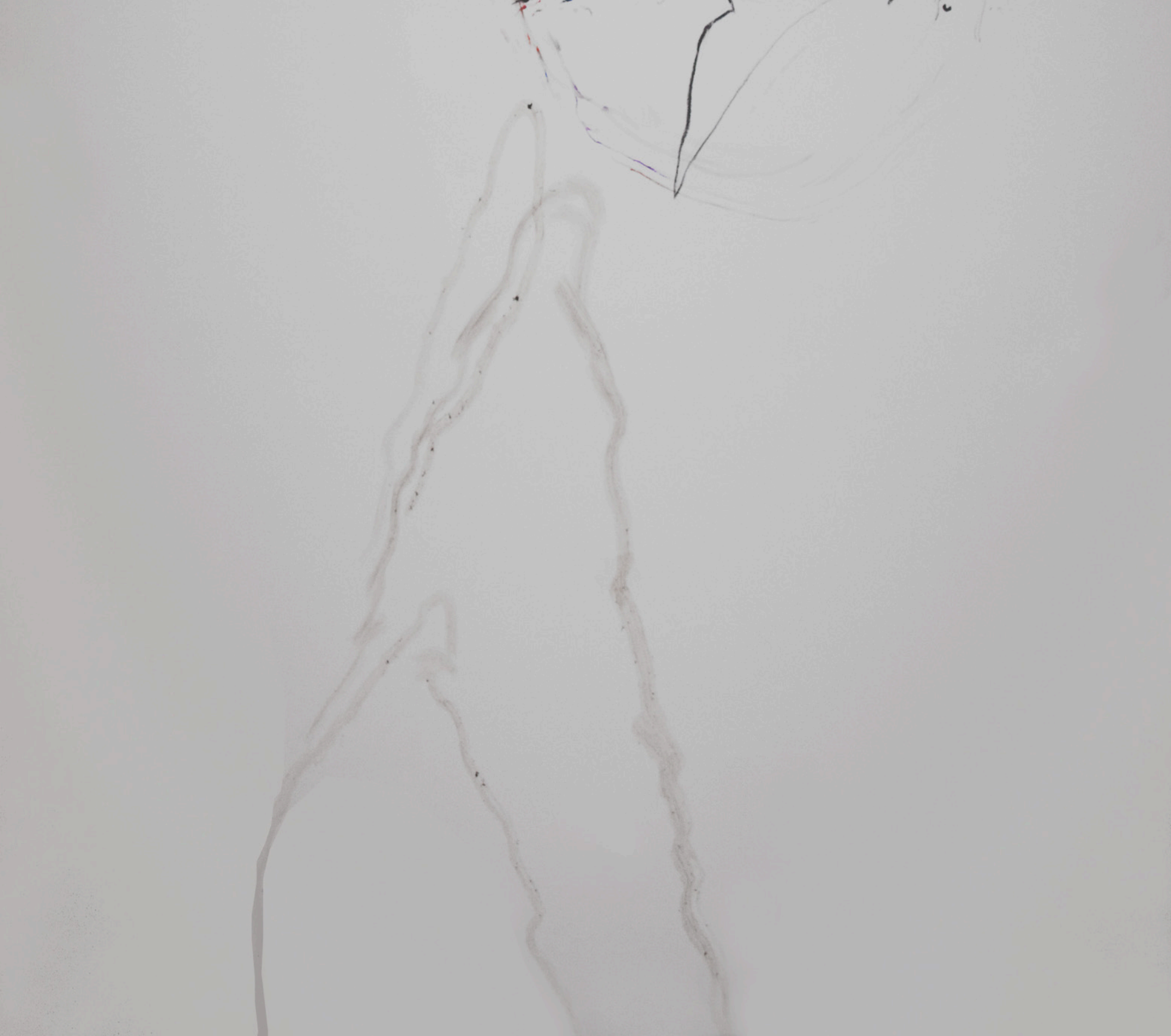
SEEN

BohemiaeRosa *Publishers*
2003 - 2010



VÁCLAV CÍLEK
&
BOHUSLAV BROSA, JAN K. ČELIŠ,
VĚRA JIROUSOVÁ, LADISLAV KESNER,
MILAN KNÍŽÁK,
STANISLAV KOMÁREK, SIMONA MEHNERT,
TOMÁŠ POSPISZYL, RADKA SCHMELZOVÁ,
JIŘÍ VALOCH,
TOMÁŠ VLČEK, MILOŠ VOJTĚCHOVSKÝ, JIŘÍ ZEMÁNEK

Strany 4-5 / Stávám se žlutí, nástěnná kresba a malba tužkou, pastelem a rostlinami, Andělský salon, součást instalace v Muzeum umění v Uppsale, 2010
Strany 6-7 / Uvnitř bílé, nástěnné kresby a malby uhlem, pastelem, rostlinami, videoprojekcí a zvukem, Andělský salon, součást instalace v Muzeum umění v Uppsale, 2010
Strany 10-11 / Turrelovský psychický komplex, světelná instalace, Galerie Caesar, Olomouc, 1993
Strany 12-13 / Vymezení prostoru ohněm, Jeskyně Mažarná, Velká Fatra, 1982
Strany 14-15 / Viděno ohněm, vizuálně sonická instalace, malby uhlíky a ohněm na textilii, reproduktory, osmnáctikanálový zvuk, 300 x 600 cm, ifa Galerie, Berlín, 1995

© Miloš Šejn & BohemiaeRosa Publishers, 2010

Editor © Václav Cílek
Texty © Václav Cílek, Bohuslav Brosa, Jan K. Čeliš, Věra Jirousová, Ladislav Kesner, Milan Knížák, Stanislav Komárek, Simona Mehnert, Tomáš Pospiszyl, Radka Schmelzová, Jiří Valoch, Tomáš Vlček, Miloš Vojtěchovský, Jiří Zemánek, 2003
Photo © Miloš Šejn Archives, 2010
eBook

OBSAH

Předmluva: Bonum micro-macro cosmicon - 16
Václav Cílek

Život/ dílo/ zkušenost - 20
Bohuslav Brosa

Tělo a paměť - 56
Simona Mehnert

Kontexty - 70
Jiří Valoch

Pyl na rukou dívky trhající květiny - 92
Milan Knížák

Skála - 100
Jan K. Čeliš

Rokle - 112
Tomáš Pospizsyl

Archivy vnímání - 122
Ladislav Kesner

Zaklínání obrazem a slovem - 138
Věra Jirousová

Bohemiae Rosa - 148
Radka Schmelzová

Dotknout se a znít - 162
Jiří Zemánek

Mezi expresí a meditací - 170
Tomáš Vlček

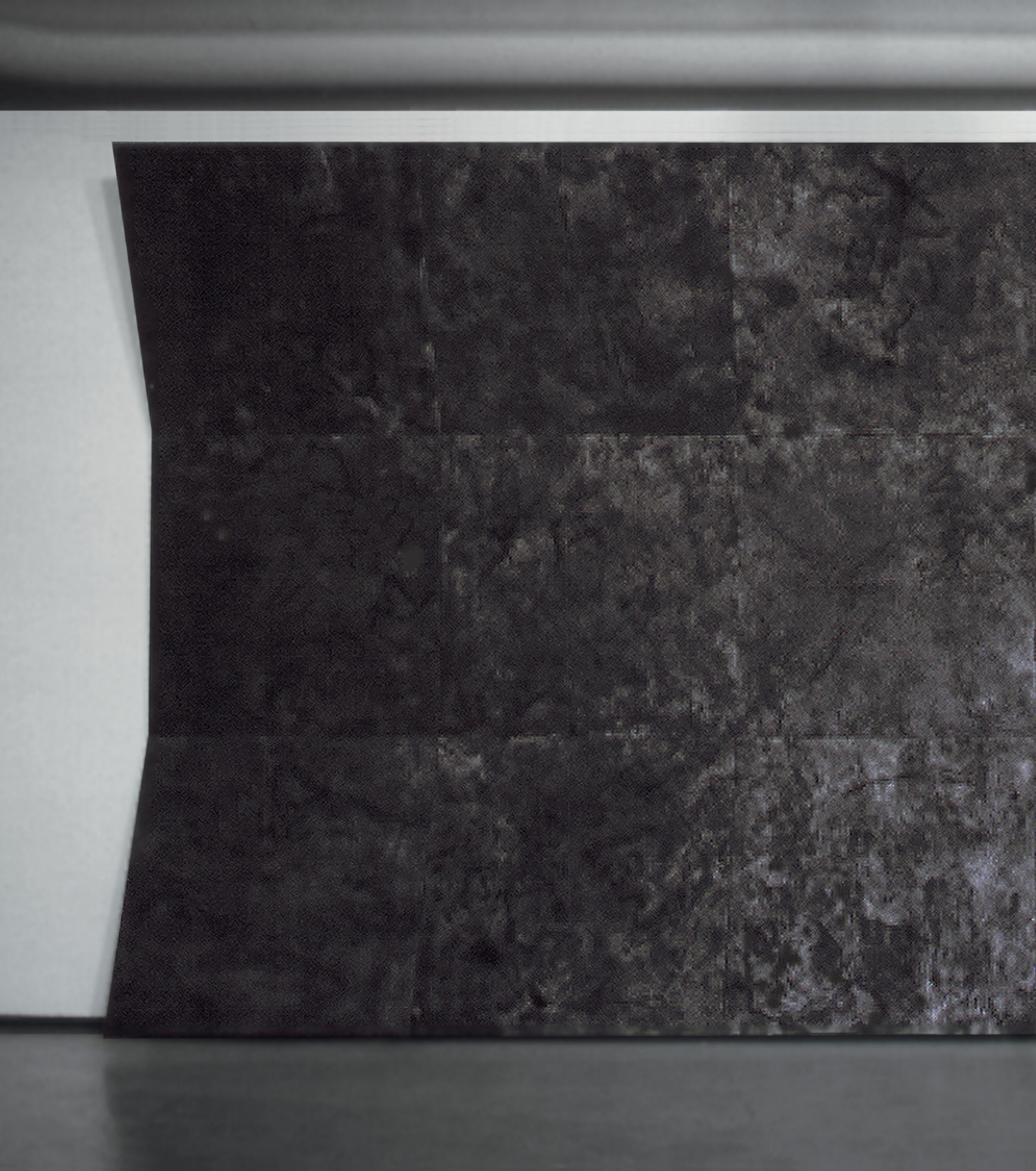
Ozvěny a ticho -178
Miloš Vojtěchovský

Prameny kreativity - 198
Stanislav Komárek

Býti krajinou - 210
Václav Cílek

Texty - 216
Miloš Šejn

Biografie & Bibliografie - 256



PŘEDMLUVA: BONUM MACRO-MICRO COSMICON

Václav Cílek

„*V oněch dobách*“, říká Trevelyan „*dleli lidé velmi často o samotě s přírodou*“

Když Harold Bloom hovořil o moderní poezii 20. století, neustále připomínal, že víc navazuje na renesanční a barokní vzory než na století devatenácté. A podobně je důležitá část výtvarného umění posledního století víc spjata s tím, co W. Blake nazýval zdroji předpotopních energií (sources of antedeluvian energies), než s tradicí. V moderní době hovoříme s věcmi, Bohem či s ďáblem přímo, bez autorit a bez prostředníků. Víme, či tušíme, že umělec je nejenom ovlivněn svým školením a postavami učitelů, ale také materiálem schodů, do kterých lezl, když mu byly tři roky a někdy i způsobem, jakým ve zšeřelém lese vzlétá dravý černý čáp.

Tato kniha představuje dílo, které má stejně blízko k barokním herbářům a renesančním kunstkamerám jako k té větvi moderního umění, které staví na samotě a práci s přírodou. Intuice doslova znamená vidět dovnitř. Blake by řekl: Když se člověk s horami sejde, veliké věci se dějí. Joseph Beuys pracoval víc se sumou lidských přání, zkušeností a postojů, které nazýval sociální skulpturou, než s dlátem sochaře a štětcem malíře. Miloš Šejn od dětství jde paralelní cestou k mapě živlů. Nejsou to však kataklysmatické živly pohrom, ale vesměs mírně plynoucí a všelijak zakroucené zdroje sil, zvuků, tvarů a barev. Když jsme začali sestavovat tuto knihu, říkali jsme si, že dílo je méně důležité než jeho zdroj, že nechválíme osobu, ale snažíme ukázat, co je za ní; zda-li někteří lidé nejsou než stopou putujícího Čehosi?

Umělci, kteří tvoří v samotě a pracují, protože musí (jinak je bolí hlava, jindy nemírně pijí nebo exaltovaně skákají z železničního mostu), umělci, jejichž hlavní odměnou je kontakt s Čímsi a nepotřebují k tomu širší veřejnost, zůstávají dlouhou dobu neznámi jako jablůňka, jež v koutě zahrady nepozorovaně dospěla a my najednou zjišťujeme jak divné květy a plody vydává (Bronislaw Malinowski by řekl plod s vysokým koeficientem divnosti). Mají však své obdivovatele, pro které jsou víc sloupem, či znamením na jejich vlastních cestách pouští, než avantgardními odvážlivci. Ozývá se tu to staré téma umění jako cesty zkušenosti a poznávání, jako chození za obvyklý svět, tedy za-svěcování.

Jistě, bude tady řeč o monografii umělce, který bude zhodnocen způsobem, jak se v dějinách umění sluší a to pěkně po oborech – fotografie, malba, svitky, kresby, performance. Snad nás zarazí mnohost způsobů jeho tvorby, ale je podložena jednotou směřování. Samozřejmě bychom nakonec mohli říct to ploché, že dílo se dá popsat, ale tajemství tvorby zůstává a je neodhalitelné, ale ono to je ještě jinak. V tomto případě se nejedná ani tak o umění, ani o způsob, jakým umělec tvoří, ale o nějaké hermetické tajemství, o živly viděné ne skrze Urobura a symboly, ale skrze živly. Jako bychom konstituovali posvátno od tvarů a barev tak prvotních, že se ještě neví, kterou cestou se vydají – k šamanským tajemstvím nebo k zelenému mechu na vlhkém pískovci? Je to jako chvíle před zrozením duchovna, které dává přednost nezrodit se. Žil jsem mezi přírodními národy a znám ten moment, kdy ve věci – v barevném kameni, rostlině, ornamentu je rozeznán určitý potenciál obyčejnosti či posvátnosti, ale je ponechán sám sobě, není příliš zvýrazněn ani příliš ignorován, není nahlížen důvod, proč by do něj měl lidský duch nějak zasahovat. Není praktikován ten obvyklý lidský imperialismus zmocňování se věcí, vždyť ne-lidské je tak zajímavé!

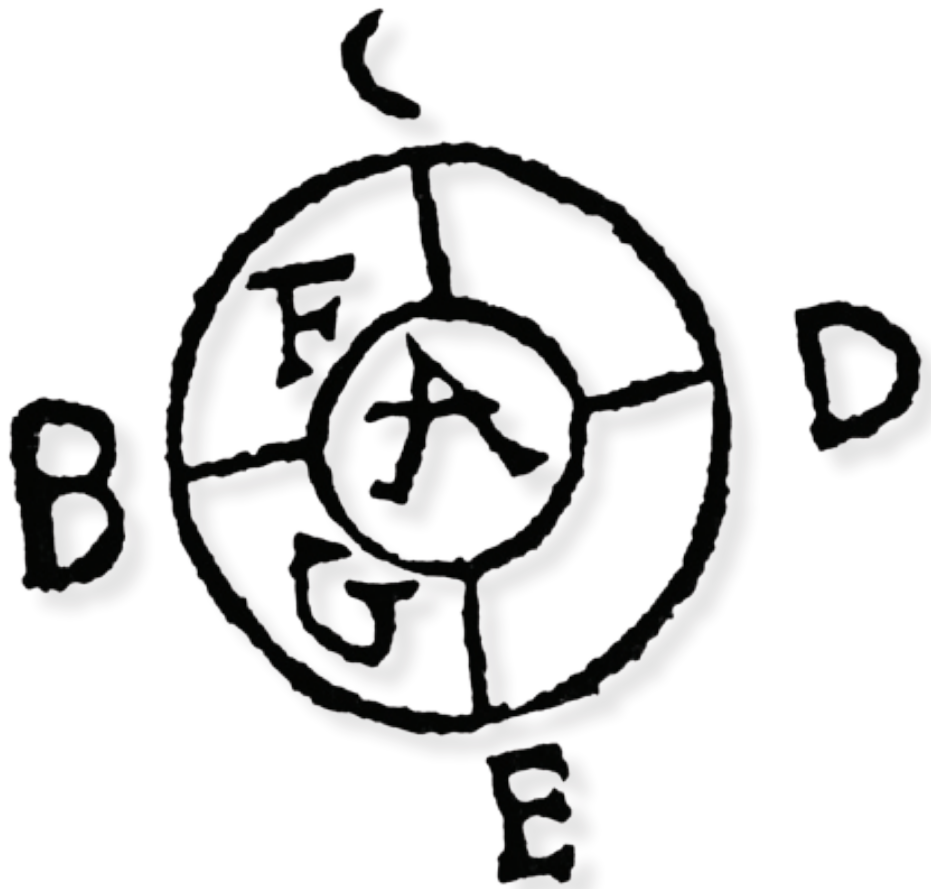
Možná k objasnění pomůže kontrast. Značná část současného umění je nějakou kritikou poměrů, nějak reaguje na neideální svět, sociální nelad, technologie, zrychlující se čas, na pocit, který již před lety popsal výše zmíněný W. Blake slovy:

Jdu napříč městem velmožným,
kde velmožná se Temže valí,
a jedenkaždý, koho zřím,
mdlobou hyne, hyne žaly

Tradičními léky na tyto neduhy je humor, posvátno anebo „návrat“ k přírodě či idyle. Ale v případě Miloše Šejna jsme ve světě, kde ještě nejsou idyly, města ani technologie. Je možné odejít do Amazonie mezi Indiány nebo v Mexiku vyhlížet castanedovské posly, ale to je opět hra na prostředníky a navíc cesta oklikou – přirozené prostotě se neučíme od zenového mistra, ale přece od tří olší v Javořím potoce!

Otevíráme knihu, která na jedné straně podává průřez celoživotní tvorbou významného, ale ne běžně známého autora. Je sepsána tuctem vesměs obecně uznávaných historiků umění a několika přírodovědci v navzájem se prolínající architektuře textů a obrazů. Je to jedna kniha. Někdy mám pocit, že stojím v barokním chrámě se skupinou historiků umění a diskutujeme význam úžasných fresek v kopuli nad námi, ale že to skutečně důležité je světlo, které je zezadu prosvěcuje. A podobně je tomu i s touto knihou, skutečně důležité je to Něco, snad živly, snad „zdroje sil ještě antediluviálních“, jež stojí v pozadí ve svém obvyklém bezčasí a bez nějaké výrazné touhy o komunikaci. Jsme v nich a pocházíme z nich, ale přeci jenom si někdy uvědomujeme, že nebe a země nejsou lidské a zachází s námi jako se slaměným psem.

Když bratr Jakub z Fallerony se kdysi tázal bratra Massea, proč ve svém plesání nemění noty, odpověděl vesele, že když v jedné věci nalézáme všechno dobro, netřeba noty měnit.
Fioretti, kapitola třicátádruhá



Pravý filosofický pelikán
Pelikán nejprve vytvoří svým krkem kruh či oblouk, aby svůj zobák přiložil ke své hrudi, a proto tedy svůj krk ohne do podoby kruhu. Tak také umělec, jenž chce extrahovat pravou tingující lví krev, musí nejprve uskutečnit cirkulaci či cirkulární destilace duchů, to je, musí to provést takovým způsobem, aby to, co je zevně, se dostalo dovnitř, a to, co je uvnitř, aby se dostalo ven, a stejně tak to, co je dole, aby se stalo horní, kdežto to, co je nahoře, aby se dostalo dolů. Tím se zevní i vnitřní, jakož i horní a dolní současně umístí do jediného kruhu, v němž se pak už nerozeznává, co předtím bylo zevní či vnitřní, dolní či horní, nýbrž všechno je obsaženo v jednotě, v jediném kruhu či nádobě. Toto je tedy onen pravý filosofický pelikán, a není jiného na celém světě. Vnitřní A představuje základ či pramen, z něhož pocházejí všechna ostatní písmena, ale současně je to i nejzazší konec, do něhož se všechno vlévá jako řeky do oceánu. Písmena B, C, D a E značí to, co je zevní; písmena C a F znamenají horní, kdežto E a G náleží tomu, co je dolní. Všechna tato písmena nám manifestují skryté číslo, o němž bylo řečeno dosti, a proto není nutné k tomu něco dalšího dodávat.

Poznámka: Překlad W. Blakea (báseň Londýn) pochází ze sbírky „Labuť a růže“ (E. A. Saudek 1966). Závěrečný citát je větou z páté kapitoly Tao-te Ting, v tomto případě ve starém překladu R. Dvořáka (1860-1920). Kvítka sv. Františka jsou citována podle anonymního zdroje z počátku 20. století. Text o filosofickém pelikánu je uveden podle Zlatého traktátu Herma Trismegista (D. Ž. Bor editor: Otec filosofů, Hermés Trismegistos, Trigon 2001, str. 362). Název „Bonum micro-macro cosmicon“ pochází z „Labyrintu“ A. Komenského a posměšně označuje krabičku, která je po otevření prázdná! Trevelayanova úvodní poznámka je převzata ze studie F. Chudoby o básníku W. Wordsworthovi (kniha „Pod listnatým stromem“, Praha 1947, str. 105 a dále). Odkaz na H. Blooma se týká knihy „The ringers in the tower. Studies in Romantic tradition“ (1. vydání: The University of Chicago Press, 1971).

Strany 18-19 / HORTVS WINARIENCIS MAYRAV, 2008, video still

ŽIVOT / DÍLO / ZKUŠENOST
Bohuslav Brosa

1947

Narozen 10. srpna (po východu slunce 4.36) v Jablonci nad Nisou, kde rodina žila mezi léty 1946 - 1952 v Jehlářské ul č.p. 5 jako prvorozený syn Aloise Šejna, knihaře tamtéž a Vlasty Šejnové, rozené Náhlovské, dámské krejčové.

Pohled z okna bytu v Jehlářské ulici, 1947
Otcovy knihařské kostky vytvořené v 30. a 40. letech

Matka Vlasta Šejnová, rozená Náhlovská, narozena 23. září 1922 v Kutné Hoře, absolvovala Odbornou živnostenskou pokračovací školu a získala tovaryšský list v oboru dámská krejčová u Kláry Vlasákové v Kutné Hoře (1. 9. 1938 - 1. 9. 1941), provdala se 22. června 1946 v Kutné Hoře. Zemřela 25. 3. 2009.
Otec Alois Šejn, narozen 15. května 1912 v Jičíně, se vyučil knihařem tamtéž. Tovaryšský list získal 1. července 1927 u Františka France. Pak r. 1938 pokračoval rozšiřujícím kurzem umělecké knižní vazby a zlacení v Hradci Králové u Aloise Burdycha. Kratší dobu praktikoval v Praze, pak v Jablonci nad Nisou u firmy A. Wondrak a syn a posléze v Jičíně. Zemřel 27. listopadu 1994.

Vlasta Šejnová
Francouzský život jednodílkový, nákres střihu, 1939
Realizace podzimního kabátu dle vlastního střihu, modrá vlněná textilie s šedou drobnou kostkou, 1945

Alois Šejn: Prořezávaná a cizelovaná kožená vazba, ukázky ořízek, 1938

rod Šejnů
Česká větev rodu je zatím poprvé zachycena v kronikách chroustovské a žlunické školy, kdy je Václav Šejn připomínán roku 1650 jako první kantor při kostele sv. Petra a Pavla. 12. 4. 1651 je v Berní rule též připomínám Jan Šein jako rektor při kostele sv. Mikuláše v Žiželevsi. Rodina až do 19. století souvisí s obcí Chroustov na Dymokurském panství.
Tradován je ruský původ rodu, s tím je také spojeno různočtení příjmení jako šein, šejin, shein, schein, schejn.
Poprvé je zaznamenán Michal Šejin, příslušník šlechtické rodiny, jež se přesunula r. 1241 do Ruska z Prus (pravděpodobné město Sejny v dnešním severním Polsku u litevských hranic). V dalších stoletích jsou záznamy v análech ruské šlechty o rodu Shein, jako dvořanech bez titulu.

rod Náhlovských
Je nerozlučně spojen s mlýnem Nebákov v Podtroseckém údolí a se jménem Samuela Náhlovského z konce 17. století. Další členové rodu, rovněž mlynáři působili i na dalších mlýnech v okolí, v Sýkořicích, Dubecku...
Roku 1740 bylo nákladem Samuelea Náhlovského (ml.) dotvořeno nejbližší okolí Nebákovského mlýna s výklenkovou kaplí sv. Jana Nepomuckého, doplněnou monogramem SN, upravena skalní jeskyně a vytvořeny další působivé detaily.

Děd autora, Jan Náhlovský (17. březen 1886 - 21. listopad 1975), působil jako malíř pokojů v Kutné Hoře a od konce 20. do konce 50. let fotografoval vedle vlastní rodiny i pohledy na město a detaily rostlin.

1948

První fascinace blesky a noční krajinou při pohledu z okna do pojizerské krajiny. Deště a táhnoucí mračna. Červený gauč. Z února první záznamy těla (fotografoval Jaroslav Opasek). V červenci a srpnu prodělává těžkou dizentérii z lesních jahod.

knihovna a četba:
Jan Karafiát: Broučci, 45. vydání, Praha 1948

1949

V červenci poprvé v Kutné Hoře u prarodičů Jana a Boženy Náhlovských (roz. Housková, 30. březen 1889 – 10. duben 1981), Hlouška 402, v srpnu v Jičíně u prarodičů Aloise a Anastásie Šejnových, Českých Bratří 312.
Velmi reálný zážitek vidění postavy démona u nohou v pelesti postele, později spojený s dráždivou hrůzou z art deco plastiky Harlekýna od německého sochaře Hamspohna, uloženého v přístěnku.
Prožitek přímého úderu mohutného blesku za doby velké bouře nad domem.
V úžasu nad září vánočního stromku se u něj poprvé projevují poruchy řeči, od třetího roku života pak soustavné.

První film, který si pamatuje je pravděpodobně Inspirace Karla Zemana, 1949.

1950

Poprvé v Praze u strýce a tety Teriny a Miroslava Šejnových. Konala se zde pravidelná sezení s četbou spisů Maharishiho a Paula Bruntona. Kromě jeho rodičů se jich účastnili také pí Krejčová a Hana Wichterlová, v jejímž ateliéru na Újezdě se tato skupina rovněž setkávala. Tyto podvečery jsou spojeny se zážitky vnímání z perspektivy podlahy, ležení v kobercích a naslouchání. Poprvé mu je

ukázána tajemná zelená kniha a zejména její ilustrace s vývojovými fázemi člověka v průběhu jednotlivých eonů (Die Weltanschaung der Rosenkreuzer oder Mystisches Christentum).

Forma lidského těla
diagram 12.
Minulost: Zakřivené dovnitř během involuce a nevědomého života před narozením
Přítomnost: Vzpřímené, vědomí centrováno na jednom konci
Budoucnost: Zakřivené ven jako vědomí nebeských sfér v nitru

Podivná zavíjivá spiritistická kresba tužkou na stěně (Solferino, 17. 9. 1924), socha sedícího Buddhy, mohutné rostliny v květináčích, ohromné množství knih v knihovně, fotografie Hory Matky Země a obrazy v knize Der Himalaya im Bild, Die Sammlung Parthenon, Berlin. Pravděpodobně již nyní vidí strýcovy překreslené tabule s vyobrazením Velkého Díla z prvního sešitu knihy Geheime Figuren der Rosenkreuzer aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert. Podle původního vydání z r. 1785 vyšlo v Berlíně r. 1919.
První procházky v Riegrových sadech.

1951

Intenzívně prožívané výlety do čtyřech lomů severně nad Jabloncem, mezi Mšenem a Janovem. Vyhrabané důlky v písku, zaplňující se vodou, hadí hlava v trhlině skály.
Písečná zátoka jablonecké přehrady.

Jako dítěti
se mi zdávalo o mé ruce hořící na popel
a o ohni, pronikajícím celé mé tělo.
Někdy jsem proměnu své ruky v popel sledoval se zájmem,
jako pozorovatel.

1952

Mezi únorem a březnem se rodina trvale stěhuje do Jičína, Českých bratří 312. První hry na zahradě, velká jabloň a dvě hrušně.
Dne 14. 8. se narodí bratr Pavel.
Silné zážitky z přírodního divadlo na Čeřovce, představení Jánošík, později, r. 1954 Rusalka...
Pravidelná baptistická setkání spojená se zpěvy v místnosti otcovy matky Anastasie Šejnové, jako nepřístupné a nepochopitelné události.
První intenzívní hrůzné sny, živené také matčiným líčením snů o hořících kostlivcích s modrýma očima a jejími výkřiky ze spaní.
Asi třikrát padá na ulici mezi lidmi na znak s rozepjatýma rukama.
Tajná padání na zem v chodbě rodičovského domu, spojená se zážitky smrti a vzrušení.
Přírodozpytná díla.
knihovna a četba:
Jaroslav Hofman: O životě motýlů, Praha 1952
důležité filmy: Karel Zeman: Poklad Ptačího ostrova, 1952

1953

21. 8. větší výlet s rodiči po Hruboskalsku, kovařík s červenými krovkami, nalezený v písku pak nadlouho spjat s pocity z pískovcového skalního města.
Ve čtvrtek 1. září nastupuje do první třídy II. základní školy v Jičíně, bývalého Raisova učitelského ústavu, Husova 170. Okouzlení sbírkami vycpanin a kamenů instalovaných na chodbách.

knihovna a četba:
Jaroslav Petrbok: Sbíráme léčivé rostliny (s ilustracemi Otto Ušáka), Praha 1953
Albert Pilát, Otto Ušák: Naše houby, Praha 1952

1954

Od 7. do 19. června první větší pobyt na Krkonoších, chata Javorka nad Velkou Úpou. První klíčová cesta podél vodopádů Javořího potoku, sbírka mechů, rostlin a živých brouků v krabici jako prostředí přenosné krajiny.

