíme, neboť bez normality, to je bez bezpečí jako pozadí, se jedinečné mění v tyranii, která nás paralyzuje.

Řečeno jinými slovy, Sudek, tak jako řada jiných před ním, nachází pramen oživující naši integritu v jedinečném (a v tomto ohledu by mohl být nazván romantikem), ale z jeho zájmu o opakované a obyčejné a z jeho respektu k normálnímu cítíme, že si uvědomuje, že jedinečné a iracionální, jakkoliv je důležité, má-li zůstat elementem integrujícím naši osobnost, nemůže být nikdy cílovou stanicí našeho usilování, ale pouze cílem výletu z naší normality.

6

Sudkovy fotografie lze chápat jako takovéto výlety. Charakteristická je pro ně nicméně jejich dvojnásobnost: jsou jaksi zároveň výletem i zůstáváním doma. Sudek zůstává doma v tom smyslu, že jeho primární zájem je v opakovaném. Opakování je pro něj důležité ve všech svých podobách, jako přírodní i jako lidský jev. Sudek se stále vrací k věcem, které se samy znovu a znovu vracejí: k opakování dne a jeho různým světelným náladám, k návratu ročních dob, k opakovaným pohledům z oken svého ateliéru, k opakovanému pozorování věcí okolo, k opakovaným procházkám ve své vlastní zahrádce i v zahrádkách svých přátel, k opakovaným návštěvám v pražských parcích.

Familiárně známé okolo nás máme všichni sklon přecházet, aniž mu věnujeme větší pozornost. Je to přirozené, neboť, jak už řečeno, právě opakování a familiárnost věcí, tedy to, že jim nemusíme věnovat pozornost, že si jimi můžeme být jisti, vytváří náš pocit bezpečí, který je neviditelným základem našeho činného života. I když víme ze zkušenosti, že zastavit se

uprostřed každodenního míjení familiárních věcí a aspoň chvíli jim věnovat pozornost je něco velice uspokojujícího a osvěžujícího, většinou na to jaksi nemáme čas.

Při prohlížení Sudkových fotografií máme pocit, že ten čas, který my nemáme, Sudek má – že jeho fotografie vznikaly v okamžicích, když jsme si zrovna říkali, že by stálo za to, se právě teď pořádně podívat, ale opět jsme to odložili na příště. Buď kvůli čemusi neodkladnému nebo z lenosti, nebo snad proto, že nám bylo hloupé se bezdůvodně zastavit, když všichni okolo spěchali. Sudek však je s to se zastavit; zastavení a dívání je základem jeho fotografií. Při chůzi se nedíváme, spíše se dá říci, že se orientujeme, a to, co vnímáme, je především ruch a shon. Až zastavení nám dovoluje skutečně se dívat a vidět za ruchem klid.

Sudek se dokáže nejenom důkladně dívat; k tomu jej, vedle trpělivosti, vede i proces fotografování, v němž je kamera něco jako meditační prostředek, který učí člověka vidět (a zároveň ospravedlňuje jeho podivné chování). Sudek je s to i vyfotografovat onu věc či situaci trpělivě a důkladně viděnou. Jeho fotografie jsou vlastně zpřítomnělým zastavením a díváním se – nejenom přeneseně, nýbrž doslova: Sudek se snaží o vytvoření iluze skutečného dívání, a jednotlivé aspekty dívání zdůrazňuje ve způsobu pohledu, v technice fotografického procesu i ve stavbě fotografie.

Všimněme si, jak si Sudek dává záležet na tom, aby fotografie vypadaly jako skutečný, obyčejný pohled. Sudek neexperimentuje s úhly záběru či s ohniskovými délkami objektivů; dívá se většinou z úrovně očí, případně z nižší polohy, a z ohnisek volí ta, která poskytují dojem nejpřirozenějšího obrazu. Žádný způsob pohledu nechce být formálně zajímavým, aby nebyl nápadný, aby na sebe nestrhával pozornost, aby náš pohled mohl být bez rozptýlení doveden ke kontrastu, na němž jsou vybudovány všechny Sudkovy fotografie od čtyřicátých let: ke kontrastu obyčejnosti pohledu s neobyčejností viděného. Konvenční způsob pohledu zde funguje jako jakési vizuální propadliště: postavíme se – nic netušíce – na familiární místo a najednou se propadáme do světa, v němž je nepřeborné bohatství věcí k vidění a k prohlížení.