... Je zde nádherně. Stoupání z Úpy asi 480 m. ...
matka v dopise otci, 9. 6. 1954

První list herbáře s bezem hroznatým, utrženým z keře, rostoucího u Javorky, Krkonoše 1954, papír, 27,8 x 17,8 cm

Z prvních sběrů: zkameněliny, nerosty, lišejníky, krystaly (Kaňk u Kutné Hory, Tužín u Jičína, Studniční hora v Krkonoších, Haldy u Kutné Hory), od 1954

Mezi dny 27. června - 11. července vznikají první deníkové záznamy a od této doby jsou vedeny, ovšem s velkými či drobnějšími pauzami až dodnes. Textový záznam často nahrazují materiálie či jiné dokumenty.

Deník
sešit v mramorovaných deskách, 72 listů linkovaného papíru, rukopis, pero, inkoust, 14,9 x 10,5

27 června
Byl jsem u Hádku
dívat se na ryby.

28 června
Byl jsem na heřmánku

30 června
Díval jsem se
na zatmění slunce.

31 června
Dnes byla velká bouře.

4 července
Šli jsme na Brada.
Bylo krásně.

7 července
Udělal jsem si
na alpínce skály

8 července
Dnes celý den pršelo

9 července
Dnes jsem dělal na
písku skály.
...

8. - 28. srpna větší pobyt v Kutné Hoře u prarodičů, krátké výlety k potoku Vrchlici, drobné rybky a raci.
Celý říjen a listopad na ozdravném pobytu v Jetřichovicích v Labských pískovcích, velké pocity osamění a strachu (traumatizující zážitek z filmu Voskovce a Wericha Hej rup, který vnímá jako horor), ale také pozitivnější dojmy z procházek rozlehlou skalní zasněženou krajinou.

už je tady sníh
je to tu krásné
(z dopisu rodičům 10. 11.)

Kresby hořců a bledulí. Otec zakládá velké akvárium.

Fragment knihy
sešit v mramorovaných deskách, 72 listů linkovaného papíru, kresby pastelkami, rukopis, pero, inkoust, 14,9 x 10,5

Šídlo hnědé
Šídlo červené
Šídlo modré
Šídlo zelené
...

knihovna a četba:
Brehmův ilustrovaný život zvířat, Díl IV, Ptáci 1., Praha 1926
důležité filmy: Karel Zeman: Cesta do pravěku, 1954

1955

Těžké revmatické horečky bez možnosti chůze, odpočívání na lehátku. Četba a pozorování zahrady.
Jakmile si lehá, lůžko se okamžitě propadá a tělo letí nekonečnem dolů ve velmi reálně prožívaných snech o nekončícím a neúprosném zavíjení těla do bahnitého černého prostoru bez hranic.

V osmi letech
jsem usínal v děsivých pádech do nekonečné hlubiny.
Jakmile se pod tělem rozpouštěla postel,
levitující tělo neodvolatelně sevřela rotace
a navěky, velmi pomalu kroužilo nitrem bahna bez hranic.
Krunýř pohybů tekutého kovu
se rozpouštěl až škvírou
mezi peřinami.

s matkou pobyt v Javorce nad Velkou Úpou v Krkonoších
stavba vlastního světa pod vodou zadrženého potoka, sestavená z rostlin, květů, hub a lišejníků

Někdy v tomto roce či o rok dříve poprvé vidí film Jaroslava Rovenského: Řeka (1933) o lásce k lesu, vodě a člověku.

Vemte si příklad z přírody. Neodcizujte se jí. Protože v přírodě všechno žije tím nejspravedlivějším zákonem a taky vy musíte v životě žít tak, jak se žije v přírodě. Svorně vedle sebe, slabí vedle silných. Pomáhejte si s důvěrou, nekřivděte, nezáviďte, všichni máte dost místa na světě. A mějte se rádi, láska je tím nejkrásnějším zákonem v přírodě.
Jaroslav Rovenský

Dostává knihu Ptáci od J. Jirsíka s kresbami K. Svolinského. Poprvé se zde seznamuje s „vědeckým" principem slovního přepisu ptačího hlasu.
B. Růžička, K. Dittler: Zkameněliny / Kronika života na zemi, Praha 1955
Vitalij Bianki: Dobrodružné lovy, Praha 1955
Zdeněk Šimek: Pod hladinou řek a rybníků, Praha 1955

1956

Od 28. května do 9. června potřetí v Krkonoších na Javorce nad Velkou Úpou. Smrk přesazený do zahrady rodičů a první exemplář rostlin pro osobní herbář. Opět krabice živých brouků.
Nejpozději do konce tohoto roku získává knihu Atlas motýlů Juliuse Komárka a Jaroslava Tykače, Praha 1952.
Během srpna delší pobyt v Kutné Hoře s výlety po Vrchlici.
Kresby šídel.

... Dnes právě chytal v luceně šídlo a ono mu ulétlo, tak si ho hned kreslí...

z dopisu Boženy Náhlovské matce

V září několikadenní návštěva sochařky Hany Wichterlové v rodičovském domě v Jičíně, která přiváží mimo jiné vlastní rozkresbu sestavy jógických cvičení. Společný výlet k Bílému Mlýnu a na Zebín. Z tohoto dne exemplář hořečku brvitého v herbáři.

Po výlovu rybníka Knížete v Jičíně sbírá raky a doma je pozoruje.
Pravděpodobně od tohoto roku první kresby vlastního atlasu ptáků.
Někdy v tomto roce získává větší kolekci středomořských ulit od pí Hallerové z Jičína. Později, do roku 1959 získá ještě kameny z pohoří a jezer Albánie.
Na stroji začíná pomalu přepisovat Brehmův život zvířat, specielně oddíl pěvců:

Strojopisný přepis z Brehmova života zvířat, (1956)

Od tohoto roku rodina odebírá pravidelně časopis Živa, její články a ilustrace jsou mu důležitým zdrojem informací
B. Růžička, K. Dittler: O čem nám vyprávějí zkameněliny, Praha 1956

1957

Absolutní roztěkanost končí psychickými testy v Hradci Králové. Chodí zásadně se šálou omotanou kolem krku.
V červenci první pobyt na Úpské samotě v Krkonoších a pak v Kutné Hoře.
V okolí Javoru nad Úpou ho fascinovaly bílé křemeny, vystupující z jemných travin, s nimiž bylo možné v noci vykřesávat temně rudé jiskry, doprovázené zvláštní vůní kamenného ohně. Po cestách světélkovaly všude lupínky slíd, vůbec veškerá hlína Krkonoš byla plná toho zvláštního třpytu.

Křesání křemene o křemen v noci,
pod peřinou
mělo v sobě cosi z prvních vidění blesků
v krajině za oknem
a z pachu démona
jenž seděl v nohách mé postýlky
v mých dvou letech.

V Praze na logopedických cvičeních v Kaprově ulici od 23. do 30. září. Zde 23. září poprvé vidí film J. J. Cousteua Svět ticha, jenž pro něj znamenal ohromný zážitek. Celý film si pak překresluje na mnohametrový pás úzkého pruhu papíru, posléze „promítaném" na principu převíjení z cívky na cívku malým okénkem v papírové krabici.
V září poprvé v ateliéru Hany Wichterlové jako tichý účastník mystického sezení s předčítáním překladu z Vivekanándy (Bohumír Šejn). Pamatuje si zejména rozpracovanou sochu Mahuleny, postavu propojenou se stromem, večerní atmosféru zahrady a zrcadlící se prostředí v tabulích skla.
1. - 26. října logopedické léčení v Kaprově ulici v Praze. Soustředění na řeč, divadelní představení jako součást léčení. 14. října poprvé v Národním divadle na Čertově stěně.

...Chodíme na cvičení. Dlouhé samohlásky, a teď souhlásky...
z dopisu V.Šejnové otci

první kresby ptáků
Dostává první fotoaparát Zeiss Ikon 4x3, GOERZ FRONTAR D.R.P. Arnold Leder Prague a vznikají první fotografie z cesty k Jinolickým rybníkům.

knihovna a četba:
J. Spangenberg: Lovil jsem pro ZOO, Praha 1957

1958

Jeden měsíc stráví opětným léčením v Logopedickém ústavu v Praze.
První velká návštěva Národního muzea. V době volna a samoty série kreseb korábů.

V tomto nebo v předchozím roce vidí film Wlodzimierze Puchalského Okřídení rytíři (Skrzydlaci rycerze, 1956).

fotografie procházení rákosinami
Cesta rákosím, bromostříbrná emulze na papíře, 3,5 x 4,9 cm, 1958

V přírodopisném kabinetu základní školy objevuje mimo jiné objemnou černou krabici, plnou barvotiskových tabulí, zobrazující ptactvo Evropy. Jde o obrazové přílohy k Velkému atlasu ptáků Karla Kněžourka, 1910. Tato tajemná bedna mu učaruje a chce takovou sám vytvořit. Od té doby pak systematicky studuje kompozice a detaily jednotlivých listů a pokouší se o jejich kopie ve formátu 1 : 1, barvotisk nahrazují pastelky.

1958

Kresebné a textové poznámky ke knize „Velký přírodopis ptáků se zvláštním zřetelem ke ptactvu zemí českých a rakouských" napsal Karel Kněžourek, řídící učitel ve Žlebech u Čáslavě. S četnými obrazy černými i barvotiskovými. Nakladatel I. L.Kober Knihkupectví v Praze. 1910.
oboustranně pokreslené a popsané listy linkovaného papíru, 10,3 x 14,5, pastelky, tužka

Pěnice provencalská
Sylvia undata Bodd.

oranž
bílá

Běl

+zel
oranž
hněd
červ

žlut

načer
oran

červen
oranž.

šedo
hnědo
červeno
+fial

+fial

žlu
+mod

Sylvia undata Bodd.

Hippolais salicaria Pall.

Podobný zvonohlíku - černá, červená hlava

Místo hnědých stínů a skvrn
stíny a skvrny černé a šedivé.

Volavka obecná
Ardea cinerea L.

žlut

čer

šedo
hnědý

bílý

mezi
tím šedý
hnědý

modro
černý
okraje
světlejší

bílý

šedý

bílý

žlutá
šedý

černý

černý

bílý
odstíny + modrý
tmav

knihovna a četba:
J. Vaniš: Tibet, Praha 1958

důležité filmy:
Michael a Bernhard Grzimek: Ráj divokých zvířat (Serengeti darf nicht sterben, 1958)
Karel Zeman: Vynález zkázy, 1958
Hans Hass: Dobrodružství v Rudém moři (Abendteuer im Roten Meer), 1951
Hans Hass: Výprava Xarifa,1954

1959

záznam v deníku 27. 1. 1959
27. 1. 1959
Tělo, 29 kg, výška 141 cm
Dostává Klíč k úplné květeně ČSR, Josef Dostál, Praha 1958. Kresba dymnivky žluté.
První motýli ve sbírce - Ohniváček černokřídlý, Šibeňák VIII 1959, Žluťásek
19. července - 1. srpna na Úpské samotě

rozšíření důležitých //

za // /se/ v / ve vody s / mořská zvířata k // z vody //
zahaliti od / kůže // kenš //
zralé články // zralé články // zralé články // průřez //
Svalovci v/e/ lidském škulovce sirokého // -,- rameno označiti,
kterak / jako // počítati, státi //
ve tmě / v temnotě, se vytčení svítící místa //
v tmě //
se // sještě //
se/s se/z -, se/s samotářský osten //
dva exempláře v noze /kosti/ /jepice/ larvy jepice //
jednotlivý //
s vorem, spodní strana / nahoře / plovoucí,
ze strana a shora pohled //
řada zoubků //
v různý vývoj stupeň // bez mimo různé / zemřely //
plášť mezi žábry a purpurová žláza podélný řez II a //
kousek z okraje pláště hřebenatky s/se hmatadly a očima //
s/se průřez /průřez/ a pobíti žeberní dutina.
Levý/levice skořápka/lastura polovice z //
kommen// ústřice, otevřená pro/skrz/na ocenění//

knihovna a četba:
Klíč k úplné květeně ČSR, Josef Dostál, Praha 1958
Albert Pilát, Otto Ušák: Naše houby II, Praha 1959
Jaroslav Obenberger: Kapitoly o broucích, Praha 1959
Otakar Štěpánek a kol.: Přírodopis živočišstva, Praha 1956, 1957
(Za úspěšné řešení soutěže ke Dni ptactva věnuje Krajská správa lesů Hradec Králové získává knihy: Jaroslav Spirhanzl Duriš: O našich stromech, Praha 1959 a Alois Mikula: Život naší zvěře, Praha 1957)

1960

14. července s otcem na kořenech kozlíku lékařského
16. - 30. července na Úpské samotě v Krkonoších, v srpnu v Kutné Hoře

„*...než jsme se dostali nahoru je všude plno mlhy...*" z dopisu matky Boženě Náhlovské

Krkonoše, cesty 1960 - 1964
výběr ze souboru, neg. 6X6, kontakty

Seznámení se s předmětem chemie a pokusy v základní škole jej vedou k fascinaci všemi prudkými chemickými reakcemi. Provádí experimenty s kyslíkem, realizuje sirné a smolné kopce hořících sopek, chrlících lávu. Buduje vlastní chemickou laboratoř, čítající postupně několik set položek, konstruuje vlastní přesné váhy a postupně přechází k pyrotechnice.

Ze soupisu chemikálií vlastní laboratoře, tužka na čtverečkovaném papíře, 15,7 x 11,9 cm, 1960

Základním konkrétním impulsem mu je kniha Josefa Brože: Receptář chemicko technický, kde v oddíle Ohňostrojství, nachází konkrétní praktické návody pro svou fascinaci.

Přepisuje si:
Oheň hořící pod vodou:
1.Rp. Cerae 250,0
Sulfuris pulvis
Calcii oxydati usti pulvis aa 35,0
Olei Arachidae 15,0

Bleskový prach:
2.Rp. Aluminii metal. pulvis 20,0
Stibii sulfurati nigr. pulvis 15,0
Kalii chlorici pulvis 65,0

Sirná sopka
Smolná sopka
Fragmenty autorovy chemické laboratoře

1961

29. července - 12. srpna na Úpské samotě v Krkonoších, zbytek srpna v Kutné Hoře
55 km dlouhá cesta s otcem, fotografie
9. - 10. září s matkou v Praze a na Karlštejně, fotografie Berounky a zkameněliny z okolí
17. září fotografie z okolí Tuřského mlýna, zkameněliny rostlin
24. září s otcem v Průhonickém a Žehušickém parku, fotografie labutí

Thamasimus fermicarus
Krkonoše bouda VIII 61

Exploze třaskavého stříbra / vizualizovaná rekonstrukce zážitku výbuchu, 2001, olej na plátně, 300 x 66 cm. Zabývá se výrobou třaskavin, bleskových směsí, barevných ohňů a dýmů, konstruuje raketové pyrotechnické efekty a ohně pod vodou.

„*Ve vodném roztoku amoniaku je kysličník stříbrný dobře rozpustný za vzniku komplexu. Při delším stání, jak poprvé pozoroval BEETHOLLET, se z takových roztoků vylučují tmavé, i za vlhka neobyčejné výbušné sraženiny, třaskavé stříbro, Ag2N [nesmí být zaměňováno s rovněž výbušnými sloučeninami: stříbrnou solí kyseliny třaskavé (fulminátem stříbrným) AgONC, a azidem stříbrným AgN3]. Sklon třaskavého stříbra k výbušnému rozkladu je, jak udává RASCHIG, tak velký, že preparát, který měl být promýván dekantací na misce, explodoval za roztříštění misky, jakmile přímo na něj, dopadlo několik*

kapek vody z promývačky. Jestliže se na povrchu amoniakálního roztoku kysličníku stříbrného vyloučil souvislý povlak z třaskavého stříbra, není možné kapalinu odlít, aniž by nastala explose."
Heinrich Remy: Anorganická chemie II. díl, Praha 1962, s. 403

Oxidace alpaky, plech, průměr 18,1 cm, 1961

Koroze mědi, plech, průměr 38,8 cm, (1961)

důležité filmy: František Vláčil: Ďáblova past, 1961

1962

maximální rozsah vlastní chemické laboratoře ve sklepě
25. ledna přijímací zkoušky na Střední uměleckoprůmyslovou školu v Turnově, nástup do I. ročníku
6. - 9. června - tři dny kolem České Lípy (Máchovo jezero, Nový Bor, Varhany u Kamenického Šenova, Sloup, Rumburk, Klíč)
1. - 21. července na Úpské samotě v Krkonoších, kresby detailů skal na Javoru
7. - 14. srpna v Kutné Hoře

Dva pohledy na zapadající slunce, 1962
neg. 6X6, kontakty

„... Rododendron bude pomalu odkvétat. Má 29 květů a červený asi 48....“ z dopisu matky Janu Náhlovskému

Psáno později:
Dotkl jsem se trávy a byl jsem vším; cítil jsem všechno, slyšel jsem všechno, viděl jsem všechno a byl jsem cítěn vším...

knihovna a četba:
Josef Moucha: Motýli, Praha 1962

1963

2. - 11. května v Harrachově, živočišné relikty
14 dní v červenci na praxi řezání a rytí skla v Sobotce
3. - 17. srpna v Úpské samotě v Krkonoších

Steininae Lathridiidae, Šibeník 24. 1. 1963
Coccinella quinquepunctata L., 25. 1. 1963
Acilius subeatus (L.), zatopený lom u Bradlecké Lhoty, 13. 10. 1963

„... tak myslím jestli není někomu špatně... budu myslet v noci na to...“ z dopisu Boženy Náhlovské matce, 15. března
(po tragické smrti obou jejích synů na přelomu II. světové války vstupuje do její křesťanské víry velmi volně pojímaný spiritismus a zaměření na kontaktní sny - její manžel Jan Náhlovský vstupuje do komunistické strany, blízký příbuzný, strýc Alois Opasek, je přímo zakládajícím členem této strany na Kolínsku).

„...je 8h ráno... je zde jako u nás, jen větší kusy mraků...“ z dopisu matky Janu Náhlovskému, srpen

„...Našla jsem pár keřů hlohu...“ z dopisu Boženy Náhlovské matce, 23. srpna

Střevlík, VIII 63, Javor, Krkonoše

1964

Pravděpodobně již v průběhu roku 1963 začíná být pohlcován zájmem o hru na elektrofonickou kytaru. Fascinuje ho pro něj zcela nový typ zvuku, který je navíc možné použít k vlastnímu sebevyjádření a také zcela nové typy chování, jak ukazovaly mnohé příklady z okolí, hlavně v prostředí turnovské uměleckoprůmyslové školy. Jako spolužák Ivana Ančerla (člen turnovské rockové Kytarové skupiny, od roku 1965 The Rolling Down) a mladšího Miroslava Hníka (člen skupiny Kompas, 1964), se okamžitě dostává ke zdrojovým materiálům, jako jsou gramodesky a notové materiály. Přepisuje anglické edice not zejména od skupin The Shadows a The Rolling Stones, přehrává magnetofonové pásky, studuje nahrávky a styl hry Hanka Marvina, poslouchá rádio Luxembourg, přestává si stříhat vlasy. Kolísavý zvuk elekrických strun a chóry Beach Boys mu vyvolávají mrazení v zádech, později při poslechu The Diamonds of the Sky se lehce dostává do extáze. Jeho nejoblíbenější skladbou, jejíž interpretaci neustále propracovává je Midnight od Bruce Welcha, pokouší se ale sporadicky i o vlastní skladby, zejména instrumentální. Staví si vlastní kytaru s vibračním zařízením, realizuje duplikát zesilovače typu Dynacord. Později, v letech 1965 a 1966 staví čtyřpásmový korekční předzesilovač a efektové zařízení, včetně pružinového dozvuku. 6. října 1966 kupuje kytaru Tornádo, výrobního čísla 04-026. V prostředí Jičína jej brzy provází legenda o členu skryté kapely a až na několik výjimek nikdy skutečně s nikým trvale nehraje.

1964 - 1965: skupina The Dreamland (s Ladislavem Plíškem, Miroslavem Filsakem, Jiřím Záveským a Irenou Zikmundovou), ke konci roku pokusy o propojení s poesií, zejména Aškenazyho (Dagmar Sedláčková, Věra Machová). Sdružení se rychle proměňuje, po Janu Kalábovi je pro něj důležité zejména seznámení s Janem K. Čelišem, houslistou a klavíristou, později bohemistou a účastníkem mnoha jeho pozdějších výtvarných akcí a aktivit, jež také jako první i interpretuje.
Krátce působí ve skupině Orion v Mnichově Hradišti, kde pravidelně hraje na čajích 1965, 1966. Vystupuje též v Příšovicích, Starých Hradech a v turnovském klubu U modré hvězdy, krátce po jeho založení na počátku roku 1966.
Jako host spolu s J. K. Čelišem pak vystupuje v představení (1967)

na Syrovandě v Sobotce, spojeném s vizuální performancí („psychedelické" kresby lavírované pivem) a pak až po vojně (1967 - 1969), v září 1969 vystupuje krátce na jičínské Beatshow spolu s Your Body's Emotions. Tím jeho aktivní participace na rockové scéně končí.
1. - 15. srpna na Úpské samotě v Krkonoších
Kutná Hora
soubor kreseb stromů

knihovna a četba:
získává větší soubor německé encyklopedické literatury z oblastí botaniky, geologie a zeměpisu z knihovny Teriny a Bohumíra Šejnových
František Emler: Jak dělat linoryt a jiné grafické techniky, Praha 1964
důležité filmy: Michelangelo Antonioni: Červená pustina (Il deserto rosso), 1964

Se školou (…) Choury navštěvuje výstavu Jana Preislera v Jízdárně Pražského hradu, hluboký dojem v něm zanechává již cesta vlakem z Turnova na Smíchovské nádraží a pak obraz Léda s labutí. Určitě též cyklus Jaro.

1965

3. - 17. července na Úpské samotě v Krkonoších
od 10. srpna v Kutné Hoře
přihláška na UMPRUM v Praze

1966

16. června maturita na UMPRUM v Turnově
11. července nástup Preciosa, tamtéž
16. - 30. července na Úpské samotě v Krkonoších
6. - 7. srpna cesta k Novozámeckému rybníku na Českolipsku

hnízdo moudivláčka
světluška
spící panna
deštivý bivak

Deník 2. 8. - 4. 9.

28. srpen noc na Zebíně

důležité filmy: Michelangelo Antonioni: Zvětšenina (Blow-Up), 1966
Jerzy Kawalerowicz: Faraon, 1966
varia: 5. 10. koupena kytara Tornádo

1967

15. 4. získává fotoaparát Exacta II b, Pancolar 2

Třídenní cesta od Bezdězu přes Milešovku na Říp
výběr ze souboru, neg. 24 x 36 mm, zvětšeniny

Studie přírodních společenství, 1967-1969
(hejna ptáků, ptačí kolonie, vodní řasy, květy a tráva)
výběr ze souboru, neg. 24 x 36 mm, zvětšeniny

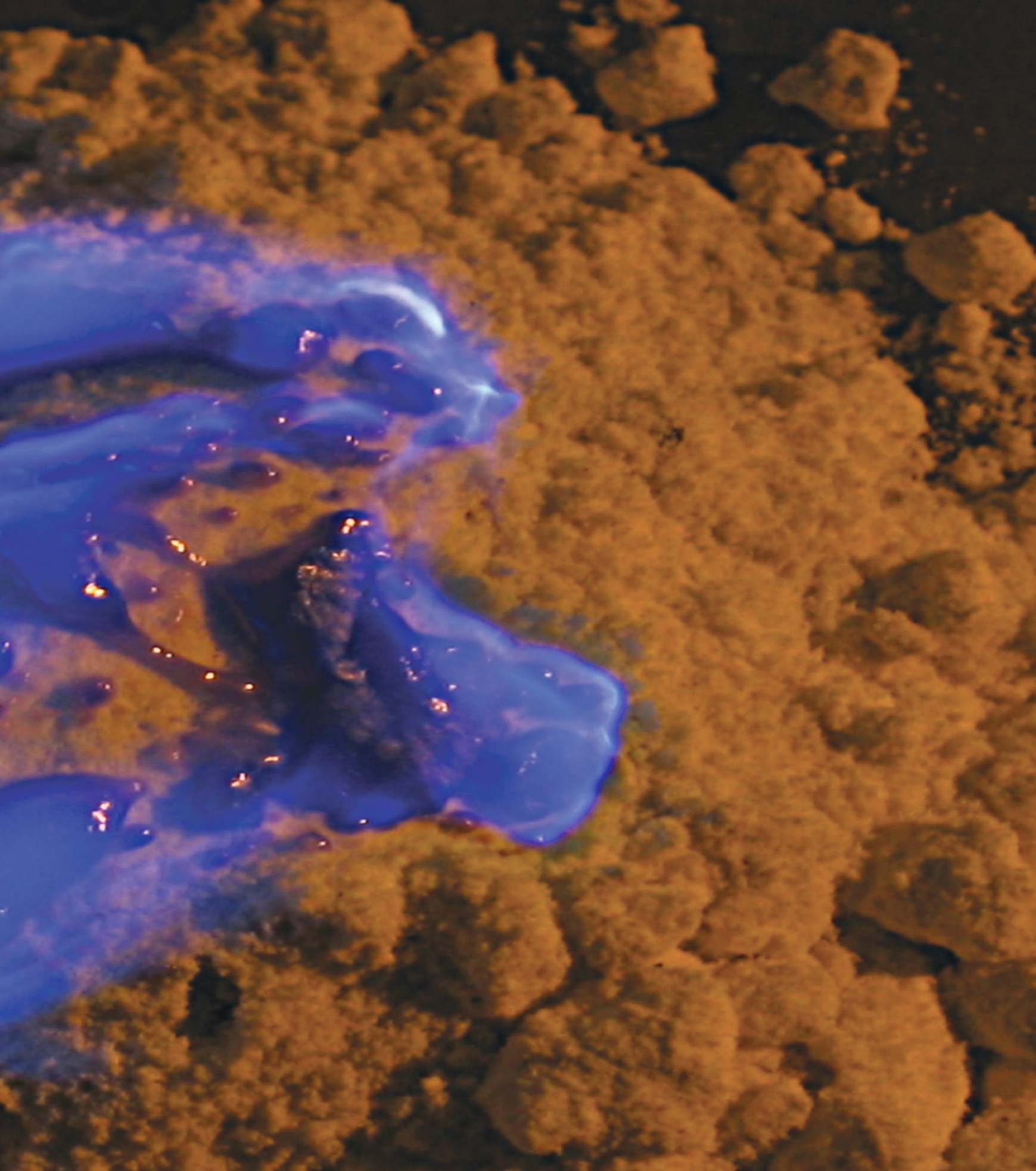
v březnu navštěvuje soubornou výstavu J. Preislera v Praze
22. - 29. července na Úpské samotě v Krkonoších, první barevné fotografie z cest
1. srpna nastupuje vojenskou službu na letišti v Mladé u Nymburka
knihovna a četba:
Wolfgang Makatsch: Wir bestimmen die Vögel Europas, Leipzig 1966
Hans Hass: Výpravy do neznáma, Praha 1957
důležité filmy:
František Vláčil: Markéta Lazarová, 1965 - 1967
František Vláčil: Údolí včel, 1967

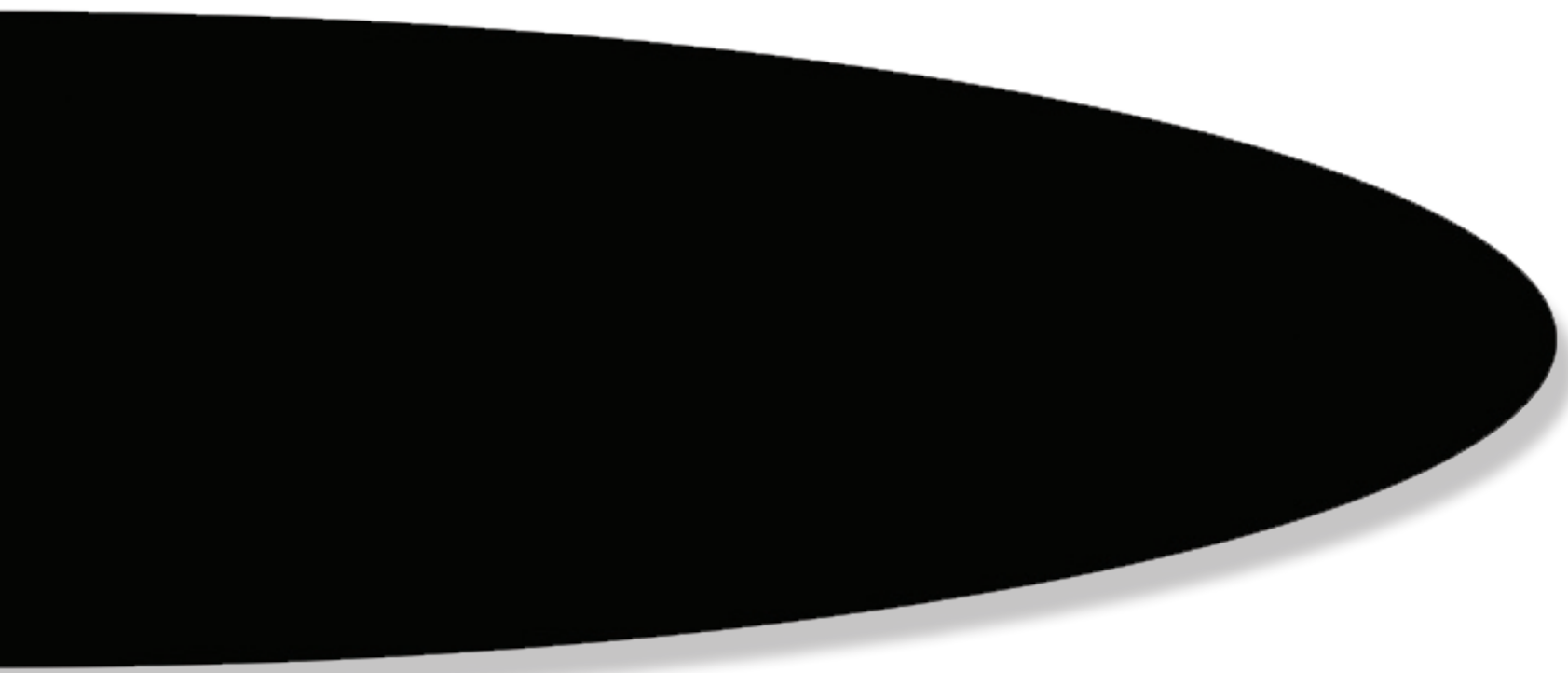
1968

Mladá u Nymburka / od 30. září Tuřany u Brna
od 11. dubna záznamy a kresby
18. května získává teleobjektiv Telemegor 5.5/400 mm

Vymezení zorného pole, 1968
fotografie, 9,2X14, kresba žlutou pastelkou
čte holandskou knihu o pozorování ptáků

Strany 28-29 / Sirná sopka, 1960, rekonstrukce
Strana 30 / Koroze mědi, plech, průměr 38,8 cm, (1961)
Strana 31 / Oxidace alpaky, plech, průměr 18,1 cm, 1961
Strany 32-33 / Exploze třaskavého stříbra, 1961 / vizualizovaná rekonstrukce zážitku výbuchu, olej na plátně, 300 x 66 cm.