Přesvědčivost tohoto světa je uchvacující a potěšení z jeho prohlížení je tak velké, že se můžeme přistihnout, jak se k fotografiím skláníme s obavami, aby se iluze skutečnosti před našima očima nerozplynula a neproměnila se ... v techniku fotografie. Ale Sudka nelze přistihnout při klamu; jeho technika je „bezešvá“. I když se podíváme na fotografie lupou, s úžasem

a s úlevou zjišťujeme, že iluze je ještě větší než předtím. Technika kontaktních kopií z velkých formátů, kterou Sudek používá, totiž vytváří svou minimální zrnitostí a jemnou gradací dokonalou iluzi skutečnosti.

Zatímco technika fotografického procesu má za úkol vytvořit iluzi přítomnosti neobyčejného, stavba Sudkových fotografií má vytvořit iluzi volného prohlížení skutečnosti. Jeho fotografie nemají náměty v běžném slova smyslu; to, co se považuje za námět, například skleněná váza na okně, se u Sudka nestává jediným důvodem, proč byla fotografie pořízena. Skleněná váza jako předmět nepřehlušuje ostatní předměty a nestává se centrem, na jehož periferii jsou ostatní věci. Váza na okně zůstává stejně obdivuhodným předmětem prohlížení jako všechno ostatní na fotografii.

Struktura Sudkových fotografií, mám-li použít pro srovnání trochu odlehlého příkladu, je opakem struktury klasické detektivky. Všechno, co je v detektivním příběhu popsáno, má svůj smysl pouze v souvislosti s hlavní, v podstatě jedinou linií příběhu. U Sudka na druhé straně není jasné, v čem je vlastně centrum jeho pozornosti. V tomto ohledu připomínají jeho fotografie stavbu některých scén Felliniho filmů, například scény z divadla šmíry nebo z pouliční restaurace ve filmu *Roma*, v nichž Fellini upouští od vyjmutí pouze jedné z možných linií dění, a naopak vede záměrně vedle sebe několik dějů, čímž dosahuje dojmu neobyčejné plnosti a bohatosti. Sudek pracuje na podobném principu s podobným výsledkem: nestaví své zralé fotografie na jednom nápadu či na jedné linii zájmu, nýbrž postihuje většinou několik aspektů současně. Klade váhu na kompozici, ale nikoliv jenom na kompozici, jde mu o světlo, ale nikoliv jenom o světlo, zajímá ho materiál, ale nikoliv jenom materiál, zdůrazňuje tvar, ale nikoliv jenom tvar. Žádné parciální hledisko nepřevládá úplně.

Sudek tímto způsobem fotografie decentralizuje, to znamená, že fotografie přestává být zachyceným pohledem na věc v její objektivnosti a stává se spíše zpřítomnělým díváním, a tím zároveň vyzváním k bezpečnému výletu. Nevede nás k vybraným objektům, ale dává nám volnost procházet se podle libosti v celém prostoru zobrazené skutečnosti, jako podivuhodnou expozicí, kde jsou vystaveny obyčejné věci, přistižené ve své neobyčejnosti.

Snaha o iluzi skutečného dívání je u Sudka nakonec nejvýrazněji podtržena fotografovou psychickou přítomností ve fotografovaném. Tuto přítomnost pocítujeme jako tichou, důvěrnou a nenápadnou přítomnost někoho, kdo je nám blízký. Fotograf je přítomen jako osoba, v jejíž přítomnosti je přítomno i bezpečí lidské společnosti.

7

Naše psychické bezpečí, založené na domestikaci jedinečného, nám umožňuje nejen pracovat, ale paradoxně také vnímat náš svět v jeho kráse, to znamená v jeho jedinečnosti, ale viděné z pevného základu našeho bezpečí. Myslím, že to, co činí Josefa Sudka neobyčejnou postavou, jak v souvislostech domácího, tak i světového umění dnešní doby, je právě jeho respekt k normalitě a stabilitě našeho obyčejného světa, jinými slovy jeho povědomí o důležitosti pocitu bezpečí jako podmínky vnímání krásy. Sudek si kacířsky dovolil zaujmout vlastní postoj. Jeho hereze spočívá v odvaze i pokoře dívat se vlastníma očima. A protože skutečně odvážný nemluví o své odvaze a skutečně pokorný o své pokoře, Sudek o své herezi mlčí, pouze jeho fotografie tiše promlouvají. Josef Sudek je i ve své herezi neobyčejný – je *tichý* heretik.

*

Tento text vznikl v Praze v létě 1976 pro sudkovský sborník, který však nikdy nevyšel. Josef Sudek zemřel 15. září 1976. Text byl v Oslu v září 2013 v drobnostech revidován.



Neznámý autor, Antonín Dufek v Brně, 1978