1969

Tuřany u Brna
tři dny v bažinách Dyje
cesty po Pavlovských kopcích

Cesta na Tabulovou horu 3. 5. 1969
5 fotografií ze souboru Přes Pavlovské kopce od Svaté hory
sekvence 4 záběrů v rychlém sledu, neg. 24x36, zvětšeniny

dvojstrana z deníku 1967 - 1969
záznamy z cest, ornitologická pozorování a meteorologické zápisy staničních hlášení

1. 6. 1969 *Lužní lesy u Dolních Věstonic a Strachotína*
Polák velký
Kachna divoká
Čejka
Čáp

Na pískách modrá
hodně pilátu lékařského
bylo tam velice krásně - po modré
se potom už vůbec nedalo jít
tak jsem odbočil přímo do srdce
lužního lesa /ILFORD HP 3/

Petrova louka u Strachotína
čejky s mláďaty a čáp

Je brzy ráno.
Mlha se ještě smýká po vlhké dlažbě úzké uličky.
Staré domy všude kolem se v rozplizlém světle hrbí, jako by se dovyprávěly právě dožitý sen.
Slepá okna však nesou na sobě pečeť ještě zcela nedávno ustoupivší noci. Všechno, zdá se ještě dospává, přikryto fialovou rouškou, zpod které vystupují jen ty nejhrubší detaily celého tohoto kousku světa.
....
v únoru zkoušky na Akademii výtvarných umění v Praze

knihovna a četba:
Karel Werner: Hathajóga / Základy tělesných cvičení jógických, Praha 1969
Hans Bub: Vogelfang und Vogelberingung, Teil III, IV, 1968, 1969
důležité filmy:
Věra Chytilová: Ovoce stromů rajských jíme, 1969

1970

ŽIVOT
chůze
smrt
LÁSKA
BÁSEŇ
list z bloku, kresba a text, černá propisovačka, linkovaný papír, 29,7 x 20,8

A film: řada skic, hledání příběhu. Obrazu v úhlech času. Trávy, kopec, listí, psychodrama.

druhé zkoušky na Akademii výtvarných umění a 30. června zkoušky na Filosofickou fakultu v Praze
v březnu poznává blíže svoji budoucí ženu Věru Machovou
19. dubna fotografie travin a těl
letní pobyt na Úpské samotě v Krkonoších
v září zahajuje pětileté studium dějin umění a estetiky na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze

Rozhodnutí dočasně si zkomplikovat cestu studiem teorie umění a estetiky předchází halucinace nad stránkami Matějčkových dějin umění: *Kniha ztěžkne a její stránky explodují do stran vnitřním světlem. Mé tělo padá dozadu, a má obrovská ocelová hlava buší rytmicky do nekonečné krajiny jako monolitní buchar, poháněný pružným rytmem páteře, spojené se zemí. Mé ležící tělo se pak náhle znovu prolne do tohoto světa a já opravdu nevím, zda to byl okamžik a nebo věčnost.*

Je chladno, vítr…..Zebín

důležité filmy:
Ingmar Bergman: Pramen panny (23. října)
Ingmar Bergman: Tvář (18. listopadu)
Akira Kurosawa: Rudovous (25. listopadu)
Ingmar Bergman: Jako v zrcadle (7. prosince)
Peter Weilgel: Radúz a Mahulena, 1970

1971

...už se těším na výlet k té malé studáncí louce jako vloni...
z dopisu Věry Machové 22. dubna

Slévá se dohromady tolik impulsů. Ta budova staré právnické fakulty s regály prostřílených lebek a její levé křídlo v prvním patře, zasvěcené dějinám zobrazování: J. Pešina, P. Wittlich, J. Neumann - zcela nové obzory, zcela nové okovy - latina. Filosofie hřeje.
Záhyby soch začínají promlouvat.
Nepostižitelná jemnost větví uniká pohledu.

Jít.

několikadennní cesta po jihočeském kraji od Jindřichova Hradce po

Novou Říši s J. Pešinou, J. Neumannem, P. Witlichem a J. Mukem . Devátého prosince na přednášce J. Patočky ,,Platonovo pojetí psyché'' ve velké posluchárně Filosofické fakulty UK v Praze.

velká série kreseb tuší podle reprodukcí sochařských kompozic Matyáše Bernarda Brauna

1972

A přeci ty nekonečné záplavy
lásky k lidem, k světu, které vždy vnímám jako by byly jen mým stavem duše.
...
Někdy se toužím úplně se rozeznít do prostoru, do všeho, všechno obejmout ...
...Vyznání

Procházení lužním lesem u Prostředního mlýna v údolí
mezi Železnicí a Jičínem, jaro 1972
sekvence 12 záběrů, studie k filmu, č. dia 24 x 36 mm, zvětšeniny

Světlo propasti / privátní rituál, 1972
Dračí rokle v Prachovských skalách

utéci
...
tam jsi sám, jsi sebou, jsi vším
-
v den slunce vše pomalu odkrývá, otepluje
mlha pomalu hasne a močálem nad pobřežím
se přežene ostrý šum všech hvězd a zavíří ti
nad hlavou - Kde jsi mlho, když noha
má se brouzdá travou, sypanou úlomky rašeliníku?
...
smál se její stydlivosti
...
přišli na paseku
...
cesta lesem
...
bažinatý potůček
- zná zde každý kámen
-
28. 3. 1972
Cesta dvou

mísí se tu zázračně bílá a černá, ale
nikoliv, že by se mísily v nemohoucí šeď
-
jak blízká je si bílá a černá - jeden
princip skrývající v sobě jak věčnost
lidského utrpení tak věčnost vše sjednocující
vesmírné lásky - láska pozemská jde
její stezkou

důležité filmy:
Luis Buñuel: Andaluský pes, 1929
René Clair: Mezihra, 1924
Fernand Léger, Dudley Murphy: Mechanický balet, 1924

1973

Tělo v dotyku s jeskyní u letohrádku Hvězda v Praze, ležím v měsíčním svitu. Tisíce lístků září jak kůže.
Kaligrafie stromů a skal. Jak hluboko?

Začínají vznikat rozsáhlé strukturální, světlostní a barevné studie, jakési morfologie přírodních individualit (kresby tužkou a perem, akvarel, pastel, koláž, papír, různé formáty)

Je to cesta nutnosti.

1974

Bloudění skalami pískovcových skalních měst končí a zároveň i začínají v jeskyních - Kladivo, Lachmanova, Sklepy, Postojná..
Záznamy teplot se spojují s představou o fotografickém obraze, okamžitá imprese z cest nachází své obrysy v skicářích, jež se snad mohou stát i knihou.

Americká sluj, Prachovské skály
Jsem zaklíněn v leže v úplné tmě nad průrvou do neznámé propasti, která je utvářena tak, že není možné užít elektrické svítilny k jejímu prosvětlení a zahlédnout přímo kam až sahá. Škvírou mezi balvany spouštím hořící svíci asi tak 20 m hluboko. Průhledem, s tváří na kamenech, postupně rozeznávám kolmou stěnu rokle v kolébavém světle, které zhaslo dřív, než dosáhlo dna. Místo není zaneseno v mapách.
ze záznamu z října 1974

Spřízněné vidění nabízejí také Henry Moore, Barbara Heptwort. Klee filosofii tvoření.
Navštěvuje školu Zdeňka Sýkory v ulici D. Rettigové a stává se jejím oficiálním žákem. Ohromná disciplína vidění. Obrys, konstrukce, barva.
To co zůstává, vysvětluje P. Klee.
Na konci léta zažívá první plenér sýkorovské školy u Třeboně. Přepis barvy a konstrukce.

1974

jdu k horizontu

průsvitný obal mezi plochami
jádrové záření

Nalezený kámen odměřující čas, 1974
balvan seritického křemence ze svahu Bílé skály
v Krkonoších, fotografie, neg. 36X24, zvětšenina

Nalezený kámen, 1974
ohlazená drúza narůžovělého křemene z horní části toku
Mumlavy, délka 18

knihovna a četba: listopad četba dopisů O. Březiny A. Pammrové
důležité filmy:
Akira Kurosawa: Děrsu Uzala, 1974

V Drážďanech navštěvuje výstavu Gaspara Davida Friedricha, fascinují ho zde záznamy z cest, zejména po Mumlavě, z obrazů pak motivy postav stojících proti slunci, Ráno v Krkonoších, Poutník na skalním ostrohu, Děčínský oltář a Mnich u moře.
G. D. F. – Ausstellung in der Hamburger Kunstahalle und in der Dresdener Gemäldegalerie. Katalog Hamburg – München 1974 (Essay von Werner Hofmann) – Zum 200. Geburstag am 5. September 1974.

1975

bloudění Drábovnou a Sokolem (červen)

Podzimní plenér se Z. Sýkorou v Moldavě o ploše obrazu a její celistvosti.
knihovna a četba: P. Cézanne, P. Klee

1976

6. srpna si bere za ženu Věru Machovou.

Kromě ženy a krajiny, přibírá též Paula Kleea a překládá po několik let jeho kompletní teoretické dílo.

Mužské kameny, 1976
morfologická studie
sekvence 12 záběrů, neg. 24 x 36 mm, zvětšeniny

1977

Studuje a dívá se, to hlavně.
Znovu objevuje fotografii, protože kontaktní otisk je téměř kompletním průnikem do času světla světa kolem nás.
Obraz je možná oklikou, je ale nutné zmocnit se jeho síly.

šroubovice stupňovitého stonku
přeskakování trojúhelníkového profilu po patrech
zkrucování
každé žebro přebíhá ve dvě patra
a pak ústí do větévky
následuje
plocha a nové žebro
vybíhá zprava - tím se zkrucuje
trojúhelník profilu vpravo
v dalším patře končí svou
dráhu vedlejší žebro vpravo předchozího
trojúhelníku, v novém trojúhelníku
tedy přes jeden vrchol
Oměj vlčí mor / Eisenbut / Aconitum vulparia Rchb.
Morfologická studie
oboustranná kresba tužkou a tuší, papír, 45 x 33

1978

A film. Obrázky v čase, ale...
volné tekoucí plochy zvuků

Mumlava
Stále jdu údolím potoka.
Dlouho.
Zeleně, vlhká drť kaménků pod nohama.
Skalní štěrbina nebo snad trhlina v kmeni strmu.
Protahuji ruku dovnitř
a ta jako celé mé tělo hmatá krajinu uvnitř.
Převislá skalní dutina ztrácející se v nekonečné temnotě,
ale hned za okrajem vstupní skořepiny spím.
Vím jen to, že ležím na náplavech písčiny.
záznam snu

První ze série olejových obrazů Rokle v Prachovských skalách.
1978 - 1983
Oleje na plátně, pohled ze stejného místa od Svatováclavské skály kolmo přes Císařskou chodbu.
24. září narození prvorozené dcery Radky.

1979

Filmová studie Rokle na barevném materiálu Super8, realizovaná v Javorovém dole a Císařské chodbě v Prachovských skalách a v Plakánku.
filmová studie Pramene
Čtyři pohledy při procházení lomem na Zebíně, konec zimy
Sledování slunečního paprsku v průhledu mezi balvany /
Čertova ruka - Hruboskalská vrchovina, 1979-1984

Kámen přenesený na skálu, 1979
pískovcová aeroxysta nalezená v písku údolí pod masívem

Čertovy ruky a položená na výstupek jeho JZ stěny,
Hruboskalská vrchovina

Vztyčený balvan, 1979
složené kameny ze svahu Bílé skály v Krkonoších, neg. 6 x 6 cm, zvětšenina

Je tento balvan skutečně knihou? Nalezl jsem jej cestou po centrálním hřebeni Krkonoš. Leží osaměle na okraji sutě jako vytržená součást bývalého, dříve jinak uspořádaného krajinného celku. Přesto upoutal moji pozornost zvláštním napětím mezi definitivností a samostatností celistvého tvaru a mezi sítí trhlin, ozřejmující vnitřní strukturu tohoto zdánlivě nehybného celku vnějšími stopami jeho rozlistovávání.
Balvan je součástí místa, nad nímž jsem se zastavil a sklonil a tím jsem jej vyjmul z okolí jako znak pro tajemství perspektivy přírodního času a vnímal je po určitý čas jako čitelné místo pro lidské snění - a to je kniha.

1980

5. srpna:
pozorování noční oblohy nad loukou
ovál zorného pole

Cesta po hřebenech centrálních Krkonoš 3. - 7. 8. 1980
kresby tužkou, výběr ze souboru, skicář

15. června 1980
Skalní město, 75x110
přepracovaný obraz z 29. 9. 1979
kobalt tmavý, pařížská modř,
kraplak, rose maddor (do rezava),
scarlet (světlé kadmium)
ultramarin modrý, kobalt fialový světlý
čerň

V letech 1980 - 1982 si vede podrobný soupis všech svých prací v modrém sešitě, pak jej to ale přestává bavit.
1980: 3 soubory kreseb, 35 akvarelů, 27 obrazů, 2 soubory fotografií, 19 objektů a plastik

1981

2. ledna 1981
Rokle, 195x115
(podle Zahrady Hořčičné zrno)
země zelená Lefranc, Zinnoberrot, neapolská žluť, ultramarin tmavý, indická modř,
žlutě, kadmium oranžové

Velká Fatra
kresby z cesty 5. - 18. června 1981
olůvko, výběr ze souboru 360 listů, 29,5x21, autorská kniha

5. duben
dnes v půl 6 odpoledne zemřela v Jičíně moje babička (Božena Náhlovská)

Modrý sešit: 1432 kreseb, 66 akvarelů, 55 obrazů, 7 objektů a soch

1982

dokořán před náručí údolí / vedla mne cesta s pohledy do stromu
1982/06/26
Javorovým dolem vpravo do strany a opět dolů

Modrý sešit: 1504 kreseb, 13 obrazů, 20 souborů fotografií, 25 autorských knih

1983

14. dubna narozen syn Petr.

10. září 1983
Jdu vodou horského potoku až narazím na vodopád.
Pod průzračnou hladinou vidím nádherný kus křišťálu ohlazeného tak, že připomíná stylizovanou lidskou hlavu s rameny. Jak jsem se jej snažil vylovit, odpadl nejprve okraj
a za chvíli se zlomil a jeho povrch se zbrázdil rýhami.
Přenádherný, čirý tvar.

Strany 38-39 / Kořeny kozlíku lékařského, 14. 7. 1960
Strany 40-41 / Rackové, bromostříbrná emulze na papíře, 1961
Strany 42-43 / Ze série Nalezených kamenů, od 1959

JIČ
JIČÍN
MĚSTA, Města
MĚSTYSE, Městyse
Vesnice, Vesničky, Samoty
ÚZEMÍ, Kultury
VELETOKY, Řeky, Potoky
Pohoří, Vrchy, Kopy

II. vydání.

Postupující světlo mne zajímá
stále více - skvrny slunce
se nabízejí zraku
původní zahledění do zvláštních
tvarů výklenku (otvory
jako křížová kost) ustupuje
do pozadí, vystupuje záření
světla z tmy
světélkování (barevné)
stříbřitě šedé hrany vlevo,
vystupuje na zeleni

Jeskyně Mažarná 1983/07/04, Velká Fatra
prostor se stává jediným krystalickým tvarem, člověk vidí do jeho vnitřku

Demänovská dolina
zacílení na ostrohy při východu
ale pohled proti slunci se stíny při okraji
západního srázu mne přitáhl k sobě

ruku kladu na dolní část kresby
pak k horním partiím
bleskový popud pozvednout ruku
co nejvýše a pak vpravo se nakláním
nad hladinu a směrem k nitru
zvolna spouštím ruku obloukem podél
stěny a dotýkám se čiré hladiny nad červeným dnem
Červený pramen / Věžické údolí 1983/10/02

V deníku si poznamenává:
18. srpna
jeskyně u hráze, před vchodem ještě skalní brána
novější rytina
vrypy - nejjednodušší záznam
někde pak přecházejí v otesávání
struktura tesání
vlevo se otevírá pohled
do travnaté odbočky kaňonu
lávka
čirá voda a lakušník
trs d'áblíků v protisvětle
tendence ke kruhu
obílený kříž
vlevo vývěrová jeskyně
v okně kresba uhlem, využívající
přirozeného tvaru skály
naprosto tiše plynoucí voda ve žlábku na dně
jeskyně
nad vchodem vyryta jediná vertikální čárka
místy dále prosté archaické záseky
i na protější stěně
pramenisko, detail bledězelených
křehkých rostlin
údolí směrem k Věžáku
bažina
struktury rostlin táhnoucí se po hladině
u konce vpravo nádherný úzký kaňon
se zelenými stěnami
nad Věžickým rybníkem
zapadající slunce, klid
celé údolí mizí v bělavé mlze
v kruhu mlhy na louce
nade mnou měsíc
ohně
temnou roklí vzhůru
vpravo voda

1984

22. července narozena dcera Klára.

2. únor 1984, sen
braunovské sousoší v bazénu uprostřed parku v závěru cesty do podzemí (znám je již dávno z minulých snů) - dnes napojeno na jeskyni podobnou Mažarné, ale budovanou v pískovcích -
plasticita soch je pozitivním odrazem negativních tvarů jeskyně
cesta vede pod převisy plnými starými písemnostmi
vpravo temná prostora
do parku jsem šel původně s matkou, ale tam jsem se jí ztratil
a dál jsem scházel doprava dolů po stupňovité pěšině vystlané kaménky
ke kašně bez vody

park
pod strání kopce
vpravo černá prostora
vlevo vchod do jeskyně
do podzemí jsem vešel až za kopcem pod převisy s archivem
kašna
stezka vystlaná drobnými kaménky vedoucí hlouběji do podzemí
výrazný plastický tvar v prostoru a nízké větve stromů
křoví mi ohmatává obličej

barva
květu vytváří
spíše negativ dojmu

obráceně založený
dotek

první převis vpravo při sestoupení do rokle

vystupující žebra v podélných liniích
zprvu expozice stěny (asi půl hodiny)
pak prsty namočenými v kaolinu a vodě táhnu linii
ode dna šikmo vzhůru po jemné hrance
ke vnitřnímu tvaru
zde pokračuji od trhliny po silném žebru
až do krajní polohy
kam až dosáhnu
fialovým okrem vedle bílé linie vpravo
vyznačuji po zkřížených žebrech malý čtverec
pigment ihned vlhne a světlostně splývá s okolím
viditelný pouze barevně v tlumeném kontrastu
k zelenočerné
vpravo dole ve světlé ploše přetírám
fialovou prohnutý výstupek
dokonale splývá s okolím
působí naprosto přirozeně
nad ním potírám menší plochu a ruším
její světlý dojem navlhčením
stojím před stěnou ruce spuštěny
po chvíli vztahuji ruce k bílé linii
fialovém čtverci a zatónované skalní řase
Zelený převis / Betlémské skály 1984/08/13

1985

25. leden 1985, sen
Prohlížím si krajinu kolem mého budoucího domu,
dávno ji však znám.
S někým mluvím.
Známá stráň je plná jarních skvrn slunce.
Potok tekoucí mezi hustými keři vyvěrá ze skal,
protéká domem a rozvírá se dále v široké hladině, kryjící skalní koryto.
Vše dokonale poznávám,
konfiguraci balvanu vpravo, kde voda v kaskádě spadá,
i dlouhý oblý vymletý kanál, patrný pod vodní hladinou vlevo.
To je zvlášť nádherné.
Říkám, že zde budou moci plavat mé děti.
Voda je tu křišťálově průzračná,
tvary nesmírně dokonalé
i čistota jejich návazností.

Opakování snu z dětství
K ránu jsem opět usnul.
Probudil jsem se v širokém údolí a kráčel jsem pomalu vzhůru
zelenou loukou, ozářenou sluncem.
Stráň stoupala, objevil se okraj lesa a zvláště jeden výrazný, nádherný strom
mě vábil.
Ve větvích se rozezpíval pták a zpíval nepopsatelně.
Stoupal jsem dál mezi stromy, údolí se zužovalo až k ústí jeskyně v kopci.
Vešel jsem,
a z temné zeleně se opět rozevírala louka, strom
a ptačí hlas.

1986

Údolím Říčky
19. - 20. května 1986
potokem, stromem a kamenem
listím, hlínou, žlutým květem pryskyřníku

vlevo zelenám strání
s balvany
propadám se vodou
chladnu, vlhnu a oblím skálou
omějem

jeskyní u hrany skály
se na okamžik stávám

rudou skvrnou zapadajícího slunce

sílím zpěvem ptáků

planu ohněm a temním nebem
v korunách stromů

V textu „Moje cesta s fotografií“ shrnul svoji dosavadní zkušenost s tímto médiem takto:

Fotografuji od konce 50. let. Od počátku souvisel můj vztah k fotografii se zájmem o přírodu, před výtvarným zájmem dominoval zájem poznávací. V průběhu 60. let mně proto byly blízké různé obory vědecké fotografie (dálková fotografie v ornitologii a s tím související soustředěnost na detail a živou strukturu v jejích proměnách (společenství vegetace, ptačí kolonie...). Cesta, jež byla častou formou mého pobytu v přírodě, mne zároveň přiváděla k vidění větších útvarů krajiny. Dominující výrazovou formou ve všech těchto oblastech mi byla série fotografií, volná sekvence nebo tvar diptychu, triptychu... Tam, kde se k těmto charakteristikám připojil ještě rámec zobecňujících úvah a mé vidění a konání se o ně opíralo, tam se některé mé práce volně přiblížily záměrům a výsledkům konceptuálního umění konce 60. let (první záměrná cesta 1967). Překročení fotografie k jiným oblastem tvorby, ke kterému jsem tak dospěl, nabylo počátkem 70. let nové podoby. Znamenalo pro mě zároveň opuštění fotografie a vykročení mimo její hranice, mimo hranice „umění“, zároveň však také k důslednému využití nejvlastnější možnosti fotografie, jako magického zrcadlení.
Počátek 80. let mi znamenal novou, obsáhlou syntézu všech dosa-

vadních aktivit, spočívající výrazově na novém odklonu od materiálního díla, na jeho popření a zároveň jeho nové konstituci v samotném doteku s přírodou, v prolnutí s přírodním prostředím, s materiálem. Tam, kde přímá fotografie svými možnostmi „bezprostředního" otisku vyšla této tendenci vstříc, vznikly práce, které buď zaznamenávají vesmírný pohyb světla jako kresbu samotné přírody (pohyb slunce, měsíce, hvězd) a nebo médium fotografie umožnila záznam prolnutí mé kresby a přírody (kresby ohněm v jeskyních) do jediného celku, překračující svým charakterem pouhý záznam akce.

1987

Svět uvnitř světa / Zebín
krajina prokreslená pásy mlh, naoranžovělý horizont uzavřený temně šedou koulí

1988

23. 7. 1988
údolí
dovnitř země
vytváří krajinu
bažinaté údolí, tím, že je
neobyvatelné
zachovává původní vztahy
fungujícího povrchu
otevřeného člověku svým tajemstvím
sídlo oheň
nad hlavou měsíc
pod nohama tráva a voda
s hvězdami
mizí protiklad nahoře dole

průniky, posouvání jednoho motivu-kamene,
vztahy tvarů v ploše - změny polohy v přírodě
jde mi o konkrétnost, ne o iluzi
pojetí času?! - promyslet
co by se stalo, kdyby se skály
na mne zřítily?
hlad po absolutním, žízeň po bezpodmínečném,
touha po nekonečném
a po směřování k celosti

16. 7. 1988
Bílá skála
soubor 7 listových knih (kreslených vždy hromádkou předmětů, jež byly pak uschovány)
kresby mokrými předměty v dešti
(několik souborů nalezených pigmentů, kamenů, větévek... pro kresby doma)

Duchovně jsem vlastně stále ještě v Krkonoších, kde jsem byl v červenci. Udělal jsem několik věcí na potoce, potom na Luční hoře a konečně na Bílé skále. V potoce jsem navázal na Vodopád, jenž znáš z Blatin, také formátově, takže vlastně vytvářejí soubor. pokusil jsem se více naplnit plochu svitku kresbou-malbou a tak došlo ke kontrastu úplně barevných částí a částí bílého papíru s několika doteky, přibyla rovněž prkna lávky přes potok - geometrii, jíž jsem loni vkládal do obrazu ex post jsem letos nacházel na místě.
To se mi stalo plně o několik dní později na Bílé skále, o níž jsem se pokoušel už řadu roků. Nejprve jsem ji viděl průhledně (76), pak jsem objevoval její povrchy a barevnost a dnes jsem s úžasem viděl, že je sestavena a vyrůstá na osnově prostorových trojúhelných drúz, jejichž znaky jsou vidět prostě všude. toto se ukázalo ale už při hmatavém kreslení.
Na Luční hoře jsem byl s Věrou v deštivém dnu, ale postupně se tu prostřídalo počasí od husté mlhy s deštěm po oslepující slunce. pracoval jsem tu opět jako loni na cestě, vedoucí opticky k hoře -vrchol Kozích hřbetů. Někdy byla mlha tak hustá, že 20 m pruh nebyl vidět až do konce, vznikla tu řada pracovních záběrů, jaké jsem dosud neměl.
Z dopisu J.Činčerovi 27. 8. 1988

voda vynesená z úpatí kopce a vylitá na vrcholu do prohlubně mezi kameny před vchodem do kaple Maří Magdaleny
tufové kameny z čedičového lomu a z vrcholu kopce
dřevěné uhlí z ohniště uvnitř lomu
kameny a hlína
vítr
slunce
oheň
mravenci, mouchy, motýli a brouci
motorové stroje, střelné zbraně

1989

5. 5. 1989
Zebín
první práce na textilii 400 x 280

uvnitř lomu pod převisem ležím na kamenech
některé zachycuji a ohmatávám zelenou
balím tělo a svlékám se do prachu
rozdrobuji dřevěné uhlí z ohniště
po cestě přidávám hlínu z úpatí a vodu

Mažarná
temné kameny v černé cestě
šero hvězdy mlha vykotlaný balvan v potoce
brouzdám se ledovou vodou
po drobných kamenech

16. 8. 1989
pohyby
bílých peřejí kolem kamenů
připomínají mávání pažemi
jako křídly

1990

Nepopsatelné rozpětí impulsů od tělových technik, vypracovaných japonskou avatgardou až po technologie počítačů, videa a zvuku. Velmi výstižně předznamenal tuto situaci Jiří Valoch ve svém textu k Vymezení prostoru jeskyně Mažarná ohněm, když nacházel mnohé spojitosti mezi prací M. Šejna a aktivitami skupiny Gutai či s přecitlivělostí Vladimíra Boudníka.

18. ledna se úspěšně účastní konkurzu na místo pedagoga nově zreformované Akademie výtvarných umění v Praze, 24. ledna předstupuje před studenty s programem svého ateliéru a tím dnem zde vzniká i nová škola konceptuální tvorby (zprvu nazvaná jako škola kresby s konceptuálním zaměřením).

1991

1. dubna jmenován ve Velké aule Karolina Univerzity Karlovy profesorem malířství

Javořím potokem k východu Měsíce

1992

1 *in*
2 *stráň po levé ruce*
3 *vyhlodané kameny*
4 *zahnutá větev*
5 *hučení ze středu*
7 *sssšš // dutý hukot*
8 *jak se otočím // vše se změní*
9 *zadrnčení / hmyzu*
10 *okraj kmene // bizarní skaliska*
12 *dvě strany téhož*
13 *jemně řasené květy*
15 *rytmus listů // větví kolem / hrany kamene / skorec*
16 *listy*
18 *sedím*
19 *je jedno čím / důležité je udělat to*
21 *vítr mezi listy*
23 *vystouplý kořen*
24 *motýl*
25 *(tůň)*
26 *tok (mrak) nad / místem / lávky*
27 *ptačí znamení*
28 *kámen poznamenaný ptákem*
31 *příkrok*
32 *5/5/5 bílé květy /5/5/5*
33 *strom / strom*
36 *voda / obepínající / kámen*
37 *zárodky kresby / nebo slova*
39 *zeleně (...list) u mé nohy*
40 *(stejným koncem)*
41 *žluté nebo stříbrné*
42 *větví se (voda / vzduch/ kameny / má ruce?*
nohou jsem zavadil / o větev
43 *bílý bod motýlem / ve tmě*
45 *neslyšný let*
46 *lístek / v protisvětle*
48 *žlutější / místo / listu*
49 *nad vývratem / staré cesty*
já dříve / a teď jsem zahlédl kapku / rosy na listu
50 *má hořkou chuť*
51 *tichý zpěv // za clonou / večerních pohybů listů*
52 *cítím ostrou vůni / když jsem rozemnul / plody v dlani*
53 *svítí?*
54 *náhle rosa / všechno je vlhké*
56 *co je světlé? / a co je tmavé?*
57 *cesta housenky*
58 *když se skláním / žluté květy*
60 *víření křídel*
61 *pohled skály / mrazí v zádech / a to nejen obrazně*
62 *podal jsem si ruku / s větví*
70 *má a nebo / nemá v ruce / světlo / když mi / proklouzne / mezi prsty?*
73 *myslím na kresbu / a nebo na cestu*
74 *když se zastavím*
84 *s tužkou v ústech*
87 *tři bílé klády*
93 *hvězda*
129 *ryby mi kloužou / v temnu / mezi lesy*
217 *když jsem / se podíval*
261 *list teplý / a jemný jak / kůže*
262 *suchá / země / a mech*
265 *větev / píše / hvězdy*

1993

10. 7. 1993
Javoří potok
5 kreseb A0

jednou z mých prvých tužeb v dětství bylo udělat mapu místa, které jsem měl rád a kam jsem se vracel

1994

Poznává Franka van de Vena a Katherine Bakhatsaki, účastní se dílny Cesta k tanci, pořádané divadlem Archa. Prochází totálně novou zkušeností těla, minulé i budoucí se propojuje, noha se mu zvětšuje o jedno číslo.
Od tohoto roku projde mnohými dílnami a sám mnohé založí. Bohemiae Rosa projekt je jakousi páteří jeho celoživotní zkušenosti. Umírá otec Alois Šejn.

1995

2. 8. 1995
Obří důl
první listy velké knihy II

17. - 18.10.1995
Čára
nástěnná kresba v Galerii Jaroslava Krále, Dům umění města Brna

29. 9. 1995
Převis / Viděno v ohni
Borecké skály
vrcholové skalisko nad zemí
první práce na polyptychu pro Berlín

1996

1 *ykulhs éděnhotulž a énelez*
větrem

2 *éknuobord*
odzính
černobýl

3 *bílá*

4 -

5 -

23. 12. 1996
Čiré nebe nad bílou krajinou / Šibeník
série 5 kreseb na dvouvrstvém japanu, otisky, kresby a přípisy tužkou, materiálie (šípek, ptačí zob, tráva, rostlinné lodyhy, lístky a semena); Věře

1997

podobné
nikoliv stromečkovitá struktura, ale můžeš z jakéhokoli obrazu, z jakéhokoli jeho detailu přejít do jakéhokoli jiného prostoru a z něj opět vplout do jiného vrstvami zvuků, vůní, nejasného tušení, u mne tak rozplývavého s ostrými detaily, jež však brzy opět mizí a opět se k nim po zapomnění vracím odjinud
můžeš traverzovat policemi knihoven a spouštět se lehce do bezedných kroků, kdy prsty jsou jeskyněmi a tvé myšlenky se vznášejí čajovými lístky v misce bílého moře
červenavě zelenými výhonky kamenů mohu se přepouštět do jasných ebenů oblak, přesných jak krystaly ulit, jejichž stěny jsou prostupné letu
žebry vzduchołodi
vidím, chloupek okvětního plátku, na hmyz, ptáky, vodu, vítr a déšť kolem, všude kolem sebe
hvězdy i země pode mnou
modrožlutý dotek
purpurová zeleň chvíle
ve zvířených kuželech očí všeho prachu
na tomto stole

obraz světa? spíše jeho chuť mými ústy
cesty propojené jako stříbrná vlákna plísně kolem těla, spícího v klenbě černé duhy
23. 11. 97

možná je čas skončit, vzpomínky jsou ještě čerstvé, a milosrdná paměť je ještě nedotřídila

Pokud není uveden přesný zdroj, texty tištěné kurzívou jsou citacemi z deníků M. Šejna, jeho poznámek, vzpomínek či korespondence.

Strany 50 - 55 / Tři dny bloudění bažinami Dyje, série bromostříbrných fotografií na papíře jako záznamy procházek a bloudění, 1969

TĚLO A PAMĚŤ

Simona Mehnert

1. Bloudění přírodou a putování krajinou

"Probudil jsem se v širokém údolí a kráčel jsem pomalu vzhůru
zelenou loukou, ozářenou sluncem.
Stráň stoupala, objevil se okraj lesa a zvláště jeden výrazný, nádherný strom
mě vábil.
Ve větvích se rozezpíval pták a zpíval nepopsatelně.
Stoupal jsem dál mezi stromy, údolí se zužovalo až k ústí jeskyně v kopci.
Vešel jsem,
a z temné zeleně se opět rozevírala louka, strom
a ptačí hlas."
Miloš Šejn, sen z dětství1

Sny, ve kterých člověk putuje krajinou a je okouzlen rostlinami, zvířaty, údolími, kopci, jeskyněmi, loukami a lesy, prozářenými slunečním svitem a zpěvem ptáků, patřily k dětství Miloše Šejna. Byly vnitřními obrazy, které vyjadřovaly směřování celé bytosti. Stát na prahu dálek je velkým příslibem dětství. Lákání líbezných, nedozírných, neznámých krajin mělo však u Miloše Šejna i reálnou rovinu. Jeho sny, touhy i sklony ho vedly přímo do přírody, kde trávil velkou část svého dětství i dospívání. Zde mohl dát volnost vnitřnímu neklidu a popudu dostat se dál, za vlastní hranici a rozšířit své zkušenosti a své bytí v neomezeném prostoru. Byla to reálná objevování, objevování tajemství a tajemnosti přírody, její velikosti a proměnlivosti, jejího kouzla a jejího řádu. Byly to objevy o podstatě přírody a podstatě světa.

Příroda byla nejdříve světem dojmů, které Miloše Šejna přitahovaly, uchvacovaly a okouzlovaly. Bezcílné bloudění jejími kruhy, fascinující cesty objevů a překvapení, atmosférické, smyslové vnímání přírody byly zvláště určující v dětství. Ve věku dospívání byly rozšířeny zvýšenou pozorností a ostřejším vnímáním krajiny. Začala ho zajímat její fyziognomie, její podoby. Procházel pohoří, údolí, lesy. Prolézal skalními útesy, trhlinami, rozsedlinami. Objevoval jeskyně, zkoumal prameny, studánky, potoky. Obsáhnout univerzum přírody pro něj ale znamenalo i zabývat se složením a skladbou rostlin a minerálů, podobou zvířat a hmyzu. Pozoroval jejich zvyky, zapisoval výsledky svých bádání, pod mikroskopem zkoumal mnohotvárnost jejich struktur. Pomocí přírodovědecké literatury se vše naučil rozlišovat a zařazovat podle vědeckých kategorií.

Vedle tohoto usilovného zkoumání vnějšího a vnitřního labyrintu přírody a jejího organizmu to byl fyzický zážitek přírody, který Miloše Šejna přitahoval a fascinoval. Od poloviny šedesátých let byl pro něj samotný akt pohybu krajinou stále důležitější. Prožívání chůze, vnímání pohybu prostorem a časem, vnímání vlastního těla, jeho schopností, jeho síly, jeho zranitelnosti i možných hranic se stalo důležitým faktorem jeho pobytů v přírodě. Putování je rituálem s intenzivně pociťovanou tělesností, kdy se tělo stává součástí přírody. Cítit vlastní tělo, cítit vlastním tělem, cítit přírodu celým tělem jsou momenty, kdy dochází k sjednocení vnějšího a vnitřního vnímání. Poddat se takovýmto okamžikům, kdy se člověk stává tím, co je, kdy překonává své já v nezměrných, nesmírných prostorech nekonečna, kdy překonává omezení a hranice vlastního vědomí, znamená dosáhnout sjednocení člověka a přírody, syntézu subjektivního a objektivního světa. Omezenost vlastního vědomí, ohraničenost prostorem a časem je překonáno propojením s krajinou, kdy se člověk stává součástí přírodní totality.

Bloudění přírodou a putování krajinou jsou primární životní zkušenosti, které se staly základem bytí Miloše Šejna. Vnímat přírodu, prožívat pohyb těla krajinou, ztotožnit se s univerzem jsou schopnosti, které jsou podstatou jeho života a které jsou výchozími předpoklady jeho výtvarné činnosti.

2. Pohyb krajinou

"Příroda má být zviditelněným duchem, duch neviditelnou přírodou."
Friedrich Wilhelm Josef von Schelling 2

Při pobytech v přírodě upoutávala Miloše Šejna stále více její vizuální podoba. Upoutávala ho natolik, že začal to, co kolem sebe viděl a co ho zaujalo, fotografovat. Už od počátku šedesátých let vznikaly snímky, které zachycovaly struktury a formy přírody. V druhé polovině šedesátých let to byly celé cykly fotografií. Vznikly během pobytů u Novozámských rybníků v roce 1966, během putování Máchovým krajem v roce 1967, během Krkonošské pouti v následujícím roce či při putování bažinami Dyje v roce 1969. I po celá sedmdesátá léta byla fotografie důležitým momentem Šejnova estetického vnímání přírody, ať se jednalo o cyklus "Vlnění světla" z let 1973 až 1976, "Javorovým dolem" z roku 1977 či jiné. Tyto fotografie, které jsou studiemi různých přírodních úkazů, rozličných podob krajiny a její atmosféry, nebyly jediným či hlavním důvodem jeho návštěv přírody, ale pouze jedním z jejich aspektů. Dnes nás na nich zaujme nejen jejich výtvarná hodnota, ale především jejich dokumentární charakter. Staly se svědky Šejnova putování přírodou.

Koncem šedesátých let natočil Miloš Šejn první černobílé filmy. Jsou to krátké studie chůze, studie pohybu člověka krajinou.

I v druhé polovině sedmdesátých let vzniklo několik barevných pohybových momentek, na něž v roce 1979 navazoval film "Rokle". Byl to asi třicetiminutový záznam, který Šejn natočil během sestupování skalními útesy. Zachycoval vlastní rytmus pohybu a napětí, vznikající střídáním klidných a dynamických momentů namáhavé chůze v neschůdných podmínkách a ostrým střídáním stínů a světla, pronikajícím do tmavé rokle. K tematizaci chůze na filmovém materiálu se Miloš Šejn později vrátil ještě v několika videozáznamech. V roce 1993 to byla např. "Cesta Javořím potokem". Zde držel kameru v ruce, která nesnímala ve výši očí, ale visela podél těla a opisovala pohyb chůze. Tento záznam dvojitého pohybu, pohybu těla prostorem a pohybu ruky podél těla v rytmu chůze, zprostředkoval zcela nezvyklé souvislosti. Nejednalo se zde o pozorování chůze člověka přírodním prostředím, o objektivní pohled z odstupu, který by umožnil zachytit situaci v celkovém kontextu. Není to tedy vidění zorným úhlem pozorujícího oka, ale vidění zorným úhlem těla a jeho rytmu. Pohyb zde není tematizován jako kontinuální směřování od někud někam, ale jako detailní studie nerovnoměrné, nepravidelné dynamiky pohybujícího se těla.

S transformací pohybu lidského těla se setkáváme rovněž v Šejnových fotografiích vzniklých za jeho pobytů v jeskyních. Jeskyně ho lákaly už od raného dětství. Jeskyněmi vnikal pod povrch země, do jejího nitra. Objevování tajemných prostorů pod zemí, překonávání různých překážek, strachu a tísně při cestách do vnitřní krajiny ho přitahují dodnes. Jeho pravidelná putování krajinami temna, ať to jsou jeskyně Pekárna v Moravském krasu, Mažarná ve Velké Fatře, Kladivo a Amerika v Prachovských skalách či jiné, jsou doprovázeny akcemi v jeskynním prostoru. Šejnovy kresby ohněm "Vymezení prostoru" vznikly v osmdesátých letech. Se zapálenou pochodní v ruce putoval podél stěn a výstupků jeskyň, aby zjistil jejich vnější hranice. Tvary zachycené dráhou plamene, snímal samospouští fotoaparátů, u kterých předem nastavil směry pohledů, délky expozic a clony. Vznikly fotografie, na nichž linie ohně byly záznamy prostorových dispozic jeskyní, tedy jakýmisi kaligrafiemi reálného prostoru. Byly ale zároveň detailním popisem Šejnova pohybu, jeho cesty bludištěm podzemních krajin. I když jeho přítomnost na fotografických kresbách ohněm není přímo viditelná, jsou tyto fotografie dokumenty jeho pohybu podzemním prostorem přírody.

3. Dotyky s krajinou

"Vlastní formou univerzální filozofie jsou fragmenty."
Friedrich von Schlegel 3

Už od ranného dětství hrál u Miloše Šejna přímý tělesný kontakt s materiály přírody důležitou roli. Fascinace nejrůznějšími barvami, formami a podobami rostlin, zvířat a hornin ho vedla k jejich zkoumání. Dotýkal se jednotlivých objektů, aby je ohmatal, zjistil jejich strukturu, ucítil povrch a obrys. Šejnovy sbírky brouků, motýlů, ptačích vajec, rostlin a kamenů jsou relikty jeho dětství a dospívání, kdy jeho přírodovědecký, systematický přístup k fenoménu přírody obsahoval rovněž rovinu haptických zkušeností. Později bylo dotýkání se a vyjímání jednotlivých přírodnin určováno především subjektivním vizuálním vjemem. Z přírodních materiálů vybíral Miloš Šejn intuitivně ty, které ho zaujaly svou barvou, tvarem či strukturou. Postupem času z nich vznikly rozsáhlé heterogenní sbírky přírodních plodů, které upoutávají svou širokou škálou barev a forem. V roce 1995 vystavil Miloš Šejn ve své instalaci "Nalezené pigmenty" dvanáct set přírodních pigmentů. Byly to kameny, kořeny, různé části rostlin, houby, horniny, sedimenty, zvířecí relikty a jiné. Staly se různorodou paletou tvarů a barev přírody, které umělec získal nesčíslnými dotyky s krajinou od konce padesátých let až do současnosti. Konceptuální charakter instalace byl podtržen přesnými údaji. Místo a datum nálezu, tedy místo a datum dotyku, byly písemně zaznamenány pod skleněnými mističkami, ve kterých byly jednotlivé pigmenty instalace vystaveny.

Přímý kontakt těla s přírodním materiálem se stal konstantním faktorem Šejnových pobytů v přírodě. Nejedná se ale pouze o dotyky při sbírání přírodnin, tělesný kontakt s přírodou má i jiné podoby. Někdy zanechává Miloš Šejn otisky různých částí těla přírodními barvivy na skalách, někdy vytváří linie získanými pigmenty rostlin či minerálů a zdůrazní jimi tvary skal, jindy nanáší barevné pigmenty na plochy kamenů a zvýrazní tak jejich strukturu a povrch. Zanechává v přírodě stopy svých pobytů, stopy člověka, znamení lidské činnosti a dotyků s přírodním organizmem.

Od konce sedmdesátých let vznikaly Šejnovy "Knihy doteků". Jsou v nich otisky přírodních pigmentů vlastními prsty. Pigmenty z nejrůznějších lokalit rozetřel Miloš Šejn v misce, smíchal je s vodou a ve stanovených kombinacích různých barev a jednotlivých prstů pravé i levé ruky je nanášel na bílé stránky knih. Kombinace přitom zaznamenával. Jeho autorské "Knihy doteků", s vizuální i písemnou podobou, mají konceptuální charakter. Jsou to dokumenty jednotlivých akcí, kdy přímým fyzickým kontaktem došlo k přenesení barevného přírodního materiálu na papírový podklad. V některých svých pozdějších instalacích se Miloš Šejn vrátil k principu přenesení nezpracovaného primárního přírodního materiálu do prostředí výstavního sálu. Bylo to např. v instalaci "Linie" z roku 1995. Barevné pigmenty, částečně nasbírané během svých cest přírodou, jindy získané v bezprostředním okolí výstavní instituce, zpracoval přímo na stěnách galerijního prostoru. V rychlých tazích, bez detailního rukopisu, nanášel prsty barevné pigmenty uhlíků, šťáv různých rostlin a trav, pigmenty hlín. Po obvodu výstavního sálu z nich vytvořil kontinuální barevnou linii, ve které na sebe plynule navazovaly různobarevné úseky jednotlivých přírodních barviv. Miloš Šejn zde vytvořil instalaci, ve které použil barevný

materiál, který ho svou barvou a strukturou zaujal během pobytů v přírodě, takže ho fyzickým úkonem vyjmul ze svého kontextu. Při vzniku čáry bylo jeho tělo rovněž v kontaktu s přírodním materiálem: prsty nanášel jednotlivé pigmenty na výtvarný podklad stěn galerie. Instalace, ve které hrál různorodý tělesný kontakt člověka s přírodou důležitou roli, vznikla přímo ve výstavní síni.

Ve výtvarných pracích, které byly tvořeny dotykem s krajinou, vychází Miloš Šejn z přírodního prostředí a využívá přírodních materiálů. Nezobrazuje v nich ale viděnou skutečnost přírody, tedy neilustruje přírodu na asociativní rovině, ale nechává ji bezprostředně zúčastnit se a působit vlastními prostředky. Ponechává tak přírodu samu sebou. Pro svá díla vybírá Miloš Šejn z přírody pouze její zlomky. Tím, že jednotlivé předměty vyjme z jejich předurčeného kontextu, stanou se zviditelněnou, zdůrazněnou částí, která je ale součástí celku, na nějž odkazuje. Přírodní objekty se stávají analogií, která vypovídá i o nepřítomném. Jsou výpovědí, která poukazuje do nekonečného prostoru přírody. Vyjmutý fragment zde tedy není samostatným elementem, ale součástí makrokosmu, z něhož pochází. Fragment vypovídá o celku. Je šifrou odkrývající hlubší univerzální rozměr bytí.

4. Interakce s krajinou

"Zavři oči, ...abys nejprve spatřil obraz svým duchovním zrakem,
co jsi uviděl v temnu, přenes pak na světlo tak,
aby zpětně zapůsobilo zvenčí do nitra."
Caspar David Friedrich 4

V první polovině osmdesátých let dospěl fyzický kontakt s přírodou do nové roviny. V této době začal Miloš Šejn pracovat na velkoformátových kresbách, které vznikaly přímo v přírodě. V koncentrovaných akcích v nich zaznamenal povrch, strukturu, formy a barvy jednoho místa v krajině: ve zvolené lokalitě rozložil archy papíru po povrchu země, aby na nich v soustředěné kontinuální akci vytvořil kresebný a akční záznam. Tak např. kráčel po papírovém podkladě s bahnem v ruce, které na papír kapalo a zanechávalo stopy, házel na ně kamení, dlouze do nich rukama vtíral minerály, rostliny a hlíny, nalezené v bezprostředním okolí a zanechával na papíru jejich barevné stopy. Vedly ho přitom vnitřní impulsy. Někdy jednal rychle a agresivně, někdy koncentrovaně a zahloubaně, někdy s nasazením celého těla, někdy zaměřen na jeden jediný úkon. Do rozloženého pásu papíru vtíráním otiskoval strukturu povrchu země, na které papír ležel. Vznikla frotáž ohraničeného úseku krajiny, vznikl otisk místa, jehož barvy a tvary byly vytvořeny procesem jednotlivých fyzických úkonů. Šejnovy kresby "Nad zemí" (1,5 x 2,5 m) z roku 1986, "Javořím potokem" (12 x 2 m) z roku 1987, "Bílá skála" (4 x 1,5 m), "Na vrcholu" (4,5 x 5 m) z roku 1988 a jiné jsou zhuštěnými stopami konkrétního místa v krajině i záznamy tělesné akce člověka v přírodě. Jsou to otisky fragmentů místa a zlomků času převedené na vizuálně-estetickou rovinu.

Podobný charakter jako již zmíněné kresby měly i obrazové instalace. Miloš Šejn je rovněž zhotovil během svých pobytů v přírodě. Např. instalace "Stopy železa" z roku 1987 vznikla pod skalním převisem, ze kterého vyvěral pramen železité vody. Do tohoto barevného zdroje nořil Miloš Šejn plstěný materiál tak dlouho, až se nasytil do intenzivně rezavé barvy. Jednotlivé díly sestavené do velké obrazové plochy pak působily intenzívností barevných pigmentů. V různých instalacích zapracovával Miloš Šejn do plstěných obdélníků šťávy černého bezu, žluté lišejníky, popel z bezového dřeva, březové listí, dřevěné uhlíky či jiné přírodní pigmenty. Při úkonu vtírání byla otištěna i struktura podkladu skal, tedy místa, kde obrazové podklady vznikaly. Šejn z nich sestavoval instalace různých barev, různých tvarů, různých názvů: "Země" a "Zelenou do tmy, zelenou ke světlu" v roce 1988, "Viděno v ohni" v roce 1989, "Čára" v roce 1991, "Pocta čaji" v roce 1992, "Převis / Velká kůže" v roce 1995 a jiné. Barevné segmenty v nich pokládal na zem do plochy, skládal je nad sebe, věšel na stěny v pásech po obvodu stěn galerií či sestavoval do různých plošných seskupení.

Kresby i obrazové instalace vznikaly přímo během pobytů v přírodě. Byly záznamem tělesné akce, byly výsledkem tělesného nasazení. Byly rituálním aktem člověka v přírodě, během kterého došlo k intenzívnímu kontaktu člověka s přírodou, k jeho interakci s krajinou. Výsledné výtvarné dílo bylo nejen záznamem komplexu místa v krajině, ale i záznamem vztahu těla ke krajině. Byla v něm obsažena fyzická podoba přírody i příroda lidského těla.

5. Paměť místa

"Sníme o cestách vesmírem: nenachází se ale vesmír v nás?...
Dovnitř vede tajuplná cesta."
Novalis 5

Vztah Miloše Šejna k místu, kde vyrostl, k mystice prostoru, kde žije, má pro něj hluboký význam. Místo jeho dětství a dospívání, místo, se kterým srostl, je pro něj zázemím, výchozím světem, které mu umožňuje naslouchat dění, objevovat zákonitosti a vnikat do tajemství. Je zde přítomen na svém místě, ve své době. Odtud odhaluje podstatu světa, odtud přesahuje do nekonečných prostorů a neomezených časů. Nalezení určitého místa a zakotvení v něm znamená být zde a tady, odtud zkoumat univerzum a objevovat vnější i vnitřní podobu světa.

Na místa, která jsou mu vnitřním zázemím, se Miloš Šejn stále vrací. Motivace, která ho vede, jde i po stopách dějin, po stopách mýtů, po stopách kultury. Místa, která navštěvuje, jsou spjata s minulostí:

v okolí města Jičína, kde Miloš Šejn vyrostl a žije, tedy v Českém ráji a Podkrkonoší, existovalo husté neolitické osídlení. Nacházejí se zde pozůstatky hradišť a sídlišť, existují zde v minulosti obydlené jeskyně. Pálení rituálních ohňů doprovázené procesími i bohatá tradice barokní architektury jsou rovněž úzce spjaté s tímto krajem. Povědomí pravěkých památek s pozůstatky minulých kultur, povědomí historické kontinuity míst, jejich rituální minulosti i kulturní tradice je u Miloše Šejna silně spjato s povědomím komplexity místa v krajině. Jednotlivá místa byla ale poznamenána nejen minulými civilizacemi a kulturou, ale i historickým vývojem zemského povrchu a vlastním životem přírody. Zde jsou obsaženy různé podoby bytí: jsou prostorem s dlouhodobou pamětí, kde mizí hranice mezi minulostí, přítomností a budoucností. Intenzivní vnímání magie místa na hrotu dob je zkušeností komplexního pohledu a rozšířeného vědomí, kdy se člověk dotýká všeobsahujících souvislostí a stává se součástí univerzálních kontextů.

Miloš Šejn se na svá místa znovu a znovu vrací. Toto vědomé vracení se do důvěrně známého prostoru v krajině provází celý jeho život a odráží se i v jeho výtvarném díle. Ať se jedná o pobyty na Bílé skále, u Javořího potoku, na Luční hoře, ve Věžickém údolí, v Javorovém dole, na hoře Zebíně, u Hrubé skály či v jeskyni Amerika, pocházejí odtud sbírky přírodních pigmentů, vznikají zde fotografie, videozáznamy, kresby z nalezených pigmentů, knihy doteků, interakce s krajinou. Rozličné aspekty jednoho místa v krajině, různé pohledy na přírodní realitu jednoho místa, různorodé vnímání vlastního vědomí ve vztahu k tomuto místu jsou v nich zachyceny rozdílnými médii a vyjádřeny v mnohých rovinách. Jsou v nich odkrývány historické vrstvy minulosti, vnější podoby spjaté s permanentní proměnou přírodního organizmu, objevy podmíněné novou perspektivou vnitřního pohledu i atmosférické podoby související s ročním obdobím či denní dobou. Vracení se na stejné místo je pro Miloše Šejna pohybem v kontinuitě prostoru, v prostoru komplexních souvislostí mezi přírodou a člověkem, které vychází z jeho silného povědomí sounáležitosti člověka s přírodou a jeho zakořenění v ní. Vracení se je permanentním hledáním, neustálým pohybem dopředu i zpět, i pohybem dovnitř, do sebe.

6. Krajiny těla

"Uctívejte hlas přírody ve vás."
Caspar David Friedrich 6

Vyjadřovat se různými výtvarnými prostředky obsahuje u Miloše Šejna i sdělovat se médiem vlastního těla. Tělo přitom chápe jako součást přírodních zákonů, přírodní reality, jako přírodu samu. Silná vnitřní potřeba vyjadřovat se tělem, pracovat s tělesnou hmotou, zkoumat možnosti vlastního těla je pro Miloše Šejna zároveň cestou do jeho nitra. Cestou sebepoznávání, k novým oblastem, k novým rovinám vlastní bytosti. Tělo je pro něj kulturním médiem, procházející organickými zkušenostmi a dospívající k schopnostem vyjádřit širší souvislosti vnitřních zkušeností a zážitků.

S rozšířeným pohybovým vědomím těla se u Miloše Šejna setkáváme v celém jeho díle. Ať už se jedná o jeho putování krajinou, o fotografické kresby jeskynních prostorů ohněm, o kresby a obrazy vzniklé v interakci s krajinou, či jiné. V devadesátých letech se jeho zkušenost nasazení těla začíná promítat i do dalších výtvarných rovin. Jestliže dosud probíhaly tělové akce přímo v přírodě, a to v absolutní samotě a především v odloučenosti od výtvarného prostředí, začaly se konat Šejnovy performance od roku 1990 v galerijním prostoru. Jednalo se o tzv. procesuální kresby s názvy "Viděno v ohni" z roku 1990, "Space" a "Čára" z roku 1991 a další, které vznikly během soustředěných akcí na stěnách výstavních prostorů. Miloš Šejn v nich konfrontoval geometrickou linii s kresebnými čarami vzniklými během koncentrovaného aktu. Aktu, ve kterém se soustředil na vjemy svého těla a reagoval na impulsy vycházející z jeho středu, aby je proměnil v intuitivně vedené tahy uhlíkem či hořícími stébly trávy. Tělovou akcí zde vznikla kresba, ve které došlo ke konfrontaci geometrických linií a gestických čar, ke konfrontaci racionálních a iracionálních aspektů. Kresebný akt měl přitom rituální charakter.

I Šejnova zbraslavská performance "Chození" z roku 1992 byla obřadním aktem, ve kterém byly odkrývány podvědomé vrstvy těla a paměti. Zde nejprve sejmul z oltáře velký ovál kamene, aby ho s úctou, a v úzkém tělesném objetí, pronesl budovou do zahradního prostoru za slunečním světlem. Prozářen a oslepen sluncem procházel travou a ryl přitom nehtem dráhu své cesty do povrchu kamene. Pak poklekl do trávy, otíral trávou kámen, odložil ho do ní a vytrhl trs trávy s hlínou, aby ho pomalu pozřel. Pak kráčel v pohroužení nazpět, aby kámen uložil opět na oltář. V obsáhlém rituálu uctívání přírody zde Miloš Šejn dospěl k vnějšímu a vnitřnímu ztotožnění těla s hmotou a s prostorem.

V jiné, téměř hodinové performanci "Sklepní prostor", která byla částí rozsáhlé videosonické instalace v klášteře v Plasích (1994), rozvíjel dále myšlenku fyzického a psychického splývání. V podzemních prostorách kláštera, které byly zaplaveny vodou, šlo Šejnovi o ztotožnění se s přírodním elementem vody. Vycházeje z koncentrace na vlastní tělo, z intenzivního vnímání pocitu bytí uvnitř vlastního těla, začal z těla vycházet ven otevírat se vnějšímu prostoru. Vnímajíce impulsy, přicházející zevnitř, začalo tělo reagovat na vnější podněty - na vodu a prostor. Jeho pohyby vycházely z představy identifikace člověka s vodou, z představy splývání lidského těla s přírodním materiálem.

Šejnovo soustavné přibližování se přírodnímu organizmu, přibližování se vesmírnému prostoru podvědomím těla, našlo

optimální možnost dalšího rozvoje v japonské taneční technice butó. Na podzim roku 1994 a na počátku roku 1995 se Miloš Šejn zúčastnil tzv. laboratoří tělového počasí (bodyweather) v dílně Franka van de Vena, žáka japonského tanečníka Mina Tanaky. Speciálními technikami v nich dospěla práce s tělem k rozšířeným formám pohybu a jednání. Fyzický projev zde směřoval k vyjádření vnitřních stavů, intencí a momentální identity, k hranicím kontroly a otevření pohledu za ní, k poznání neznámých sil skrytých v těle, k potlačení vlastního já, tak aby se člověk znovu zrodil mimo kontrolu vědomí, v jiné interní podobě či v neznámém bytí těla. V toku pohybů, impulsů a vjemů tak Miloš Šejn pomocí butó dospíval k rozšířené zkušenosti prolínání vnitřního a vnějšího světa.

Na podzim roku 1995 Miloš Šejn organizoval s Frankem van de Venem "Mezinárodní mezioborovou dílnu Bohemiae Rosa" ve Mšeně. Jak tělová laboratoř, tak přírodní divadlo, či přímá tělová práce v přírodě zde v intenci splývání těla s okolím, v intenci splývání člověka s přírodním organizmem, dospěly do dalších rovin.

7. Být přírodou

"Příroda se má stát uměním a umění druhou přírodou."
Novalis 7

Už od poloviny šedesátých let můžeme zaznamenat jednotlivé Šejnovy umělecké akce v přírodě, jejichž cílem bylo překročit hranice lidského těla a intenzivněji prostoupit prostor přírody a dospět ke srůstání, k ztotožnění člověka s přírodou. Byly to akce, ve kterých Miloš Šejn pracoval s nahým tělem, aby přímým fyzickým kontaktem s přírodou dosáhl propojení. V šedesátých a sedmdesátých letech tak např. v delších tělesných spočinutích objímal nahým tělem skálu či kmen stromu, ležel v zeleném mechu či v obilném poli, nahý prolézal skály a rokle, procházel krajinou v měsíčním světle, či ležíc v trávě přijímal nahým tělem světlo měsíčního úplňku. Intenzivním vnímáním těla, kůže, dotyků, chladu a povrchů, spočinutím v delším kontaktu zde Šejn docházel k překonávání hranic těla a k prožitkům sžití.

Po rozšíření tělové zkušenosti v rámci butó dostaly jeho tělové akce v přírodě nový akcent. Miloš Šejn si např. v roce 1996 vybral vývěrovou jeskyni ve Věžickém údolí, kde své nahé tělo nořil do rudého bahna, aby pohyby těla vyjádřil kontakt těla s přírodním materiálem a přírodním prostředím. Na jiném videozáznamu z jara roku 1997, který zachycuje Šejnovu přírodní performanci na Bílé skále, bylo nahé tělo vystaveno dešti a větru. Kapky deště prudce dopadaly na kůži, déšť sílil, stromy v pozadí se ohýbaly proudy vody a větrem. Tělo mající nejprve kontakt se zemí, začalo postupně opisovat tvary skal. Vycházeje zevnitř pak reagovalo na vítr, přijímalo déšť, oddávalo se dešti, bylo deštěm, bylo přírodou. Konfrontací těla se silami přírodních elementů dospíval Miloš Šejn i v jiných přírodních akcích k hranicím přechodu. Na jaře roku 1997 bylo na kaskádách Bubovického potoka Šejnovo nahé tělo, které ležením ve sněhu či nořením se do vody zaujímalo kontaktní polohy s tvary a materiály krajiny, delší dobu konfrontováno s ledovou vodou a sněhem a muselo tedy vzdorovat silnému chladu a mrazu. V takovýchto situacích se pohybovalo na pokraji svých možností. Byl to stav, který Miloš Šejn často ve svém díle prožíval. Ať to byla krajní námaha při mnohahodinových pobytech pod zemí v jeskyních se situacemi naprosté únavy přecházejícími do transu, ať to byly dotyky těla s ohněm končící popáleninami, či rozdrásání hrdla při pojídání hlíny s kameny, byly to momenty, které působily jako průchodní stádium.8 Sloužily úmyslu zrušit tělesnost, zrušit tělo, dostat se dál, za vlastní hranice těla, za vlastní hranice bytí. Byly to momenty hledání pravdy v přírodě, kdy Miloš Šejn dospěl překonáním sebe sama k pocitům přechodů ze skutečného do absolutního světa.

Tematizace vztahu člověka a přírody, vztahu lidského těla a přírodního organizmu prolíná celé Šejnovo dílo. Jeho akce, jeho procesy v přírodě se ale nezaměřují pouze na vznik výtvarného díla. Jeho výtvarná činnost je pouze součástí celistvého pojetí. Jeho vztah těla ke krajině má vždy širší souvislosti. Vychází ze silného pocitu sounáležitosti člověka s přírodou, z pocitu jeho zakořenění v přírodním organizmu, v přírodním dění. Člověk pobývající v krajině, se přibližuje nekonečnosti přírodního prostoru, otevírá se nekonečnu, v němž se vnější a vnitřní bytí prolíná. Momenty, kdy člověk překonává svou fyzickou izolaci, aby se ztotožnil s nekonečností přírody, jsou momenty přibližování se absolutním hodnotám, kdy se jedinec stává součástí univerza. Intenzivními prožitky otvírání se nekonečnu se Miloš Šejn ve svých akcích přibližuje k podstatě přírody a jejímu duchovnímu principu.

8. Paměť snů

"Svět se stane snem, sen se stane světem."
Novalis 9

Šejnovy pobyty v přírodě obsahují mnoho aspektů. Jsou objevováním neznámých míst, blouděním v neomezeném prostoru, poznáváním světa, objevováním hranic spojeným s námahou a se strachem, překonáváním fyzického omezení a vědomí. Miloš Šejn v přírodě zažívá okamžiky jednoty myšlení a žití, momenty sloučení člověka s přírodním organizmem. Jsou to momenty, které jsou mu bytostně blízké, neboť je zná ze svých snů.

Sny měly a mají pro Miloše Šejna velký význam. Už v dětství a věku dospívání obsahovaly jednotlivé sny a jejich detaily znamení, znaky, primární sdělení s esenciálními významy. Dodnes

jsou sny jeho životním a imaginativním pramenem. Ve snech vidí i líbezné krajiny s harmonickým obrazem světa, ale poznává i strach z pronikání za hranice známého a z pronikání do absolutního světa. Sny jsou mu obojím: toužebným stavem i pociťovanou hrůzou. Ve snech dospívá k překonání pocitu osamocení a izolace, k překonání hranic a omezení lidské existence, lidského vědomí. Dobírá se v nich nekonečných časoprostorů, všeobsahujících souvislostí, prapůvodní jednoty člověka a vesmíru. Sny jsou tušením, skutečností i vzpomínkou.10

Vědomí souvislostí různých časových a prostorových rovin, vědomí jednoty člověka a světa, prožívá Miloš Šejn jak ve svých snech, tak i během svých pobytů v přírodě. Realita ze snu je provázena skutečným životem, vnímání přírody odpovídá intencím snů. Utopie jednoty člověka a přírody je životním a duchovním konceptem Miloše Šejna.
květen 1997

Poznámky:

1. Miloš Šejn, sen z dětství. Zaznamenán v květnu 1997.

2. Tina Grütter, Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik. Berlin, 1986, s. 20.

3. Tina Grütter, s. 25.

4. Alina Dobrzecki. Die Bedeutung des Traums für Caspar David Friedrich. Eine Untersuchung zu den Ideen der Frühromantik. Giessen, 1982, s. 92.

5. Alina Dobrzecki, s.47/8.

6. Sigrid Hinz (vyd.). Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. München, 1974, s. 123.

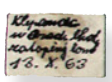
7. J. Minor (vyd.). Novalis. Schriften. Jena, 1907, svazek 2., s. 210.

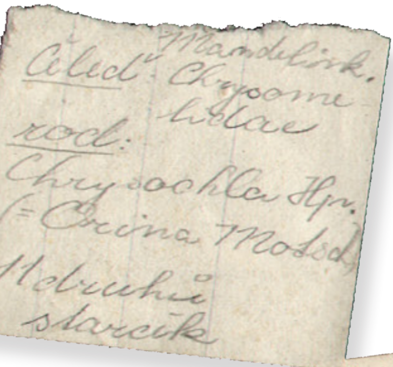
8. Srovnej k tomuto výpověď Josefa Beuyse "...bez bolesti neexistuje vědomí." Josef Beuys. Natur Malerei Form. Kunstsammlung Nordheim-Westfalen, Düsseldorf, 1991/92, s. 47.

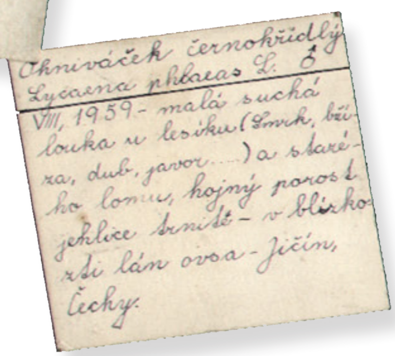
9. Novalis (Friedrich von Hardenberg). Hymnen an die Nacht, Heinrich von Ofterdingen. München, 1974, s. 150.

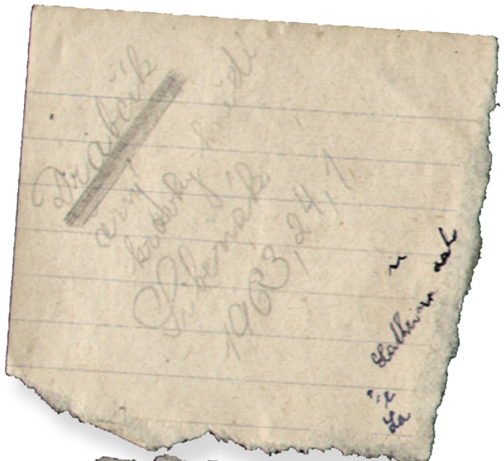
10. Se syntézou snu a reality se setkáváme i v německém raném romantizmu. Literatura i obrazy německého romantizmu, které Miloš Šejn pro sebe postupem času objevoval, mu jsou paralelou k jeho vlastnímu vnímání a chápání světa. Nejblíže mu jsou Novalis a Caspar David Friedrich. V Novalisově knížce "Modrá květina" se setkal se stejným sněním o nedozírných dálkách a neznámých krajinách, se stejnou snahou nalézt vztah k vnitřnímu bytí a postihnout vyšší skutečnost. V obrazech Caspara Davida Friedricha objevil absolutní cítění přírody a ztrácení se v jejím nekonečném prostoru, objevil bytostnou identitu člověka a přírody, jejich společné božské jádro (Alina Dobrzecki, s. 85). I Novalisovi a C. D. Friedrichovi byly sny motivujícím pramenem. U Novalise byly součástí literárního světa, ve kterém realita a sen, život a smrt, skutečnost a představa nebyly protiklady, ale směřovaly k celistvosti (Novalis. Modrá květina. Praha, 1971, s. 53). Caspar David Friedrich trávil dlouhé hodiny ve stavech mezi "bděním a spánkem, mezi myšlením a sněním, mezi snem a skutečností" (Alina Dobrzecki, s.86). Tyto stavy mu byly inspirací, pramenem, aby pak své vnitřní obrazy přírody přenesl duchovním zrakem na plátno.

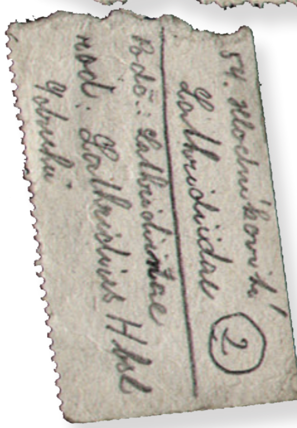
Strany 62-63 / Sbírkové etikety, 1959 - 1963
Strany 64-65 / Kartografické studie, 1969
Strany 66-67 / Kladečský plán pro instalaci COLORVM v Národní galerii v Praze, Jitro kouzelníků?, 1996
Strany 68-69 / COLORVM, pigmenty sbírané od roku 1957, instalační situace z ifa Galerie v Berlíně, 1995

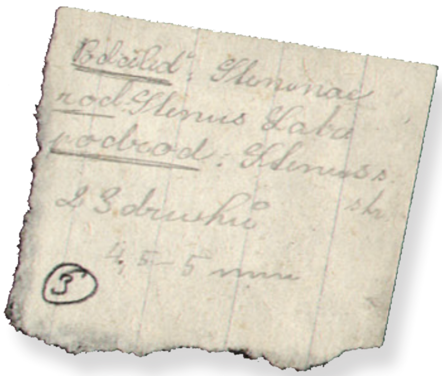



Čeleď: Mandelink. Chrysomelidae
rod: Chrysochla Hp.
(= Orina Motsch.)
16 druhů
starček

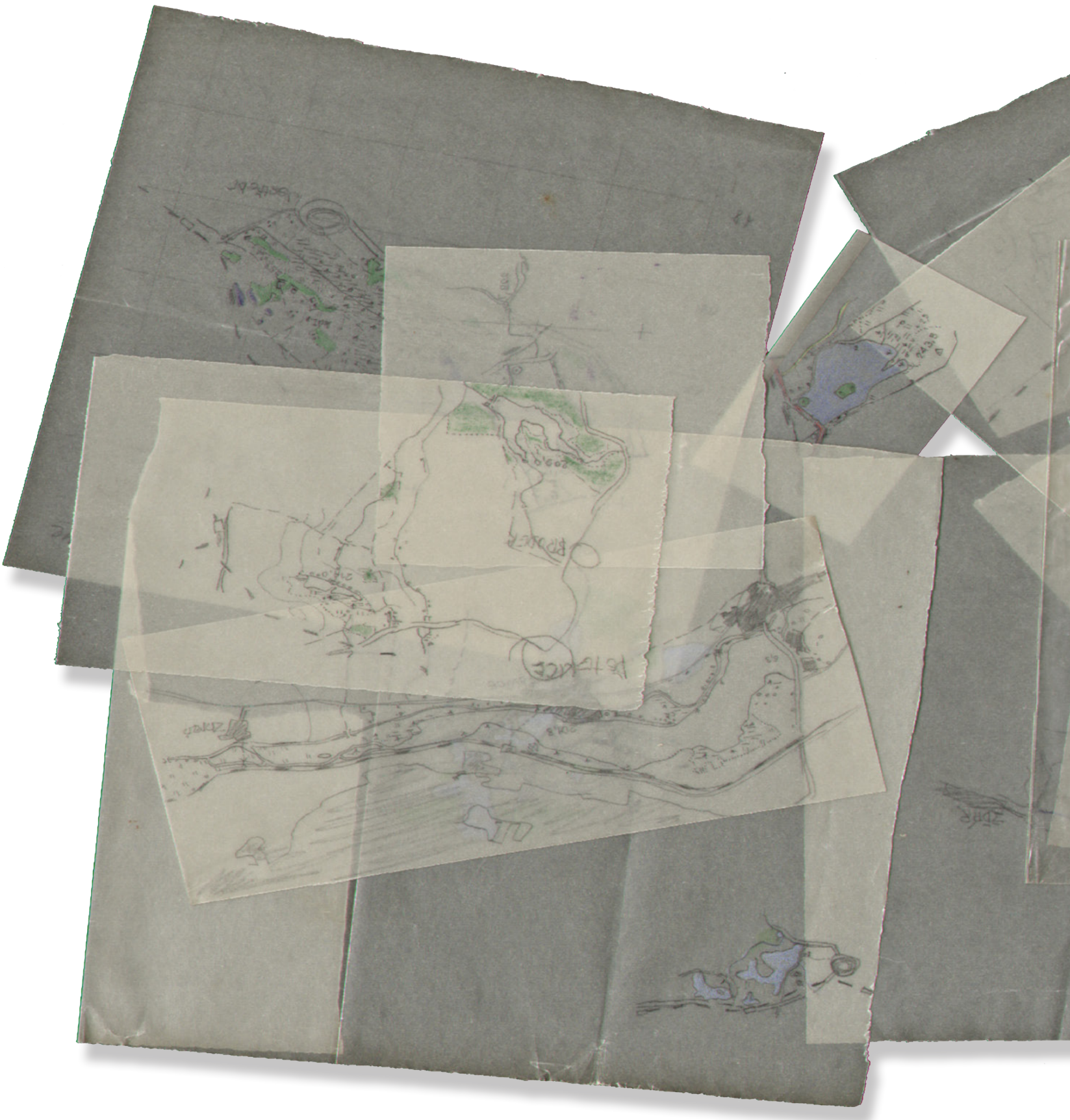

Ohniváček černokřídlý
Lycaena phlaeas L. ♂
VIII. 1959 - malá suchá louka u lesíku (smrk, bříza, dub, javor.....) a starého lomu, hojný porost jehlice trnité - v blízkosti lán ovsa - Jičín, Čechy.

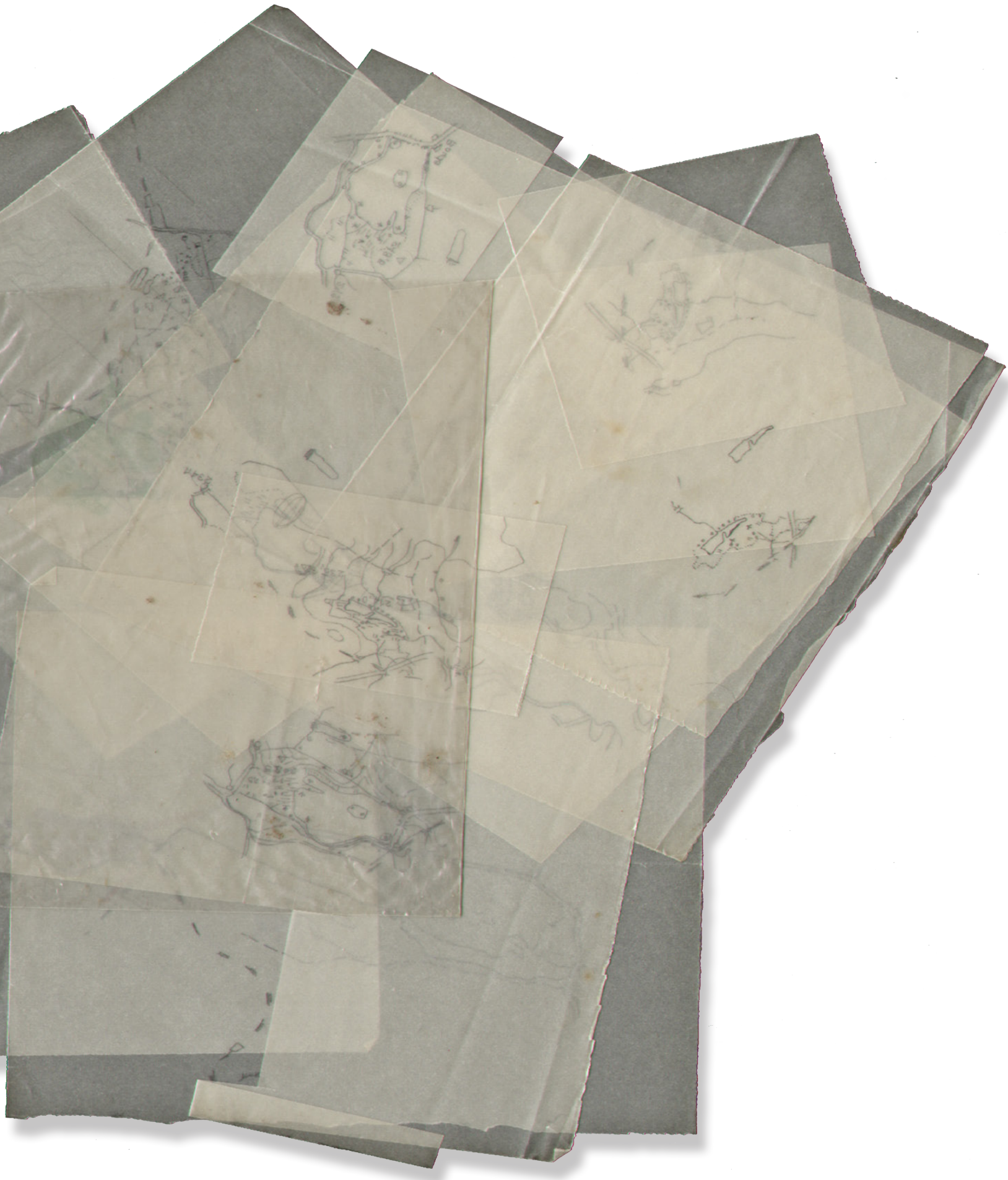

1963 24/1

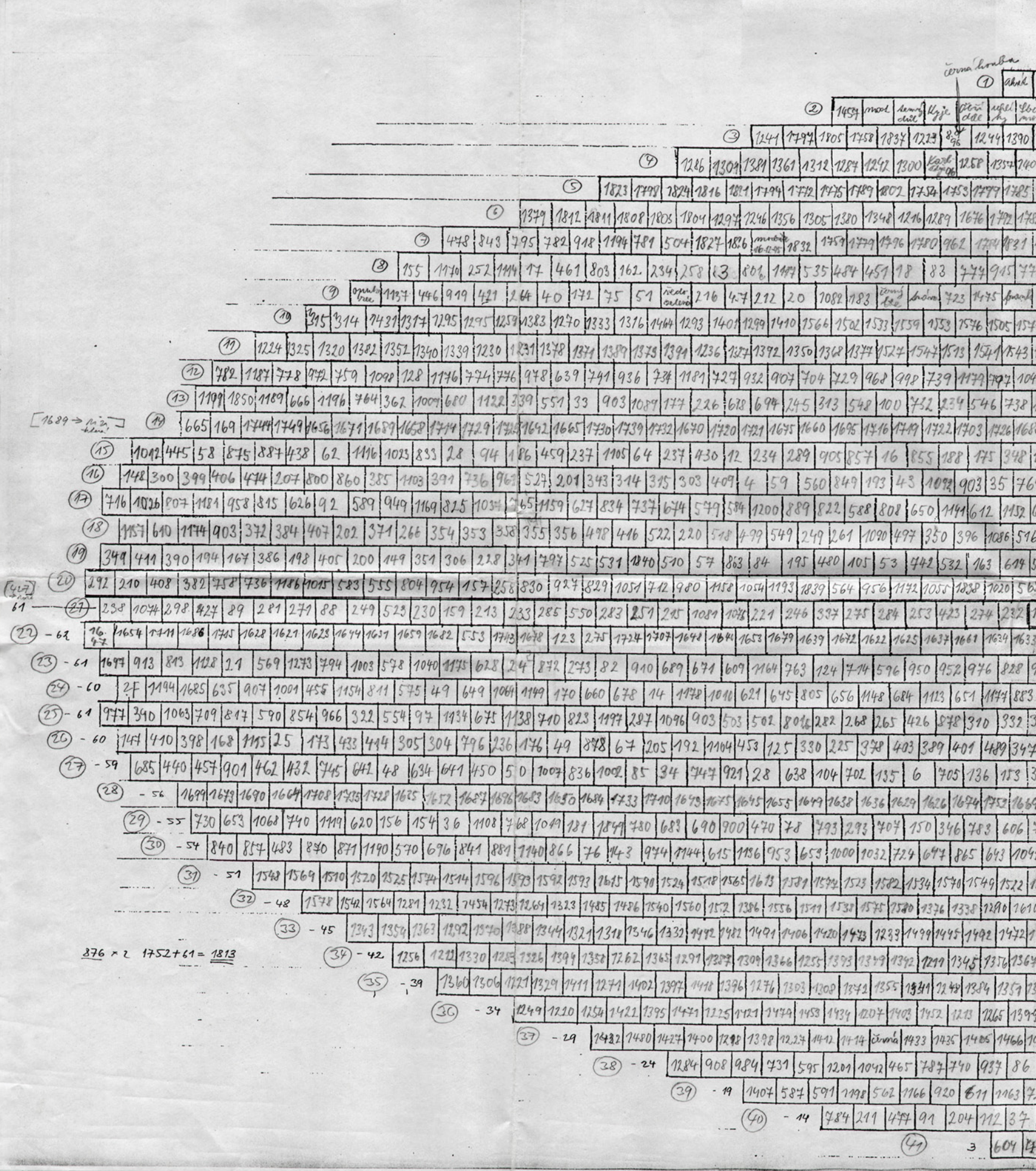

54. Hrbohlavcovití
Lathridiidae
Podč.: Lathridiinae
rod: Lathridius Hbst.
9 druhů
2

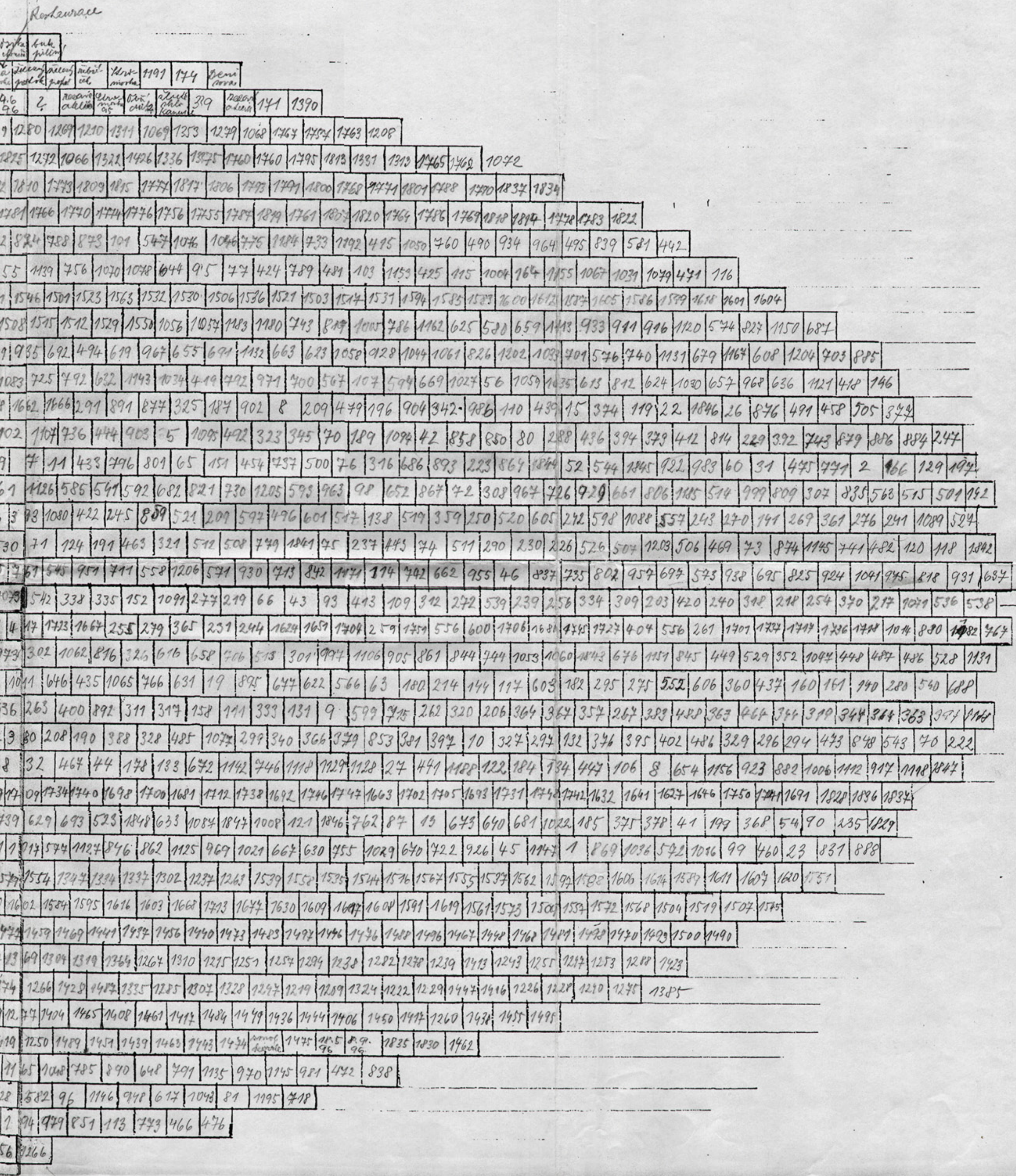

Podčeleď: Steninae
rod: Stenus Latr.
podrod: Stenus s. str.
23 druhů
4,5–5 mm
3

1963
1963








Restaurace

KONTEXTY
Jiří Valoch

Portrét umělce v mladém věku

U většiny umělců nepovažuji zážitky z dětství a časného mládí za tak podstatné, abych jimi chtěl začínat text, charakterizující jejich práci. Jistě se u každého z nás projevovaly některé zvláštnosti, které se později ukázaly jako cenné pro určité zaměření tvorby či jako její předznamenání.
U Miloše Šejna je ale situace odlišná – de facto nemůžeme přesně odlišit, co vlastně bychom u něj měli již charakterizovat jako umění a co nikoliv. Určité aktivity a činnosti se z pohledu dnešního jeví jako bytostně umělecké a bez problémů jsme ochotni je jako součást kategorie „umění" vnímat. Je tomu tak ze dvou důvodů; jeden je zcela obecný, druhý je naopak spjat pouze s jedinečnou cestou tohoto umělce.
Jsme pamětníky a účastníky toho, co můžeme charakterizovat jako „úsilí o rozšíření pojmu umění", jež bylo východiskem a motivací tvorby těch tvůrců, kteří byli v letech šedesátých nejinspirativnější. S tím souviselo také stírání hranic mezi jednotlivými uměleckými kategoriemi a utváření kategorií nových, zahrnujících charakteristiky dvou nebo více kategorií tradičních. Proměnil se třeba pojem sochy – mohla to být nasypaná hromada v detailech nedeterminovaného materiálu (například u Rainera Ruthenbecka), ale také substituce klasických sochařských materiálů měkkých a v čase proměnlivých, jako byly tuk a „filc" u Josepha Beuyse. Ten došel ve svých úvahách o podobě sochy asi nejdále – k verbální formulaci „neviditelné sochy" a k založení politické strany jako určité prostorové sochařské struktury. Někteří umělci se snažili obohatit a rozšířit jistou uměleckou kategorii, pro ně samotné klíčovou – Beuys sochařství, John Cage a Giuseppe Chiari hudbu, Jiří Kolář poezii atd., další svou praxí i teoretickými vývody formulovali pojem intermédií, zahrnujících charakteristiky dvou či více do té doby obvyklých kategorií. Zvukové a textové charakteristiky se spojovaly ve fónické poezii, v poezii vizuální se aktualizovala vizuální složka, přítomná v každém psaném textu, což dovolovalo obohacovat vznikající dílo buď o ryze estetické nebo o další sémantické kvality, v lineárně psaném textu nezpřítomnitelné. Estetické působení vizuální organizace v sepětí se sémantikou hudebního záznamu se syntetizovalo v různých podobách grafické hudby. Ještě více tradičních kategorií i aspekty do té doby jako umění neidentifikované spojovaly především různé typy akcí, jimž se zpočátku říkalo happenings nebo events. Tam najdeme rysy hudby, poezie, výtvarného umění a divadla – ale také třeba hry různého druhu. Důležitým novým aspektem akcí byla též tělovost, někdy více, jindy méně exponovaná. Ta se postupně ukázala být tak principiální kvalitou, že se užívání lidského – a postupně stále více autorova vlastního – těla tematizovalo v celé kategorii, na konci šedesátých let pojmenované body art, v letech sedmdesátých pak rozvíjené v široké škále tělových akcí, od těch nejkonceptuálnějších po maximálně expresivní. Objevili se též umělci, odmítající i tyto nové kategorie – své usilování pak charakterizovali jako totální umění. Především to byli Ben, spjatý s hnutím Fluxus, a Timm Ulrichs – oba formovali též řadu konceptuálních přístupů. Radikální dematerializace a konceptualizace uměleckého díla, jejíž jedno východisko bychom našli také v okruhu autorů hnutí Fluxus (nejpříkladněji v minimalistických verbálních vymezeních od George Brechta), sám pojem konceptuálního umění formuloval Henry Flynt roku 1962 také v tomto kontextu. Ve stejném roce vznikaly první realizace rakouského Heinze Gappmayra, jejichž východiskem byla krajně redukovaná podoba vizuální poezie – tu vnímáme jako evropskou podobu tehdy se utvářivšího konceptuálního myšlení, jež pak dostalo vyhraněnou analytickou podobu v New Yorku díky teoretickým formulacím Sol LeWittovým a dílům Roberta Barryho, Josepha Kosutha a Lawrence Weinera. S rozšířením konceptuálního myšlení po roce 1970 pak zase souvisí celá škála metod, představujících snahy o transpozici různých typů informací ze „světa kolem nás" do „světa umění". Na počátku tohoto usilování byl Bernar Venet, nejprve prezentující banální školskou geometrii jako umělecké poselství – ten postupně došel k přenášení informací z různých speciálních věd do kontextu umění. S takovými konceptuálními přístupy pak souvisely i snahy o provádění určitých průzkumů a výzkumů, při nichž byla vědecká metodologie aplikována na vědecky irelevantní místo nebo osobu, ale prezentované jako nové sdělení umělecké (především „Spurensicherung", tedy „zajišťování stop").
V takovém – proti tradičnímu pojetí výtvarného umění již radikálně pozměněném – kontextu vnímáme jinak také celé usilování Šejnovo; on sám celou svou dosavadní praxí stvrdil, že právě v jeho případě je takový pohled na zcela rané práce adekvátní. Tím netvrdím, že o nich od počátku uvažoval jako o umění. Ale byly to určité informace i určité prožitky, a především způsob, jak na ně reagoval a jak na ně vlastně reaguje stále, až do dneška. Neboť Milošovou charakteristikou nebyla od počátku pouze mimořádná senzibilita či dřív hypersenzibilita, ale také usilovné hledání způsobů, jak naopak vnést do světa kolem něj, jenž jej atakoval, organizující řád. Proto by nás vlastně ani nemělo překvapovat, když znovu a znovu přepracovává údaje o sobě samém a své rodině od samého počátku – jako by se bál, že něco podstatného bude opomenuto. A toto zaznamenávání se také stává sui generis uměleckým dílem, možná jen zdánlivě paradoxně důležitějším, než některé třeba vizuálně atraktivní artefakty nebo než doklady toho, jak se snažil naplnit obvyklé penzum praktických zkušeností začínajícího výtvarného umělce. Který jiný umělec by si znovu opisoval údaje ze svých prvních deníčků - a kdo z těch, kteří si je psali, si v nich po těch desetiletích čte? Já jsem například na deníčky neměl v žádném údobí svého života ani pomyšlení, zatímco u Miloše naopak právě takové typy záznamů přerůstají od osmdesátých let do řady autonomních děl, především v podobě autorských knih.

A to stálé hledání a opisování nejdávnějších i pozdějších zápisů je vlastně pro autora klíčovou aktivitou – v ní se zhodnocují ony informace, které byly důležité pouze pro autora samotného, jako něco, co je schopno komunikovat s ostatními. A my jsme schopni vnímat jako relevantní informaci třeba zápis v deníčku sedmiletého autora z 30. června 1954: „Díval jsem se / na zatmění slunce.“ Vždyť jeho nejradikálnější aktivity nejsou ničím jiným než právě takovými záznamy, byť většinou modifikovanými do určité, často velice rudimentární výtvarné realizace. Ze stejného roku si vypsal další záznam: „Šídlo hnědé / Šídlo červené / Šídlo modré / Šídlo zelené / ...“ Ten nám zprostředkovává společně dvě klíčové charakteristiky autorova uměleckého typu. Opět sepětí vlastní tělovosti s primárním vztahováním se k přírodě, ale také bytostnou potřebu evidovat, zaznamenávat a transformovat určitý přírodní prožitek do formalizovaného, nejčastěji verbálního záznamu. Proto si myslím, že nemůžeme udělat jakoukoliv přesnou hranici, kdy začíná u Miloše Šejna autonomní umělecká tvorba.

Určité danosti autorova naturelu se projevují vlastně od té doby, kdy je schopen je myšlenkově uchopit – a se zkušeností toho, co se ve světě umění odehrálo od počátku šedesátých let, a s přihlédnutím k tomu, jak logicky na tato východiska navázala vědomá, programová tvorba určitého zaměření musíme přiznat, že prostě nevíme, jak bychom měli počátky jeho tvorby vymezit. Prostě to byla léta intenzivního prožívání a zkoumání, kdy jej nezajímalo, zda je umělcem, zaznamenával a verifikoval určité informace, které považoval za závažné – a to vlastně dělá dodnes... Jaká byla míra jeho citlivosti, to také prozradí on sám díky snaze nezapomenout na žádnou závažnou informaci. V textu, jejž sám označil „život, dílo, zkušenost“ (a všimněme si: který jiný umělec by pro své, dnes již jasně zformované dílo považoval za podstatné a hodné zaznamenání právě zkušenosti?), čteme mezi údaji, vztahujícími se ke třetímu roku jeho života: „V úžasu nad září vánočního stromku se u něj poprvé projevují poruchy řeči, od třetího roku života pak soustavné.“ Každý, kdo jej poznal, zná i tento handicap, byť se podle okolností manifestuje více či méně důrazně. Ale radost z vánočního stromku zanechala ve většině lidí příjemnější stopu... A my se můžeme domnívat, že právě ona snaha racionalizovat maximum svých zkušeností v podobě zápisů a záznamů různých údajů je vlastně určitou cestou, jak vnášet alespoň zástupný řád do světa, který příliš zraňuje, učinit tento řád komunikovatelným pro ostatní a zároveň jej formovat pro sebe samotného. Onou posedlostí evidováním jako určité konceptuální artikulace mimouměleckých informací se mi zdá být Šejn spřízněn s jednou obdivuhodnou konceptuální umělkyní, Hanne Darboven. Pro každého, kdo viděl její popsané listy papíru se zakódovanými údaji o plynutí času, je jistě spojuje ona potřeba maximální formalizace určitých informací, a kdo měl možnost spatřit také prostředí, které si pro sebe samu „musela umělkyně“ – naštěstí movitá a praktické překážky tedy nemající – v Hamburku vytvořit, vzpomene si i na druhý aspekt: ono zaplňování místností stovkami různých předmětů, často kuriózních i skutečných krámů, oscilující mezi naprostým chaosem a touhou nějak jej utřídit, a ví, jak bolestné mohou být vztahy k pragmatickému světu věcí a lidí. A hypersenzitivní umělec se možná stal umělcem právě proto, aby našel cestu, jak „oprávněně“ vytvářet jiný řád, řád umění, protože právě jako jeden typ umění je společensky akceptovatelný. U Šejna se ovšem tento organizující řád vztahoval k přírodě. Ta pro něj byla od raného dětství také spjata jak s prvotními prožitky souvztažnosti člověka (tedy jeho samotného) a určitých přírodních situací a dějů, tak i příležitostí k tomu, aby do nich byl vnášen umělý lidský řád. Vždyť již samotné pojmenování každého přírodního úkazu či elementu je vysoce abstrahujícím aktem, vytrhujícím ono pojmenované z bezprostřednosti přírody jako celku i jejích určitých sekvencí, v nichž teprve je pro člověka vnímatelné. A pro mladého Miloše byly nejoblíbenější literaturou takové publikace, jež vnášely do přírodního prostředí další lidskou interpretaci: atlasy. Umožňovaly nejen rozeznat (a pojmenovat) určitou součást přírodního prostředí, ať to jsou živočichové, rostliny, houby nebo minerály, ale vytrhnout je tím také z jejich polymorfního, nesmírně složitě strukturovaného přírodního kontextu a vztáhnout je do člověkem vytvořeného, maximálně formalizovaného systému, do něhož sice třeba geneticky náleží, ale s nímž se samozřejmě jinde než v publikaci nesetkáváme.

Samozřejmě existoval ještě jiný způsob, jak se vztahovat k přírodě prostřednictvím jejích zástupných představitelů, než byly verbální raporty o určitých situacích, pozorováních a sledováních. Celou řadu přírodních útvarů je přece možno skutečně vyjmout z jejich původního prostředí a uchovat je. Některé přírodniny organické i neorganické povahy tedy Šejn – zase od nejmladšího věku – sbíral. Již v roce 1956 začal vznikat jeho osobní herbář, ve stejné době získal první větší kolekci ulit ze Středomoří. Zase takové aktivity, jež bychom situovali na pomezí umění – a čeho vlastně? O pár století dříve by to byly exempláře pro nějaké sbírky kuriozit či pro jakési Wunderkammer. Ovšem tehdy to ještě bylo také s rozlišováním umění (míněno: různých kategorií umění) trochu jinak než po racionalistickém osmnáctém a devatenáctém století.

Důležitou složkou určujících zkušeností Miloše Šejna tedy bylo právě sbírání různých přírodnin. Je v tom něco, co souvisí s onou potřebou racionálního uchopení – jednotlivé nálezy musí být pojmenovány a zařazeny, ale vidíme, že toto pojmenování má v sobě paradox. Vztahuje se totiž k onomu abstraktnímu schématu, vytvořenému člověkem proto, aby mohl aplikovat určité analytické badatelské principy na úhrn přírody (či světa). Ovšem to, co dobře sloužilo třeba k vytvoření určitého systému souvislostí, vyčleňuje jako samostatnou kategorii vždy určité exempláře, spjaté nějakou společnou charakteristikou. Taková kategorizace musí být samozřejmě provedena na určitém hierarchickém stupni (mohu třeba začleňovat do jedné kategorie všechny motýly, nebo mohu diferencovat třeba motýly denní a noční, ale také mohu třeba jenom specificky zkoumat varietu modrásků). Základní paradox zůstává stejný: ať je pojmová kategorie sebedetailnější, stále pojmenovává všechna individua, jež do ní mohou patřit. Ale

to, co člověka fascinuje na sbírce motýlů nebo vyvřelin, je právě – jistě nejen, ale také – naprostá jedinečnost a nezaměnitelnost každého exempláře. Přinejmenším stejně tak jako tím, že určité exempláře můžeme subsumovat pod určité verbální pojmenování, jež je pouhou lidskou abstrakcí, konvencí, přijatou pouze kvůli nezbytnosti lidské komunikace, což věděl již zakladatel moderní lingvistiky Ferdinand de Sausure... A básník Helmut Heissenbüttel připomínal, že se dorozumíváme pouze prostřednictvím jazykové fikce. Ale ta nikdy nemůže postihnout všechny specifické charakteristiky jakéhokoliv individua a individuem pro nás v tomto případě klidně mohou být nejen lidé a další živé organismy, ale i prvky z hlediska našeho tradičního pojetí neživé (záměrně ponecháváme stranou takové koncepce bytí, jež tyto hranice neznají, abychom se co nejvíce přiblížili takovým zkušenostem, jež byly v našem prostředí v době umělcova dětství nejběžnější, i když víme, že právě v prostředí svých rodičů přišel do styku i s některými mystickými zkušenostmi). Ale přinejmenším můžeme jeho jednotlivé sbírky některých přírodnin vnímat nejen jako podřízení jednotlivých přírodních exemplářů určitému racionálnímu řádu (v tom korespondovaly s jeho potřebou zaznamenávat a evidovat), ale také – a především – byly jistě fascinující zkušeností různosti, mnohosti a jedinečnosti, což muselo být nutně vnímáno, třeba tak nepojmenováno, jako dominance estetické kvality. Když v roce 1957 dostal první vlastní fotoaparát, logicky se toto nové, aktuální médium stalo prostředkem, jímž zaznamenával situace ze svých putování a pobytů v přírodě. O rok či dva dříve poprvé shlédl film Jaroslava Rovenského Řeka, vytvořený v první polovině třicátých let. Ten jej od té doby vlastně fascinuje neustále a bezpochyby patří k jeho iniciačním zážitkům, především díky záběrům samotné struktury vody a jejího bezprostředního okolí. Práce s filmem zůstává pro Šejna stále jakousi nevyužitou a přitom velice lákavou a podněcující šancí...

První zralé údobí umělcova raného usilování si spojujeme s fotografií. V tomto médiu a případně v podobě textových raportů vznikly jeho první zásadní realizace. To bylo již v letech šedesátých, tedy v době, kdy skutečné výsledky jeho usilování korespondovaly s tím, co se v kontextu realizací v přírodním prostředí odehrávalo u nás i na celém světě. Jako jakýsi „myšlenkový souběh" dvou autorů, vycházejících ze stejné potřeby transponovat do sféry umění autonomní konceptuální „informaci an sich", můžeme chápat to, že, podobně jako Šejn, zaznamenával určitou dobu své meteorologické raporty také pražský protagonista nového úsilí o překročení hranic tradičního výtvarného díla a jeho krajní dematerializaci Petr Štembera během roku 1971. Součástí této cesty, po opuštění tradičního abstraktního obrazu roku 1969, byly realizace v přírodě v zásadě land-artového charakteru, obsahující i momenty fyzického „nasazení" vlastního těla jako uměleckého artefaktu, umožňujícího tematizovat riziko ohrožení či zraňování. Objektivně zaznamenatelné charakteristiky určitých přírodních fenoménů byly pro oba umělce možností, jak nahradit klasická umělecká média autonomní informací, vztahující se k přírodě. Štembera je rozesílal svým přátelům jako nový typ uměleckého díla, u Šejna dřív zůstávaly součástí jeho záznamů, tvořících podstatnou součást jeho potřeby evidovat a zaznamenávat určité formované informace, podle konvencí lidské komunikace v zásadě neutilitární. Nebylo ovšem náhodou, že oba zaujaly právě informace meteorologické – oba si uvědomovali, že novým médiem jejich tvorby se postupně stává, samozřejmě v různých modifikacích, samotná příroda. Štembera zaznamenával informace, vysílané rozhlasem, Šejn nastoupil v průběhu roku 1967 vojenskou službu a tak měl na brněnském letišti možnost tyto informace sledovat. Ovšem nejdůležitějším médiem, dovolujícím zaznamenávat určité informace, byla pro něj již dávno fotografie.

Můžeme sledovat, jak se postupně autorovo zaujetí proměňuje: od čisté autonomie raportu, dokumentujícího určitý fenomén v přírodě objevený a případně vztažený k umělcově fyzické přítomnosti, až k estetické kvalitě, subsumující perfekcionismus velkoformátových negativů a fotografických kontaktních printů.

Na počátku šedesátých let autorův zájem o struktury a fenomény objevované v přírodě logicky a přirozeně vyšel z jeho předcházejících zkušeností jak v možnostech fotografického záznamu, tak v tematizaci přírodních fenoménů a vlastního vztahu k nim. Zaznamenával struktury, ať více nebo méně proměnlivé, letící ptáky, trávy, rákosí... Výsledkem byla konceptuální verifikace takových objektů a prezentace jejich fotografického zobrazení jako určité, pro autora klíčové, informace. Úplně samozřejmě se tak součástí někdy stávala serielní skladba, korespondující s proměnami určitého fenoménu v čase, ale také s délkou autorova pobytu v určitém prostředí. Jejich předznamenáním mohou být Dva pohledy na zapadající slunce, vzniknuvší již roku 1962. Potřebu tematizovat vztah přírodního prostředí a svého prožívání vlastní fyzické, tělové přítomnosti v něm jako klíčovou osobní zkušenost zase předznamenává fotografie Uchopení listů z předcházejícího roku. V letech 1960 – 1964 vznikala řada fotografií z cest v Krkonoších, jež se zase obracejí k reflexi putování, zanedlouho dalšího klíčového tématu... Jsou to fotografie, které v době svého vzniku byly samozřejmě ještě osamocené, ale pregnantně ukazují, jak se již tehdy celý způsob autorova fotografování zcela důsledně odlišoval od konvenční amatérské fotografie právě tímto zaměřením na zviditelnění určitých přírodních fenoménů a vlastní prožívání toho nejtěsnějšího, bytostného kontaktu s přírodou.

V průběhu šedesátých let se postupně taková klíčová témata objevují jako forma vyhraňujícího se konceptuálního myšlení. I když to autor sám tehdy tak nenazýval – důležitá byla pro něj možnost prostřednictvím fotografie verifikovat a zaznamenat (primárně především pro sebe, ale domyšleno do důsledků samozřejmě i pro ostatní) své zkušenosti s úhrnem přírody a s tím, že jednotlivé přírodní fenomény jsou jakousi „absolutní kvalitou", jež není pouze estetickým zážitkem, ale také informací o jejich vnitřních strukturálních souvztažnostech, vazbách i transcendencích. Neboť to vše – a mnohé jiné – se mladému umělci právě díky bytostnému spojení s přírodou otevíralo, všechny tyto aspekty s ním komu-

nikovaly. Miloš Šejn tehdy ještě nehovořil o konceptuálním umění, ale jedinečné dispozice jeho osobnosti i touha právě takovým způsobem přírodu reflektovat, to vše jej vedlo do sféry tvorby, jež se v té době právě stávala aktuální ve světovém kontextu, alespoň z hlediska těch umělců a teoretiků, kteří si uvědomovali, že je potřeba dosavadní koncepce umění změnit. Putování jako fenomén umělecké komunikace uchopil Šejn jako své téma poprvé v roce 1967 (Třídenní cesta od Bezdězu přes Milešovku na Říp), tedy dříve, než se objevily první „chozené sochy" dvou anglických umělců, Richarda Longa a Hamishe Fultona. Ovšem Šejn zůstává ve svém celém díle lyričtější, subjektivnější, před pregnantním naplněním předem daného konceptu dává přednost jeho individuální, osobní artikulaci – což je charakteristika celého jeho díla ve všech médiích. Ovšem fenomén chůze jako limitující i vymezující určitou formu v prostoru spolu s nimi objevil... To samozřejmě neznamená, že chůze není u každého z těchto tří umělců chápána poněkud jinak (Angličané jsou sochařštější), ale nový koncept prostoru a jeho umělecké artikulace se u všech jasně objevil. Šejn také na rozdíl od nich v té době neužíval další texty, pouze názvem sděloval, odkud a kam putoval. A fotografické záběry byly nejen verifikací, ověřením, ale také určitým – zase individuálně, osobně motivovaným – výběrem toho, co prošel a viděl. Pobyt v přírodě ovšem nemusí být vždy přesně zacíleným putováním odněkud někam – i když toto cílené putování má nejvíce souvislostí s dalšími činnostmi člověka. Nejen s cestou někam, mající utilitární cíl, přičemž za mezní podobu toho, co ještě označíme jako utilitárnost, můžeme v tomto kontextu vnímat turistické, více či méně organizované cesty za poznáním, dosud pro cestujícího neznámým, nebo třeba jako krásné přírodní či lidské výtvory reklamovaných, přírodou či člověkem „vyprodukovaných" lokalit. Mohou být ovšem též putování s mnohem skrytějším, transcendentálním záměrem. Kdysi možná tak dokonce fungovaly u nás i klasické katolické poutě, kdy se skutečně chodilo pěšky a cesta byla bez rušivých momentů. Dnes jsou ovšem všude jen samé rušivé momenty a tak se asi k transcendenci určitého místa dopracovávají dřív jednotlivci...

Naprosto ojedinělé v kontextu umění šedesátých a sedmdesátých let je ovšem Šejnovo další téma – bloudění. Představuje pro něj možnost volného, nekontrolovaného pohybu v určitém prostředí, v určité lokalitě, jako tomu bylo, když strávil Tři dny v bažinách Dyje mezi Pouzdřany, Strachotínem a Novými Mlýny, realizováno 1. 6., 29. 6. a 12. 7. 1969. Třikrát se vydal do tohoto významově i smyslově mimořádně exponovaného místa, aby prožíval něco, co bylo určitě neopakovatelné a co mohou čas od času vzniklé fotografie pouze minimálně naznačit. Ale onen prožitek si musíme pouze představovat podle toho, jakou máme kdo s blouděním vlastní zkušenost a jak ji – pozitivně či pouze negativně? – reflektujeme. Že umělec považuje bloudění za svého druhu klíčovou zkušenost, o tom svědčí tento fakt: když byl v roce 2002 pozván Jiřím Zemánkem k účasti na výstavě Divočina, realizované Galerií Klatovy – Klenová, chtěl uskutečnit a skutečně uskutečnil s kolektivem zájemců bloudění Šumavou. Jistě v tom byla i určitá váchalovská významovost, ale myslím, že podstatnější bylo právě poskytnutí příležitosti k prožitku pro mnohé z účastníků extrémnímu, ale nejen existenciálnímu, ale směřujícímu též k maximálnímu uvědomění si jednoty člověka a přírody. Tematizované a reflektované bloudění se všemi konotacemi, jež přináší, je také pozoruhodné tím, že se v něm více zpřítomňuje tělovost. Víc než při cestě „odněkud někam", již přece jen vnímáme jako směřování – bloudění ale není směřování, je to dřív pobývání v určitém prostředí, patří k němu návraty třeba neplánované, ale nezbytně se vyvinuvší ze samotného charakteru zvoleného místa, jsou to i nejistoty a váhání... A tělovost se aktualizuje jak doslovně, v samotném kontaktu s různými přírodními fenomény, v nutnosti dotýkati se, tak přeneseně, metaforicky. U bloudění si také mnohem více uvědomujeme akční povahu této tělovosti – tento aspekt nám pak propojuje tyto umělcovy akce z konce šedesátých let s mnohými dalšími typy jeho realizací z let následujících. Tělovost je v jeho případě dokonce exponována i v „klasických" kresbách a malbách, bezprostředně vztahovaných k určitému prostředí, především v souboru Rokle z počátku osmdesátých let, kde je tělový prožitek spojen s mnohokrát opakovaným procesem vzniku díla přímo na zobrazovaném místě. Charakter tělové akce sui generis pak mají všechny realizace typu Kamenem o kámen, realizované výhradně přímo na kamenech a skalách dalším úderem na položený papír či složku papíru, tedy jakýmsi primárním konstituujícím tělovým gestem. Obrazy i velké kresby, vzniknuvší v osmdesátých a devadesátých letech, jsou také formovány výhradně bezprostředními tělovými gesty, i když nikoliv tak redukovanými, tak „minimalistickými" jako při vzniku realizací Kamenem o kámen.

Zamýšlíme-li se poněkud podrobněji, uvědomíme si, že Šejn postupně nahradil klasické způsoby vzniku kresby či obrazu užíváním materiálů, nalezených na místě samém a poté formovaných tělovým gestem, netradičně užívané na místě nalezené pigmenty pak většinou drží v dlaních. Nejsubtilnější podobu tělového gesta pak představovaly doteky jediného prstu, zaznamenávajícího jednotlivé barevné stopy v knížkách, vznikajících především v první polovině osmdesátých let, ale naopak doma a výhradně při užití jednotlivých nalezených přírodních pigmentů z jeho sbírky. Ta vzniká postupně od poloviny padesátých let a je v určitém smyslu Šejnovým dílem klíčovým.

Fenoménem, komplementárním exponované tělovosti, spjaté s konceptuálním základem v podobě určitého myšlenkového „plánu" či „projektu", byla bezpochyby zkoumání imanentních vnitřních struktur různých přírodních společenství. Také ta měla svá východiska v autorově zájmu o fotografická zaznamenávání přírodních detailů již od dětství – nyní se ovšem stávají jasně artikulovaným tématem. Pro povědomí širšího kontextu je zase zajímavé, že právě fotografování proměnlivých přírodních struktur představovalo úvodní kapitolu konceptuálních zkoumání také u Hanse Haackeho – ten ovšem jako jediný obrátil svou pozornost k sociálním strukturám člověka samotného a vytvořil konceptuální

realizace, unikátní svým výrazným společensko-kritickým ostnem, a logicky pokračoval k reflexím různých sociálních fenoménů ve vztahu ke světu umění.
Pro Šejna bylo objevování vnitřních struktur i jejich proměnlivosti druhou cestou, jak se vztáhnout k celistvosti přírody. Tak vznikaly v letech 1967 – 1969 fotografické záznamy jednotlivých společenství organismů – ptáků, vodních řas, květin, a v průběhu let 1973 – 1976 pak další Strukturální studie: lišejníky, trávy, květy, kameny, plynoucí voda, oblaka, tající sníh, jež nás zaujmou tím, jak autor konfrontuje v jednom souboru odlišnou míru času, potřebnou k proměně různých přírodních jevů. Některé můžeme jako vnitřně rozčleněnou strukturu zafixovat pouze díky specifickým schopnostem fotoaparátu, u jiných naopak třeba v celém průběhu lidského života žádnou změnu nezaregistrujeme. I to je zřejmá konceptuální charakteristika těchto fotografií.
V průběhu sedmdesátých let si začal Šejn stále více uvědomovat specifické možnosti fotografie – zatímco jeho záběry z předcházejícího desetiletí byly podmiňovány především faktem, že fotografie je optimálním médiem, schopným relativně objektivně zaznamenat konkrétní situace a momenty v přírodním prostředí, začíná se soustřeďovat i na estetické kvality fotografického obrazu jednotlivých přírodních detailů. Umožnilo mu to důsledné užívání negativů velkých formátů (10 x 15, 13 x 18, 18 x 24 cm), z nichž potom většinou prezentuje kontaktní pozitivy. To ovšem není žádný ryzí samoúčel – především mu to dovoluje maximálně se přiblížit k fotografovanému přírodnímu detailu a optimálně jej zobrazit; to mu umožní dokonale zaznamenat někdy hodně subtilní rozdíly mezi dvěma či třemi sekvencemi. Určujícím je totiž také zde jasný koncept – umělcovým záměrem je buď zviditelnit proměnu struktury určitého objektu díky změně místa, odkud fotografuje, nebo zaznamenat proměny, způsobené měnícím se osvětlením, většinou tedy pohybem Slunce. I tady ovšem zůstává bytostným „lyrikem konceptuálního myšlení" – a díky tomu vytváří své jedinečné realizace. Musíme ale také přiznat a připomenout, že Šejnovo fotografické dílo bylo na počátku osmdesátých let výrazně prezentováno také v kontextu aktuální československé fotografie. A poznamenejme, že autor, graduovaný historik umění, si byl těchto souvislostí vědom...
Zásluhu na tom, že byl Miloš Šejn reflektován v kontextu fotografickém, má kolega Antonín Dufek, bez něhož si nedovedeme představit sbírku fotografií Moravské galerie v Brně. Ten také napsal jeden ze dvou katalogových textů k výstavě, uskutečněné Domem umění města Brna v Kabinetu fotografie Jaromíra Funka. První výrazná prezentace konceptuálních děl umělcových (tedy nejen fotografií) se objevila ve výstavním sálku, který byl vůbec jako první v Československu vyhrazen všem podobám „umělecké fotografie" již v roce 1958. Právě tam, nejen proto, že ve sféře fotografie se dala očekávat menší bdělost cenzury již pomalu slábnoucí normalizace, byl hlavním důvodem záměr představit nový způsob uměleckého myšlení, jehož jeden typ artikulací byl bytostně spjat s charakteristikami fotografie jako média, právě v prostředí, kde se nejrůznější typy fotografií skoro každý měsíc objevovaly.
Z Dufkova textu bych rád připomenul některá zjištění, počínaje úvodními: „Fotografie Miloše Šejna jsou ojedinělé. Snad jen tři další z našich současných významných fotografů, Jaroslav Beneš, Karel Kuklík a Jan Reich, pracují s velkoformátovými kamerami a kontaktními pozitivy, každému z těchto představitelů statické fotografie však jde o něco jiného. V naší fotografii je tato metoda práce – zdůrazňující exaktní iluzívnost, „zrcadlovost" fotografie – spojena především se jménem Josefa Sudka. Ve srovnání s jinými podobně zaměřenými fotografy (Weston, Strand, Adams a další) dokázal Sudek dojít nejdál v zintimnění exaktního přepisu skutečnosti objektivem, učinit z fotografie osobní výpověď o vizuálním vnímání a prožitcích. Hlavním prostředkem, který autorovi umožnil tento posun, bylo světlo, přesněji přepis světelné situace ve fotografii. /... / /Šejnovy/ snímky vyvěrají z mimořádně silného vztahu k přírodě jako základní antitezi lidského bytí, ze snahy přiblížit se jí co nejtěsněji. Každá skála má svůj individuální tvar, povrch i „život", s nímž se autor musí co nejdůvěrněji obeznámit, vést s ním dialog v podobě textů, kreseb, frotáží, maleb, fotografií... Pak je schopen vyvolit ze svých postřehů a zážitků ty, které se mu jeví jako podstatné pro přiblížení dané skutečnosti. Jde však vždy především o ni samu, proto ji autor zobrazuje s maximálním verismem. Výsledkem jsou snímky, v nichž nedominuje ani výtvarnost, ani subjektivní vidění, nýbrž věc sama. Snad i proto se mnohé Šejnovy snímky blíží pracím cestujících fotografů minulého století (podobná je i autorova výbava). S moderní fotografií sdílejí zájem o přesnou reprodukci, ta však nikdy nevede k samoúčelným efektům, není cílem, nýbrž prostředkem. Tak, jak autor tvoří, je také nutno hledět na jeho práce. Zjednodušeně řečeno, nehledět na obraz, nýbrž na zobrazenou skutečnost. Divák, odchovaný výtvarnou nebo reportážní tradicí naší fotografie a zvyklý na „čtení" snímků jedním pohledem, bude v rozpacích. Člověk, jehož vztah k přírodě a k procesu vizuálního pozorování vůbec není intenzivní, nebude nadšen. Šejnovy snímky nejsou o ničem obvyklém. Nespokojují se konstatováním, že je příroda krásná, radostná, kouzelná, užitečná a podobně. Autor totiž nechápe přírodu jako něco, co je tu pro nás, pro náš užitek a blaho, nýbrž jako něco nezměrného, nevyčerpatelného a nás přesahujícího, přitom však fascinujícího naše schopnosti rozumět světu a přisvojovat si jej. /.../
Z hlediska fotografie má Šejnova tvorba mimořádný význam, protože se pohybuje po svém vlastním horizontu. Fotografie si dnes dobývá své místo ve výstavních síních především tak, že prokazuje vedle schopnosti zrcadlení i schopnost stylizace. Vlastně jen momentální fotografii bývá přiznáván umělecký status i bez nároku stylizace. Miloš Šejn vyhrazuje právo nestylizované (sic!) výpovědi i pro statickou fotografii. V jeho tvorbě by výraznější autorská stylizace měla blízko k vědomé lži. Vždyť i tak se autor musí smiřovat s tím, že fotografické zobrazování je jen iluzí pravdy; dobře ví, že každý objektiv vykresluje skutečnost jinak, ví i to, že fotografie mají jen dva rozměry, jsou nebarevné a světelnou škálu převádějí do šedých odstínů zjednodušeně a s různými rozmary.

Stejně dobře však ví, že podávají ze všech médií tu nejpodrobnější a nejpřesnější zprávu o viditelném světě, navíc zprávu trvalou, k níž se lze neustále vracet.“
Tolik Antonín Dufek. Nebudeme asi pochybovat, že si byli tehdy oba, Dufek i Šejn, již vědomi také toho, že černobílá škála fotografického obrazu vytvořila během předcházejících desetiletí již specifickou estetiku, jež se již od šedesátých let naopak reflektovala v médiu malby, nejsystematičtěji asi u Gerharda Richtera v jeho „fotograficky rozmazaných“ malbách, parafrázujících rodinné fotografie. Na fotografické vnímání reagovali svými malbami také představitelé amerického hyperrealismu...

Kontext kontextu

Nesmíme zapomínat, že existovaly umělecké kategorie, které právě se schopností minimalizovat jakoukoliv stylizaci u fotografie počítaly – ty ovšem u nás v sedmdesátých a osmdesátých letech nebyly oficiálně jako umění vůbec akceptovány. Právě tuto kvalitu fotografie uplatňovali již v šedesátých letech někteří z umělců, toužících nalézt nové způsoby umělecké komunikace vůbec. Pro kolektivní happenings, events či hry a podobné typy akčního umění představovala fotografie možnost, jak alespoň fragmentárně a neúplně zachovat něco z toho, co se odehrálo v konkrétním čase a na konkrétním místě: komplexní prožitek byl samozřejmě vyhrazen účastníkům, ale fotografie – často takříkajíc „přirozeně amatérská“ – dovolovala podat alespoň neúplnou zprávu o některých aspektech toho, co se odehrávalo, a trochu i o pocitech účastníků. Jak se objevovaly další podoby netradičních uměleckých koncepcí, proměňovala se i role fotografie. U polymorfního, syntetického happeningu, někdy skutečně „útočícího na všechny smysly“, se s tím, že jej lze zachovat do budoucnosti pouze velice parciálně muselo počítat – někteří z tvůrců to i považovali za jednoznačně pozitivní rys. Nezbytnost být přímým účastníkem dávala jejich dílu zase sociální smysl, i když jiný, než tomu bylo v klasických zakladatelských modernistických avantgardách.
Jakmile se objevily typy tvorby, sice radikálně proměňující tradiční představu o uměleckém díle, i o tom modernistickém, ale charakterizované uplatněním jediného, byť do té doby nevídaného fenoménu, našla svou přesnou úlohu také fotografie. Někteří autoři se chtěli vymanit ze závislosti na trhu s uměním, jiní chtěli radikálně proměnit koncepci sochy, další chtěli dát dílu časovou dimenzi, buď spjatou s přírodním prostředím nebo s vlastním tělem tvůrce. O land artu jsme hovořili u autorů, jejichž východiskem byl většinou minimal art a kteří svými realizacemi vstupovali bezprostředně do přírodního prostředí, ti američtí navíc s možností dát dílu do té doby nepoznanou dimenzi i prožít s ním o samotě chvíle existenciální úzkosti, jako tomu bylo třeba u Waltera de Marii či Michaela Heizera. Ale chtěl-li umělec přece jen umožnit, aby taková jeho díla komunikovala – a jinak by jejich příslušnost do světa umění neverifikoval, musel je (nechat) vyfotografovat, pokud možno v optimálním pohledu. Totéž platilo i o nesrovnatelně komornějších zásazích objevitelů land artu v Anglii, především o Richardu Longovi. Fotografie, doplněná stručnou deskripcí, se tedy stávala jedinou možností, jak o nových uměleckých fenoménech vůbec podat zprávu... Ještě zřejmější je to u realizací, proběhnuvších v minimálním časovém úseku jako akční intervence do přírody – třeba Holanďan Jan Dibbets vyhodil materializovanou bílou linii z pobřežních skalisek do moře. Stejně tak byli na jistotu, že fotografie věrně zaznamenává určitou realitu, odkázáni všichni umělci, uplatňující jako médium tvorby své vlastní tělo, počínaje Brucem Naumanem, jenž již roku 1966 vytvořil Autoportrét jako fontánu, když zachytil vystříknutí oblouku vody ze svých úst a stal se jedním z protagonistů body artu.
S tím, že právě fotografie je tím jediným médiem, věrně stvrzujícím, že dílo existovalo, neměl v té době nikdo žádné problémy. O počítačových manipulacích obrazu se mohlo jenom zdát (vošklivých snech), přesné retušování fotografie se vyplatilo státním orgánům, když potřebovali změnit nějakou politicky závažnou fotografii a nechat na ní někoho zmizet, a barevná fotografie byla na přelomu šedesátých a sedmdesátých let díky své mizerné kvalitě v tehdy aktuálním umění naprostou výjimkou, škála odstínů šedé se pociťovala jako adekvátní zobrazení, navíc byla optimálně (a levně) reprodukovatelná ofsetovým tiskem, jenž právě vystřídal tradiční sazbu tak dynamicky, že se někdy hovořilo o „ofsetové revoluci“. Velké konceptuální téma – zřejmě díky zkušenosti s fotografováním vlastních zásahů v přírodě – dovolila fotografie rozvinout právě Dibbetsovi. Již od roku 1968 realizoval své Korelace perspektivy – tam se ovšem zdálo, že pro fotografovaný objekt, zpočátku většinou jednoduchý geometrický útvar v přírodě, zákony perspektivy neplatí. Ale věděli jsme, že žádná manipulace s fotografickým obrazem není možná, že je to výsledek uspořádání prvků před kamerou s uplatněním přesné volby místa fotografování.
Také v českém prostředí začala takto fotograficky dokumentovat své realizace řada umělců, ovšem to již začínala sedmdesátá léta, a to, čemu se říkalo normalizace, přinášelo první odporné plody v cenzurních zásazích proti všem typům aktuálního umění. Nakonec se stal monopolním státním garantem ideové a umělecké kvality nově vytvořený výběrový svaz výtvarníků, v němž sice – na rozdíl od padesátých let – nebyly postuláty socialistického realismu nijak jednoznačně formulovány, ale představa o socialistickém umění byla prakticky formulována konzervativní, netvůrčí praxí samozvaných autorů a dohlížitelů v jedné osobě. Celá sedmdesátá léta mohli umělci, kteří se identifikovali s nějakým aktuálním uměleckým problémem, komunikovat především mezi sebou a se zahraničními přáteli, publicitu a reflexi u veřejnosti jim musely nahradit skutečně velice komorní prezentace v polooficiálních a neoficiálních „minigaleriích“ v různých institucích, případně v galeriích mladých (pokud ovšem také nebyly řízeny oním mo-

nopolním svazem) či v mládežnických klubech. Do tohoto modu komunikace postupně vstoupil také Miloš Šejn, a to poněkud později, než někteří pražští a brněnští kolegové – až tehdy, když navázal přátelské kontakty v Brně... Škála umění, užívajícího fotografie jako dokumentu, byla široká a představovali ji tvůrci pozoruhodných kvalit, někteří alespoň byli více či méně respektováni buď jednotlivými zahraničními kolegy nebo v některých institucích v různých zemích. Dokonce o sobě navzájem se na počátku svých aktivit někteří umělci „z východní Evropy" dověděli díky již legendární antologii Klause Groha Aktuelle Kunst in Osteuropa (DuMont Schauberg, Kolín 1972), řadu z nich rád publikoval i Flash Art... Na domácí půdě ovšem nebyli jako umělci plně oficiálně akceptováni nikdy, i když je třeba připomenout, že léta osmdesátá byla proti předcházejícímu desetiletí postupně rok od roku liberálnější, zejména pokud se jednalo o mladé autory, jež nebylo možno spojovat se zkušeností roku 1968.

Klíčovou osobností českého tělového umění sedmdesátých let byl Petr Štembera – roku 1968 zcela opustil malbu, asi po roce zvažování realizoval intervence do přírodního prostředí, tematizující vztah artificiálního a přírodního. Tento pojmový vztah jej dovedl k nejradikálnější dematerializaci a konceptualizaci v podobě meteorologických raportů (1971), rozesílaných přátelům, a k fotografickým raportům nejobyčejnějších činností. Přes zkoumání odolnosti vlastního těla v extrémních podmínkách – o těchto velice oproštěných akcích, realizovaných beze svědků, referoval fotografií a stručným textem – se propracoval k tematizování nebezpečí, ohrožení a rizika již v podobě akcí před přizvanými účastníky. Pro většinu lidí ovšem byla a je fotografie jediným dokladem toho, co udělal do konce sedmdesátých let, kdy se jeho dílo uzavřelo.

Podobně referoval fotografií s textovým zápisem o svých akcích i mladší Jan Mlčoch, jehož první akce, Výstup na horu Kotel z roku 1974, přinášela do pražského kontextu spojení extrémních zkušeností a fenoménu putování... Dalšími díly v intencích body artu demonstroval před hosty maximální nasazení vlastního těla, postupně se u něj objevilo zapojení některých sociálních fenoménů.

Výhradně pro zaznamenání, možné díky specifickým možnostem fotoaparátu, vznikala díla dalšího z pražských protagonistů: Karel Miler měl za sebou zkušenost ve sféře vizuální poezie v šedesátých letech, v níž dospěl až k minimalistickým řazením jediného pojmu. Po razítkovaných verbálních konceptech začal roku 1972 bez účastníků zviditelňovat vlastním tělem určité pojmové vztahy a situacemi zhmotňované významy. Teprve fotografie byla u něj skutečně artefaktem, byť byla tak dalece spjata s tělovou artikulací... Od těchto ryze konceptuálních vymezení se v druhé polovině sedmdesátých let propracoval k několika realizacím, tvořícím jakousi velkou metaforu vztahu člověka a přírody, nejkrásněji v Cítěn jarní travou, 1976, na níž leželo jeho tělo.

Z příslušníků tehdy střední generace v pražském okruhu stihl ještě na konci šedesátých let publikovat své geometrické intervence do přírody Hugo Demartini (1968), a první akci v přírodě, Házení míčů do rybníka Bořín (1969), Zorka Ságlová. To byli jediní z českých tvůrců takové orientace, kteří ještě měli možnost normálně publikovat výsledky svých objevů...

V roce 1970 se uskutečnily první metaforické hravé akce v přírodě od Jana Steklíka, pendlujícího mezi Prahou, Brnem a Ústí nad Orlicí (Letiště pro mraky, Ošetřování jezera, Ošetřování stromu), ale též řada racionálněji, materiálově determinovaných intervencí do přírodního prostředí, které Jiří Valoch vymezil užívanými prvky minimalistické provenience (12 bílých tyčí, 10 bílých čtverců), s nimiž potom volně manipulovali účastníci celodenních výletů. Ten také zkoumal od roku 1968 možnosti verbálních sémantických intervencí na lidské tělo, od roku 1970 do přírodního i urbánního kontextu. Na počátku sedmdesátých let užívali specifických možností fotografie další umělci z brněnského okruhu: Dalibor Chatrný nejprve roku 1970 v podobě proměnlivé akce s geometrickými elementy v galerijním prostředí a propojením uvnitř a venku (Osmihodinová výstava), roku 1972 vznikly jeho – pro fotografický záznam určené – intervence zrcadly do přírodního prostředí, vedoucí k významové proměně obvyklých prostorových vztahů (Svítání na západě), a později dokumentace dalších proměn fenoménu zrcadlení.

Jiří Hynek Kocman uplatnil adekvátně fotografii především ve vizualizacích vlastních doteků – na nádobí, na vlastní tváři... (Touch Activity, 1971).

Samu fotografii jako fenomén i jako médium ovšem z konceptuálních aspektů nejsystematičtěji prozkoumal další autor, spjatý s brněnským okruhem, třinecký Jan Wojnar – obrátil se k fotografii sice až poté, co od konce šedesátých let zkoumal konceptuální vztahovost v přesýpacích a mřížkových básních. Roku 1978 objevil autofotogram – ryze konceptuální řešení spočívá v tom, že samotný proces určitého zásahu do fotografického papíru (probodání, skládání atd.) se zviditelňuje jako určitá sémantická a vizuální kvalita. Zároveň začal zviditelňovat vztah mezi dvěma typy záznamu – „subjektivní" kresbou a „objektivní" fotografií – a postupně rozvinul řadu racionálních analytických užití fotografie, reflektujících specifický charakter fotografie jako média ve spojení s dalším konceptovým vymezením třeba časovým intervalem, vlastní tělovou akcí nebo sociální referencí k místu, kde žije.

Jmenujeme-li nejvýznamnější tvůrčí osobnosti, názorově nejbližší Šejnovi v šedesátých, sedmdesátých i osmdesátých letech, musíme zmínit i druhého autora, žijícího v Třinci. Karel Adamus patřil k mladší generační vlně české vizuální poezie šedesátých let, potom se v jeho tvorbě projevily radikální minimalizace i reference ke konceptuálnímu myšlení, ovšem transformované do podoby Minimálních metafor. Stejně metaforicky působí i Flosáže (1980 – 1992), v nichž je ovšem tematizován fenomén časovosti. Od roku 1983 vznikají různé podoby Peripatetických básní, realizovaných výhradně za chůze na nesené podložce, většinou v přírodním prostředí. Základem jsou většinou nějaké významy v různých znakových systémech, výsledný záznam je vlastně jejich sémantickou

modifikací, na níž se podílejí rytmické danosti chůze a momentální psychická i fyzická kondice autora, ale také intervence zvoleného terénu. Z Peripatetických básní vyvozené Větrné básně představují pouze zdánlivou „kaligrafii“, neboť vznikají na dlouhých pruzích papíru pomocí velkých štětců pouze za minimální kontroly a s velkou mírou náhody. Na konci devadesátých let se Peripatetické básně modifikovaly v kresebné záznamy, vznikající pouze při stoupání do hor přímo na třech tělových čakrách autora, pouze jsou vždy vztahovány k určitým Buddhovým textům... To vše je tedy tvorba, dál obohacující fenomén putování.

Pro Miloše Šejna je charakteristické, že naprosto svobodně střídá užívaná média, kreslí, píše, fotografuje, sbírá nalezené objekty a dál je organizuje, vytváří knihy, maluje, dělá instalace – ovšem tato svoboda je kompenzována tím, že zvolené médium musí optimálně sloužit tomu nejpodstatnějšímu, reflexi přírody ve všech jejích aspektech a přesazích. Ale přesto si myslím, že v určitých údobích přece jen některé médium dominuje. V tom prvním to byla fotografie, která se jaksi samozřejmě stala přirozeným prostředkem, jak některé charakteristiky přírodních struktur či dějů zaznamenávat, ale jedinečnost tohoto umělce je i v tom, že dokázal překročit hranice fotografie, sloužící pouze jako dokument určité akce či určitého konceptu. Jako jediný dokázal propojit tuto dokumentární utilitárnost s aktuálními problémy ve světě fotografického obrazu – čehož si samozřejmě ostatní „klasičtí fotografové“ (na rozdíl od jejich teoretika, jak jsme vzpomenuli) vědomi nebyli. Ale je fakt, že tento aspekt byl také reflektován – samozřejmě nikoliv zpočátku, kdy záleželo především na autentičnosti dokumentu, ale postupně, když se škála možných řešení rozšiřovala od ryze analytických (tedy primárně, striktně konceptuálních) až po hodně individuální (tedy spojující konceptuální myšlenkový základ či půdorys s různou mírou subjektivního přístupu). Fotografie jako dokument i artefakt – v této souvztažnosti (nikoliv protikladnosti!) se pohybovaly moje myšlenky v době, kdy začalo být alespoň v těch polooficiálních prostorách možno něco takového vystavit. A Milošovy fotografie zde představovaly velice zásadní a cenný příspěvek, protože se v nich samých v největší míře oba aspekty prolínaly a byly tedy z tohoto hlediska velice komplexní. To se dál stvrdilo na počátku osmdesátých let, kdy se jeho fotografie postupně stávaly i dokladem interakce mezi fyzickou prezencí autora a určitým přírodním fenoménem, ať z autorova hlediska zcela neovlivnitelným (pohyb nebeských těles, Slunce a Měsíce) nebo když volil způsoby, jak propojit třeba přírodní tvar skalní úžlabiny nebo jeskyně s jejich osvětlením hořícími plameny. To už se ale u něj fenomén akce nově aktualizoval všeobecně, v různých podobách.

Verspätete Wanderjahre

Odborná středoškolská studia časově částečně korespondují s prvním údobím samostatné tvorby Miloše Šejna. Ovšem Střední uměleckoprůmyslová škola pro zpracování kovu a kamene v Turnově, jak se tehdy nazývala ta, kterou si zvolil – jistě i z důvodu poměrné dostupnosti z „jeho“ Jičína –, prakticky nemohla ve svém programu přinášet nic, co by korelovalo s jeho vlastní uměleckou praxí již jasně zformulovanými záměry. Konceptuální umění se u nás tehdy samozřejmě neučilo nikde, mohl tedy, chtěl-li se věnovat výtvarnému umění, získat všeobecný základ na kterékoliv ze středních odborných škol. A měl-li dostatek invence a vytrvalosti, mohl si sám utvářet sféru vlastního tvůrčího zaměření. Potom ovšem byla situace poněkud složitější – bylo pochopitelné, že uvažoval o navázání studiem vysokoškolským. Ovšem pro jeho specializované zájmy tu široko daleko žádné vhodné vysokoškolské zázemí nebylo ani v letech šedesátých.

Tehdy ale bylo možno alespoň sledovat to, co u nás bylo skutečně na mezinárodní úrovni: odborné časopisy. V Praze vycházely Výtvarná práce (jejíž reinkarnací je dnes Ateliér) a Výtvarné umění, v Bratislavě Výtvarny život. Tam všude se bylo možno od roku 1964 či 1965 dozvědět vlastně o všem aktuálním, co se odehrávalo doma i v cizině, nové fenomény byly – zejména v druhé polovině šedesátých let – okamžitě teoreticky reflektovány, ať se objevily ve světových centrech nebo u nás... S nástupem normalizace začala být tato poměrně široká škála informací různými způsoby omezována a zhruba během roku 1970 nezbylo vůbec nic. Pražské časopisy byly zakázány, bratislavský podřízen novému vedení, aktuálně orientovaní kurátoři (tehdy se jim říkalo komisaři) výstavních síní, počínaje Jindřichem Chalupeckým v pražské Galerii Václava Špály, ale také třeba Igor Zhoř v brněnské Galerii Jaroslava Krále či bratislavský komisař nově založeného světového bienále aktuálního umění Danubius Lubor Kára byli odvoláni z funkcí a prakticky na dvacet let zbaveni možnosti oficiálně publikovat. Liberální umělecké svazy byly na českém území zcela zrušeny a místo nich založeny nové, vedené těmi, kdož se přihlásili k politice nového vedení Komunistické strany Československa a k tvůrčí metodě socialistického realismu, která v praxi nyní představovala škálu od kopírování sovětských akademických vzorů po velice chabé odvary zakladatelských přístupů modernistických, většinou impresionismus či fauvismus. Tak vypadala samozřejmě také výuka na uměleckých vysokých školách, tehdy existujících jen v Praze a Bratislavě. Musíme tedy být rádi, že se Šejnovi nepodařilo dostat na pražskou Akademii, i když o to usiloval – buď by se byl dostal do nepřekonatelných rozporů mezi požadavky školy a svým vlastním usilováním, nebo by musel v tehdy dosti militantním prostředí své skutečné zaměření a zájmy obezřetně skrývat.

Teprve s odstupem času můžeme zhodnotit, jaké měl štěstí, když se ukázala Akademie jako nedostupná a on se rozhodl pro názorově podstatně otevřenější studium dějin umění a estetiky na

filosofické fakultě University Karlovy v Praze v letech 1970 –1976, což mu dalo skutečně kvalitní odborný základ, jenž mohl potom využít jako historik umění v Krajské galerii v Hradci Králové – tam jsem jej také někdy kolem roku 1980 poznal. Ještě cennější a pro uměleckou praxi relevantnější bylo ovšem další studium, které si v Praze zvolil – výtvarnou výchovu na filozofické fakultě u Zdeňka Sýkory v letech 1974 – 1979. Víme, že pedagogické fakulty byly v přístupu k modernímu umění tehdy všeobecně poněkud liberálnější – a pedagogické působení Sýkorovo bylo z nich asi nejsyntetičtější a nejvíce jdoucí k podstatě malby. Sýkora vlastně svým studentům ukazoval cestu k modernímu umění tak, jak se k němu propracovával on sám, na základě zobrazení krajiny, které považoval za určující pro každého malíře. Nemohl sice učit to, co představovala jeho vlastní průkopnická tvorba již od roku 1960, tedy čisté podoby neokonstruktivní geometrické abstrakce (třebaže i o tom ti skutečně zainteresovaní mezi studenty samozřejmě taky věděli); ale jednak se sám o autonomní malířské možnosti krajně redukované skladby krajiny zajímal paralelně se svým geometrickým dílem prakticky ve všech údobích své práce – a především demonstroval svým žákům, jaká je cesta k autonomii obrazové skladby. Skutečné podoby svých vlastních individuálních artikulací museli stejně nalézat již sami... Přitom Sýkora – na rozdíl od většiny pedagogů na pražské Akademii v těch dobách – měl vypracovánu skutečnou metodologii své výuky, zatímco oni většinou dokázali pouze naučit tu nebo onu manýru, v niž se proměnilo určité počáteční tvůrčí zaměření, a nebyli schopni (asi s výjimkou Jana Smetany) žádné reflexe vůbec. U Sýkory vše začínalo v plenéru – také na studentské pobyty v jižních Čechách jeho absolventi dodnes rádi vzpomínají. Ovšem cesta vedla ke skladbě obrazu, jež se řídí svými vlastními zákonitostmi, jak to ověřili klasici historičtí i moderní. Pro Sýkoru samotného byl důležitý nejen Cézanne a z něj vycházející kubistické analýzy, ale také barevná autonomie Matissova...

Ale prakticky ve stejné době, kdy se začal seznamovat s moderní cestou ke krajinomalbě, dostal se Šejn také díky vlastnímu zájmu ke dvěma klíčovým „učitelům“, kteří měli pro něj bezpochyby stejný význam jako kontakt se Zdeňkem Sýkorou. A důsledky této lekce se také rychle projevily v jeho vlastních realizacích. Roku 1974 se totiž také seznámil s Pedagogickými sešity Paula Kleea – že byl jimi doslova stržen, stvrzuje fakt, že se jim soustavně věnoval a „pro domo sua“ je dokonce překládal po více než dva roky.

Stále nepřekonatelná metodika, vzniknuvší v druhé polovině dvacátých let na Bauhausu v Dessau, kdy byl jistě i pro samotného Kleea stimulujícím ten fakt, že většina školy byla vedena v duchu konstruktivismu. On to ve své vlastní tvorbě reflektoval dřív lyrickými parafrázemi geometrických skladeb a zůstával věrný svému jedinečnému typu humoru, ovšem právě v metodice výuky se obrátil k vysloveně racionálně kontrolovatelné skladbě. Tak vznikla také řada jeho geometrických konstrukcí, které sice chápal jako cvičení skladby, ale de facto měly povahu autonomních děl – koneckonců jinak by se asi nedochovaly. Zachovat je při svých dalších životních peripetiích musel on sám, objevují se na kleeovských výstavách.

A ve stejné době získal Šejn i Učení o barvě od další velké osobnosti, spjaté s Bauhausem, Josefa Alberse, jenž potom tyto zkušenosti přenášel – po své emigraci před nacisty do USA – do svého nového prostředí. Pro Alberse byla východiskem metodika racionální práce s barvou, ovšem i s vědomím toho, že barva sama svou fenomenalitou zároveň ryze racionální metodiku uplatnění vylučuje a svým působením nakonec tento pouze racionální aspekt přesahuje. Asi poslední dvě desetiletí vlastní tvorby věnoval Albers malbám z monumentální řady Homage to the Square, v nichž objevoval stále nové subtilní varianty jednoduché „preminimalistické“ skladby barevných ploch, tvořených několika, podle svislé osy pravidelnými, ale poněkud „sníženými“ čtvercovými plochami na čtvercovém základě. Jejich barevnost zaujímala škálu od zkoumání subtilních variant monochromie, třeba červené, až po objevování různých barevných kontrastů, takže jeho dílo samo bylo nejlepším příkladem toho, jak se racionální skladba může uplatnit i jak ji samotná přítomnost určitých barev ve větší nebo menší míře transcenduje.

Takové objevení a praktické uplatnění obou studií, jichž se stal Šejn skutečným obdivovatelem a znalcem, mladým tvůrčím umělcem, bylo a vlastně stále ještě je v našem prostředí unikátní. Ukázaly se mu klíčové přístupy v analýze výtvarných prostředků a jejich uplatnění. Důsledkem byly stovky vlastních kresebných studií, počínaje objevováním tektoniky rostlin či krajiny... Myslím, že míru studie směrem k autonomním dílům přesáhly Šejnovy realizace kompozic se čtverci, především koláže z identických čtverečků, vystříhaných z černého přírodního papíru. Možná zde fungovala i nějaká zasutá vzpomínka na některé z kombinatorických struktur Zdeňka Sýkory, ale Šejn vytvořil syntax zcela osobitou a vlastní... A připomeňme, že právě v době, kdy někteří z těch, kdož se ve svobodných šedesátých letech k užívání jazyka geometrie propracovali, na tuto nejautentičtější podobu svého usilování pod vnějším tlakem rezignovali.

Ti, kteří nerezignovali, včetně Zdeňka Sýkory, měli znemožněno výsledky své práce publikovat. V takové situaci, v intenzivním tvůrčím záběru mladého autora, objevivšího nové téma, nový problém, vznikaly v letech 1975 a 1976 Šejnovy radikální černobílé kolážované struktury. Jejich syntax byla dvojí, ale nepřipomínaly nic, co se v českém geometrickém umění těch dob objevovalo. Jednodušší, oproštěnější, reduktivnější řešení představovaly dislokace několika, nejčastěji asi šesti čtverečků, umísťovaných v nezaznamenaném čtvercovém rastru. Větší bílá čtvercová plocha dovolovala vytvářet jednoduché sestavy minimalistického charakteru, hlavním uplatňovaným skladebným prostředkem byly kombinace doteků hranami s izolací elementu, takže vznikaly větší či menší dílčí sestavy, jejichž vzájemnými vztahy se utvářela celá struktura. Naopak hodně komplexní byly struktury, tvořené několika desítkami identických elementů. Také ty byly utvářeny komplementaritou černé a bílé, přítomného a nepřítomného... Technika koláže

dovolila maximálně odosobnit celou práci i výsledný artefakt, proto se v těchto sériích objevuje výhradně – víme, jaké problémy představovalo a stále představuje malířské traktování barvy pro umělce –, užívání jazyka geometrie a usilování o vyloučení jakýchkoliv individualizujících stop... Šejn se díky zvolené technice mohl soustředit pouze na fungování samotné skladby, tvořené proměňováním rytmických konstant – jsou to skutečné struktury, žádné kompozice, každé místo je v nich stejně důležité, ovšem charakteristické je pro ně záměrné akcentování míst, které bychom při tradičně promýšlené kompozici jistě neakcentovali – rohů čtverce, případně s využitím symetrie nebo jakýchsi aluzí na ni. Komplexnost skladby předpokládala, že ji nebude možné zcela přesně syntakticky identifikovat, také velký počet elementů signalizoval, že autora zajímá především jejich fungování v úhrnném, složitém celku, kde sám čtvereček je pouze jedním z mnoha elementů.

Stejně zajímavé jsou ovšem také ony skladebně velice oproštěné realizace, v nichž na první pohled dominovalo několik černých čtverců a jejich syntaktické vztahy na volné, prázdné ploše. Můžeme je charakterizovat jako minimalistické s vědomím, že v našem prostředí nenašel tento fenomén příliš zastání, samozřejmě s výjimkou raných soch Stanislava Kolíbala (třeba Labil, 1065), v letech sedmdesátých potom lineárních světelných prostředí Stanislava Zippeho. U obou autorů, patřících do sféry československé „nové citlivosti" let šedesátých, byl spjat s jejich dalším osobním tvůrčím programem – u Kolíbala v podobě jeho specifické sémantiky fragilnosti, nejistoty a latentní změny, u Zippeho pak v rozvíjení možností uplatnění světla jako fenoménu, formujícího prostor.

V tomto dobovém kontextu fungují Šejnovy realizace vlastně jako jediný minimalismus obrazový u nás... Uplatnění barvy bylo v té době u Šejna – přes intenzivní zájem a souběžné teoretické studium – omezeno na techniku akvarelu. V té také vznikaly stovky studií různých skladebných detailů figurativních, jako podstatné se ale s odstupem ukazují skladby, korespondující s autorovou prací na černobílých kolážovaných strukturách. Tématem se pak stávají skutečně vztahy mezi barvami v rámci předem vymezeného syntaktického vzorce – čtvercového rastru. Geometrické realizace Miloše Šejna představují kvalitní a osobitý příspěvek do sféry československého geometrického umění, vzniknuvšího v době, kdy nebyl oficiálně tento typ výtvarného umění u nás vlastně vůbec nijak prezentován. V kontextu jeho vlastního díla pak reprezentují zhodnocení racionálně kontrolovatelných přístupů, což bylo nejen nesmírně cennou zkušeností pro celé jeho usilování, ale také to můžeme vnímat jako jeden z pólů celého konceptuálního vymezení jeho tvorby. Neboť konceptuální jistě nemusí být racionální, ale je to jedna z možností intelektuální reflexe, a bez té si již konceptuální umění nedovedeme představit, ni to, jež má výrazné složky lyrické. V tomto smyslu není od sebe tak vzdálená struktura čtverců a tělová realizace se světlem ve vymezujícím přírodním prostředí. A s dnešním odstupem dokážeme vnímat i obálku, plnou nastříhaných čtverečků, jako koncept budoucího díla, jako dílo in statu nascendi... Jako ideový vzorec, podstatnější než všelijaké více či méně zdařilé studie figurativního rázu. Neboť ty nemohou překročit, byť sebekultivovaněji, pouhé studium určitých charakteristik vizuality světa kolem nás. Zatímco autonomní koncept, zdánlivě pouze radikální, je ve skutečnosti vždy také překročením imanence...

Odporovalo by ovšem šejnovské důslednosti, kdyby se nepokoušel osvojit si také klasická výtvarná média, když k tomu měl takovou kvalitní příležitost ve škole Zdeňka Sýkory. Ale zatímco poznání teoretických výkladů Paula Kleea a Josefa Alberse bylo takřka okamžitě také podnětem k celým cyklům geometrických realizací, především koláží, pak studium malby bylo postupné – ale tomu se nesmíme divit, protože malbu neprezentoval pedagog jako sumu technologických znalostí (třebaže i ta je dosti obsáhlá a ledaskdo ji neovládne za celý život, byť ji užívá). Malba znamená zároveň celé dějiny východisek a základů moderního umění... Pro samotného Sýkoru byl obraz vždy jediným cílem, obraz považuje za svrchovaný celek, jímž malíř vstupuje do světa kolem sebe, nikoliv jen do světa umění (samozřejmě, že do něj také, ale nikoliv pouze do něj). Vážnost, již mu přikládá, je absolutní, větší než u většiny věcí onoho světa kolem nás, z nichž mnohé jsou pro něho pramálo podstatné. V tom již je ono chápání díla, a pro Sýkoru výhradně obrazu, jako něčeho schopného transcendovat realitu, v níž se nacházíme. V tom se pak ukazují závažná, podstatná umělecká díla jako rovnocenná, ať vznikla v jakémkoliv médiu. Sýkorovo předávání takových zkušeností pak znamená, že skrze médium malby, malovaného obrazu, se stáváme jednak články určité tradice, tvořené tím, co realizovali naši předchůdci a případně co jsme realizovali již my sami, ale zároveň ji překračujeme nejen novostí, autentičností vlastního poselství, ale také jeho schopností vstupovat do „světa, ve kterém žijeme" (záměrně jsem připomenul dávná programová slova Jindřicha Chalupeckého, jimiž kdysi předznamenával tehdy aktuální touhu vyvázat se z pouhého udržování se v určité modernistické tradici a přesáhnout jej – třeba i do toho banálního... Také malba, vzešlá z praxe sýkorovské pedagogiky, představuje v celém Šejnově usilování časově i významem poselství omezenou kapitolu, ale do tohoto úhrnu nesporně patří a nelze ji opomíjet právě tak, jako bychom neměli opomíjet ony čistě geometrické kompozice.

Rád bych chápal obě tyto subkapitoly jako jeho „tovaryšská léta", kdy reagoval na to, co udělali a především promysleli umělci o jednu či dvě generace starší a vytvářel již osobité varianty toho, co přinesli oni a mnozí další. Na časovou posloupnost prostě u něj nesmíme brát zřetel, Šejn již měl za sebou celou zkušenost vlastního konceptuálního myšlení, reflektovaného ve fotografiích, textech a sbírkách. Ale zároveň jej lákalo – a jeho věk to prakticky dovoloval – aby se seznámil s tajemstvím dalších médií, pro umění XX. století stále ještě také určujících, byť onu konceptuální linii bylo možno již také identifikovat, počínaje prorockými gesty Marcela Duchampa. Ale Šejn chtěl také poznat tajemství obrazu, ať

jako skladby či jako malby. Proto si našel ony v našem prostředí tak málo studované učitele v podobě velkých světových osobností Paula Kleea a Josefa Alberse, proto se také rozhodl pro malířskou „drezúru“ (při níž ovšem nechybělo mnoho humoru) Zdeňka Sýkory. Obohatil tak své zkušenosti a různotvarost svého vlastního díla a do kategorie malby vnesl také něco osobitého právě díky svým zkušenostem s prací v přírodě. Tomu ovšem muselo předcházet Sýkorovo školení – aby jej pak bylo možno transformovat na něco osobitého, co zase jinak obohacuje kategorii české abstrakce sedmdesátých a osmdesátých let. Tohle nebyla žádná radikální čistá geometrie, i v tom vidíme, že se jednalo o nové zkušenosti již v určitém aspektu vyzrálého, vyhraněného umělce – ale koneckonců Sýkora sám také prošel kdysi podobně „opačnou cestou“, když se nejprve nadšeně věnoval surrealismu, potom se striktností kubismu, to vše v první polovině čtyřicátých let, aby potom přijal za svou několikaletou postupnou cestu od impresionismu k matissovskému fauvismu. V jiných dobových souvislostech, s odlišnými dispozicemi a s odlišným zázemím, reagoval zase Šejn vlastně na podobné fenomény v oblasti moderní malby. Jako by chtěl nevynechat žádnou možnost jak sobě i ostatním dokázat, že jeho umění má co nejklasičtější fundament. Já to nepovažuji za nutné, věřím, že někteří ze zajímavých tvůrců mohou vstupovat přímo in medias res a začít se naprosto zodpovědně zabývat určitou problematikou, jež je takříkajíc „ve vzduchu“. Šejn tak na cestu autonomní tvorby vstupoval, ale využil toho, že bylo možné vlastní odborné zázemí obohatit, a zároveň mu byly poskytnuty další prožitky z objevování něčeho neznámého...

Malba a skladba obrazu jsou pro mnoho lidí stále ještě lákavým tajemstvím – byly v určité době i pro Šejna, byť třeba o pár let později zjistil, že právě pro něho samotného jsou podstatné obrazy, dělané úplně jinak než tradiční malbou – bezprostředním používáním přírodních pigmentů in situ. To, co – je to jen zdánlivý pardox! – bylo dost hluboko zakotveno v tom, jak vedl Sýkora své žáky k transformaci viděné krajiny, představuje zároveň osobité malířské výsledky Šejnovy. Díky svému učiteli si osvojil morfologické zobecnění viděného s maximálním respektováním autonomie obrazu, zejména v práci s oproštěnými barevnými plochami. Výsledek musíme označit jako semifigurativní, což, myslím, v té době přesně odpovídalo tomu, jak si Šejn sám svou tvorbu představoval. Tyto malby můžeme vnímat jako autonomní obrazovou skladbu, tvořenou vztahy několika barevných ploch, ovšem můžeme také poměrně lehce identifikovat jejich „kód“, do něhož autor převádí zkušenost z viděného detailu přírody.

Od roku 1978 soustavně vznikaly práce s tématem Rokle, všechny se vztahují ke konkrétnímu místu v Prachovských skalách, jsou vlastně zobrazením pohledu ze stejného místa do rokle mezi Císařskou severní a Drážďanskou věží... Obrazová skladba naznačuje, jak tvůrce postupně během několika roků nalézal stále obecnější, výtvarně syntetizující formulace tohoto zcela konkrétního, přímo na místě zpodobovaného motivu. Oproštění viděného na několik barevných ploch připomene, že pro něj tehdy bylo důležité i poznání odkazu Nicolase de Stäel, předčasně zemřelého malíře z okruhu Pařížské školy, jenž především během padesátých let v prostředí, důsledně zaujatém nezobrazující tvorbou, většinou expresivní v různých modifikacích informelu, ale u nastupujících představitelů „nové tendence“ také někdy již geometrickou, objevil bytostně svoji malířskou problematiku právě v tvorbě podobně semifigurativní – u jeho obrazů bylo také možno vždy identifikovat určité viděné téma, ale bylo transkribováno do podoby autonomní redukované skladby několika barevných ploch. To byl v kontextu tendencí padesátých let hodně solitérní přístup a samozřejmě přitažlivý pro českého malíře, jenž se tehdy také nechtěl zcela vzdát vazby k viděné skutečnosti, protože jej spojovala s přírodou, s níž se cítil a stále cítí bytostně spjat.

Šejnovská odlišnost je ovšem nejen v osobité skladbě, ale především v tom, že se doslova umanutě vracel na jediné místo, jako by chtěl objevit všechny skladebné i významové aspekty, které s ním byly spjaty. To, jak léta důsledně zkoumal výtvarnými prostředky jediné místo a jak se sice snažil viděné zobecnit, ale zároveň chtěl uchovat maximální souvztažnost s oním „tady a teď“, charakteristickým pro to, jak obrazy vznikaly, můžeme vnímat i jako určitý předobraz jeho maleb a kreseb, vznikajících potom v osmdesátých letech a vlastně čas od času stále in situ, přímo na zvoleném místě, většinou v těch horských prostředích, do nichž se vrací vlastně již od svého dětství. Jeho praxe tehdy byla vlastně opačná než praxe těch modernistických malířů, kteří se z různých důvodů rozhodli odejít z plenéru a pracovat v osvobodivé klauzuře ateliéru. Šejn jako by do svého sepětí s krajinou a s přírodním prostředím, jež je klíčem k jeho osobnosti, chtěl nějakým způsobem implantovat také malířské a kreslířské procesy. V tomto bytostném souladu autora a prostředí, unikátním nejen v naší zemi, ale i evropském kontextu, již shledáváme konceptuální a tělový aspekt jeho díla. A o tom, že nejdůležitějším pro umělce bylo i tehdy především reflektovat maximum z poznávání a prožívání přírodních situací nás přesvědčuje i fakt, že stejné místo, „svou“ rokli, nezkoumal jen malířskými prostředky, ale také celými sériemi velice oproštěných kreseb (tvořících ve své následnosti již jednu z podob Šejnových autorských knih), ale také fotografiemi a svým vznikem i působením také skutečně osobitými rytými kresbami do normálního, transparentního skla. Fotografie mu také dovolovala konfrontovat realizaci s prostředím, jež reflektovala: tak vznikly třeba fotografické záznamy obrazu Rokle s roklí samotnou nebo fotografie skleněné desky s vyrytou kresbou Rokle, představené před zobecněný, ale identifikovatelný motiv. V takových případech můžeme za finální dílo považovat právě fotografii, neboť nám dovoluje vidět vztah mezi dvěma způsoby vnímání tohoto místa z hlediska komunikační konvence – zejména tehdy! – považovaného za „objektivní“ fotografický záznam, a různým způsobem reprezentující kresbou či malbou autorskou artikulaci. Z těchto realizací, vystavených a publikovaných již roku 1982 na autorově tematické výstavě Skála v brněnské Galerii mladých, je nám jasné, že se Miloš Šejn tehdy sice ještě snažil více či méně tradičními výtvarnými prostředky „zkou-

mat“ přírodu, její místa a struktury, ale přirozeně směřoval k jejich konceptuálnímu uchopení, ať to bylo oním stálým vracením se na určité místo, dostávajícím až povahu jakéhosi privátního rituálu, nebo mnohem racionálnějším tematizováním možných vazeb mezi různými způsoby „zobrazení“.

Opus magnum

Ve všech aspektech za klíčové pro celé Šejnovo usilování považuji ovšem něco, co je vlastně opakem všech obrazů a kreseb – Nalezené pigmenty. To je sbírka, vznikající od druhé poloviny padesátých let, jež se bude obměňovat a obohacovat asi až do konce autorova života. To je jednou z jejích nejpodstatnějších charakteristik, je to „work in progress“ v nejpřesnějším smyslu, a to jednak svou neuzavřeností a otevřeností směrem do budoucnosti, ale také proměnlivostí její vnitřní struktury. Může být prezentována mnoha různými způsoby, ale také může zůstat ležet v autorově pracovně a na jejím fungování to nic nezmění, neboť sám tento koncept je tak dalece spjat s tím, co považujeme u autora za podstatné, že se k němu musíme nějakým způsobem vztahovat. A otevřenost této sbírky do budoucnosti má svou zrcadlovou podobu do minulosti. Tam ji sice již autor nemůže rozšiřovat, ale ani žádný z nás, ani on sám nemůže říci, kdy ji začal vnímat především jako umělecké dílo. V tom sdílí historii řady jeho aktivit, evidentně začala vznikat spolu s ostatními sbírkami, její předobrazy bychom jistě našli již dávno v autorově dětství, a pouze to, že je soustředěna na sám fenomén barvy, nám ji v rámci její přináležitosti do sféry sbírek, sběrů a záznamů vyčleňuje jako něco, co je nejtěsněji spjato s kategorií výtvarného umění. Ale vůbec to tak nemuselo být na počátku, tehdy to mohlo být třeba pouze autorovo nevědomé či podvědomé tendování k barvě jako k jazyku výtvarného umění, jež se podílelo na jejím vznikání. Má tedy osud podobný jako řada dalších šejnovských realizací, u nichž víme, že byly součástí jeho potřeby určitým způsobem vyjímat z původního kontextu některé přírodní objekty, sbírat je, seřazovat, uspořádávat... Tehdy to bylo něco spjatého s bytostnou potřebou tohoto utvářejícího se umělce, v čem se spojovala potřeba vnášet řád do světa kolem sebe a zároveň touha maximálně respektovat určité danosti přírodních fenoménů, úcta ke každému detailu, s nímž se v přírodě setkával, ale i fakt, že Šejn tehdy zároveň toužil také něco z přírody odnášet a své sbírky pociťoval jako sui generis řád, vkládaný do světa kolem sebe, chtěl přírodu prožívat a zažívat ve všech podobách, které byly spjaty s jeho vlastními nezaměnitelnými a samozřejmě ostatním nesdělitelnými skutečně tělovými zkušenostmi a prožitky, až po to bloudění či sexuální uspokojení... Také škála toho, co jako přírodní pigmenty identifikoval, se jistě postupně rozšiřovala – některé předměty se samozřejmě přímo nabízely, třeba spálené dřevo či různé hlíny, jiné musel během času pro sebe jako takové identifikovat.

A to již je zase něco, co bychom mohli označit po šaldovsku jako „vůle tvárná“, byť to má dosti daleko k tradičnímu obrazu či básni. Ale je to vnášení určitých „pravidel hry“ do materiálu, který můžeme, myslím, vztahovat vlastně k oběma klíčovým liniím moderního, chceme-li modernistického umění. V přírodě na nejrůznějších místech nalézané přírodní (ale i působením člověka vzniklé) materie jsou samozřejmě nalezenými objekty a jako takové patří do linie, předznamenané prorockými gesty Marcela Duchampa, jenž zvolil určité předměty, sériově vyrobené, určené k nějaké utilitární činnosti a přenesl je do jiného kontextu, do artificiálního světa umění. Tyto předměty v novém prostředí aspirovaly na onu auru, kterou si od komunikace s uměleckými díly slibujeme, i když si ji asi každý představujeme trochu jinak.

Tato linie vnášení nalezených objektů do kategorie umění má v různých modernistických údobích jiné podoby – nejradikálnějšími asi byly čisté verbální formulace či textové informace u některých protagonistů konceptuálního umění (Robert Barry, Joseph Kosuth). Ovšem Šejnovy pigmenty (mimochodem: vznikaly prakticky ve stejné době) mají ještě jiné specifické rysy. Kromě konceptuálních metod sběru a uchovávání se totiž vztahují i ke sféře, utvářející s onou duchampovskou takovou základní – samozřejmě nepřesnou, neúplnou, protože existuje řada uměleckých realizací, jež se do ní nevejdou, ale pro naši charakteristiku snad použitelnou – komplementaritu v celém modernistickém usilování. Říkejme jí malevičovsko-rodčenkovská, a s velkým zjednodušením ji můžeme charakterizovat jako snahu o nalézání stále nových podob autonomie obrazu, směřujícího k jazyku geometrie a (nebo) k monochromii.

Spříznění s Šejnovým konceptem sbírání a následné prezentace přírodních pigmentů můžeme shledat i u autora podobně senzitivního a koncentrovaného na jedinečnost setkání s přírodním prostředím – německým Wolfgangem Leibem. Ten je ještě oproštěnější, sémanticky i syntakticky. Soustředil se na tak nenápadný jev, jako je barevnost zrnek pylu některé rostliny, sám pyly v jakýchsi niterných akcích sbírá a potom je vystavuje jako nasypané „minimalistické“ útvary.

K autonomii ryzí barevnosti, někdy k ryzí monochromii, se vztahují nejen mnohé v přírodě vzniklé obrazy Miloše Šejna, ale i samotné sběry jeho pigmentů. Jeho práce s nalezenými pigmenty „in situ“, vytvářené od osmdesátých let na netkaných textiliích a adjustované potom jako obrazy, představují, tuším, jediné soustavné české usilování ve sféře monochromie v osmdesátých a devadesátých letech – i když toto soustředění se na monochromii obrazu není bezvýhradné, je u nás unikátní. A jedinečné je i svým zakotvením v práci s přírodními materiemi, ať jsou výsledkem rezavé obrazy z Věžického údolí nebo obrazy zelené, vzniknuvší prací

s rostlinami. Sama sbírka nalezených pigmentů se ale také k fenoménu obrazu jako barvy obrací – nejen řadou „monochromních" souborů, ale především tematizací barvy jako fenoménu, ve své podstatě bytostně spjatého s existencí obrazu. Nalezený objekt, přírodní pigment, tak zároveň funguje jako odkaz k fenomenalitě barvy jako jediného skutečného poselství obrazu. Tak se obě komplementární linie u Šejna proplétají...
Sbírka sama má ovšem řadu dalších aspektů. Výrazně esteticky funguje díky tomu, že základní vzorky jsou již po desetiletí uchovávány v jednoduchých kruhových skleněných Petriho miskách – ty nám asociují i jejich přináležitost do světa přírody, ale také jejich vyčlenění z ní v podobě jakéhosi „vzorku". Soubor může být prezentován jako prostorová instalace, v níž se uplatní samotné uspořádání celku, většinou jako směřování k vyššímu řádu, k vytvoření určité vizuální struktury. Přitom si ale také jasně uvědomujeme nezaměnitelnost a nezastupitelnost každého vzorku, nejen díky jeho barevnosti, ale také díky odlišnostem materie. Během let se mezi přírodními pigmenty objevily jak krásně barevné polodrahokamy jako nejrůznější písky a půdy, tak i vysušené květy určité rostliny nebo pírka nějakého ptáka. A hlavním aspektem je zase nalézání, sbírání a třídění, každý vzorek je samozřejmě opatřen lístečkem s označením, co to je, datem a místem sběru. Odkaz k muzeálnímu uspořádání je evidentní, ale všechny ty vzorky nejsou podřízeny žádnému přírodovědeckému systému, jsou podřízeny pouze chuti shromáždit maximum barevných odstínů – a to je svou nesystémovostí a neutilitárností přístup ryze umělecký. Z některých míst a od některých materií má Šejn samozřejmě mnohem větší množství pigmentů. Díky těm vznikaly především autorské knížky, tvořené subtilními stopami doteků jeho jednotlivých prstů. Každý byl namočen do jiného pigmentu, jednoduchá repetitivní rytmická struktura vycházela z danosti práce autorovy ruky, ale zároveň byl každý dotek jedinečný právě odlišenou barevností. Jako zcela autonomní kvalita se může uplatnit i sólový vzorek: sám mám již léta od Miloše Šejna jednu z Petriho misek, naplněnou nádhernou drtí „zlatové slídy, nalezené v hlíně cesty podél Javořího potoka 27. 8. 1985 / Krkonoše". Samozřejmě takový vzorek může být konceptuálním odkazem (jako pars pro toto) k celému souboru, ale – a možná především – funguje jako autonomní dílo, vztahující se k fenomenalitě přírody nejen svou estetickou kvalitou, ale celým souborem aspektů, fungujícím v komplexu komunikace člověka a uměleckého artefaktu, byť poněkud netradičního.

Kresby ohněm, kresby kameny, kresby travou

V první polovině osmdesátých let začal Miloš Šejn stále více využívat specifických možností fotografie k vytvoření záznamů, v nichž optimálně propojil svou již dlouholetou zkušenost s respektováním estetických složek obrazu ve spojení s jasným konceptuálním záměrem, často předpokládajícím i výrazné zapojení autorova vlastního těla v akci sui generis. Toto propojení tří aspektů bylo samozřejmě v jakési rudimentární formě přítomno již v některých fotografických záznamech ze šedesátých a sedmdesátých let, ale nyní dostávalo nejen novou dimenzi, ale také novou významovost. Schopnost iniciovat interakci mezi fotoaparátem a svým vlastním tělem umělec využíval v realizacích, jejichž tématem byly souvztažnosti mezi přírodními fenomény a autorem, jeho fyzicky přítomným tělem. Elementární, ale z hlediska člověka tak klíčové zkušenosti jako objevení se a pohyb Měsíce v místě, vymezeném průhledem mezi skalami na důvěrně známých místech, kde již léta soustavně pracoval, především na Zebíně. Tak vznikaly subtilní interakce mezi umělcem a nejpodstatnějšími přírodními fenomény, jež byla schopna zaznamenat jako jediné médium právě fotografie díky své schopnosti zachytit určitý časový úsek. Dalším aspektem těchto realizací byla samozřejmě i aktualizace světla jako něčeho přírodního, ale zároveň pro nás také jistě metafyzického... A nezapomeňme ani na to, že právě toto světlo, světlo Měsíce a hvězd, samotné exponovalo fotografické filmy u těchto záběrů. Díky tomu se na vzniknuvších fotografiích přirozeně objevuje třeba pohyb jednotlivých hvězd, ale také si uvědomujeme jedinečné propojení člověkem vytvořeného artificiálního komunikačního média, fotoaparátu, s oním světlem, které zde bylo dávno před člověkem a bude tu zřejmě ještě dlouho po něm. Jako by se v těch nočních záznamech umělec vztahoval k samotnému vesmíru v celém jeho trvání...
Šejnovu pozornost ovšem vyvolaly i další světelné zdroje, přináležející do světa přírody – 18. 7. 1985 nechal v noci ve Věžickém údolí zaznamenat na fotografický papír stopy možná nejsubtilnějších zdrojů světla v naší přírodě – světlušek, droboučkého hmyzu, s nímž se většina z nás již po desetiletí nesetkala... A je to přirozený zdroj světla, neodmyslitelně patřívalo do našeho prostředí. Šejn je zaznamenává jako součást svého konceptu, jako jeden ze zdrojů světla, který může fotografický aparát zachytit – ale pro nás funguje také jako memento naší špatné paměti, jako připomenutí, co vše během našeho života z přírody již zmizelo... A také si uvědomujeme, že světlo Slunce či Měsíce i světlo světlušek vlastně jedno jsou – součást přírody, do níž vstupujeme. Slunce bylo samozřejmě také důležitým fenoménem: zapadající nebo vycházející vstupuje do vazeb s určitým místem, které umělec v přírodě sleduje. Šejnovo referování o pohybu Slunce, Měsíce a hvězd nás také spojuje s dávnými lidskými kulturami, pro něž to vše byly jevy, určující jejich život. Jistě již od staršího paleolitu se člověk dívá k těmto útvarům na obloze a v řadě různých kultur mělo skutečné či domnělé poznávání jejich charakteristik možná klíčový význam pro lidské bytí. Již některé nenápadné lineární paleolitické záznamy interpretuje Alexander Marshack jako záznamy lunárních cyklů. Jak závažné tedy musely být pro člověka vztahy k těmto nejpodstatnějším jevům v přírodě! Teprve my jsme se od nich odtrhli... Jenom Miloš Šejn jako umělec

obnovuje alespoň parciálně vazbu člověka, vesmíru a určitého místa, proto se vlastně celý život vrací zrovna na Zebín, který zná od dětství a jenž se tedy mohl stát místem jeho nejčastějších kontaktů s přírodou. Proto právě tam objevuje nové možnosti, nová témata, nová poselství, protože je s tímto kopcem nedaleko od Jičína, kde stále žije, spjat nejniterněji.
Specifické danosti fotografického aparátu ovšem de facto umožnily také vznik mnohem expresivnějších, dynamičtějších realizací. V těch se umělec obrátil k jednomu z živlů – k ohni. Oheň je také světlo a zaujal jej možností zaznamenávat stopu určitého gesta zase právě na citlivý fotografický papír. Vyfotografoval i „cizí", „nalezené" ohně, objevené při putování noční krajinou (Ohně / Cesta 30. 4. 1983). Samozřejmě zase to není pouze estetické zaujetí, ale především navazování kontaktu s živlem, s nímž člověk žije již od paleolitu. Oheň má, myslím, pro každého z nás mimořádnou přitažlivost, je to právě ten živel, u něhož asi nejvíce cítíme své vlastní sepětí s počátky lidské kultury i s tím, co nás přesahuje, transcenduje... Oheň nás může spojovat s minulostí ve vlastním kulturním kontextu (Svatojánské ohně) i s kulturami, vzdálenými nám v prostoru (č)i v čase. Logicky se proto Šejn obrátil také k prostředí jeskyní – ty přece poskytovaly člověku úkryt či ochranu od paleolitu do nedávna. Jeskyně je většinou temná, denní světlo můžeme zastihnout jen v jejím vchodu (Zapadající Slunce / Jeskyně Mažarná, Velká Fatra 9. 7. 1983), její prostory je ale možno osvětlovat právě ohněm. Šejn vyzkoušel pobyty a přenocování v jeskyni Pekárna v Moravském krasu s krásným, doširoka otevřeným vchodem, proslavené unikátními nálezy z magdaleniénských kultur. Pobyt na takovém místě mohl být jistě iniciujícím zážitkem, jehož pozdějším důsledkem byla série fotografií Ohňové znaky, 19. – 20. 5. 1986. Ovšem nejkomplexnější projekt autor připravil pro jeskyni Mažarná ve Velké Fatře. Následoval po Vymezení prostoru ohněm v jeskyni Kladivo (2. 7. 1982) – 10. 7. 1982. Výsledek bylo možno prezentovat jako samostatnou výstavu, ta se uskutečnila v následujícím roce v brněnské Minigalerii Výzkumného ústavu vetrinárních léčiv. (Zřízení neoficiálního výstavního prostoru mimo dosah cenzury, pouze v pravomoci místní odborové organizace, inicioval v místě svého občanského působení J. H. Kocman již roku 1970, když začínalo být jasné, že aktuální umění bude postupující „normalizace" z oficiálních výstavních míst vyhánět.)
Základní kolekci, zaznamenávající celou akci, tvoří třicet černobílých a třicet barevných záběrů plus dokumenty kresebné i textové. Je to samozřejmě zase dílo konceptuální, nejprve jasně zformulované, ale velice podstatně se v něm uplatnila jak autorova tělovost, tak jeho momentální souhra se zvoleným prostředím. Hořící pochodně osvětlovaly jednotlivé detaily skalních stěn a tak učinily pro člověka viditelnými místa a tvary, které jinak neuvidí. Již z předcházejících akcí s pochodněmi ale Šejn věděl, že je – i z technických důvodů – nutné, aby jeho jednotlivá gesta byla relativně hodně rychlá, měla-li osvětlit vždy poměrně velkou sekvenci jeskyně. Z toho vyplývalo, že se pohyby jeho ruky stávaly až jakousi kaligrafií, více či méně naplňující původně připravený scénář. Při rychlém pohybu umělcova těla v jeskyni vznikaly poměrně značně bezprostřední záznamy světelné stopy a toho, co kdy z přírodních forem jeskynní stěny odhalila. Akce s ohněm ve skalách a v jeskyních patří k zásadním a mimořádně originálním kapitolám autorova dosavadního díla. K jejich působení samozřejmě patří řada odkazů a konotací, jež přinášejí, počínaje vztahem k dávným kulturám, přes evokování archetypové zkušenosti ohně, až po konceptuální vztah mezi osvětleným a neosvětleným... O neosvětleném sice víme, ale je pro nás skryto, což je zase zcela obecný jev, odkazující jak k našim základním zkušenostem, tak i k pojmovému rozlišení.
Zkušenosti z prací s ohněm se objevují i v dalších modifikacích, v nichž autor reaguje na určité danosti nějakého místa – zatím posledním výrazným obohacením byla v tomto smyslu realizace pro Galerii města Plzně (2002). Šejn si vybral u každé ze čtyř, respektive pěti řek, jež městem protékají, víceméně skryté místo, kde zůstaly zbytky přírody, stromy, rostliny... Tam potom vytvářel „kresby" vléváním roztaveného olova do vody. Odlišnosti formování neobvyklého materiálu souvisely jistě i s autorovými momentálními dispozicemi, ale především s charakteristikami a kvalitami odlišných míst a vod. Navíc potom vzbudil v návštěvnících vztah k technologii, spjaté s naší dávnou lidovou kulturou... Jednotlivé zhmotnělé „kresby" vystavil nejen jako konceptuální raport o provedené akci, ale také – díky prezentaci v krásných, rudým sametem vyložených pouzdrech – na ně upozornil jako na něco krásného, vzácného, neopakovatelného... Podobně, jako když dělal krásné fotografie konceptuálních vztahů v proměnách nějakého přírodního detailu.

Texty a knihy

Byť je někdy hodně komplexní, zůstává Šejnova tvorba ve své podstatě konceptuální. Je tedy logické, že texty představují od začátku jeden z dominujících prostředků, s nimiž pracuje, někdy izolovaně, jindy v kombinaci s dalším médiem, třeba kresbou, více nebo méně tradičními prostředky. Vzpomeneme si, že již mezi ranými, „předuměleckými" formami jeho aktivit byly textové záznamy, ať v podobě citátů nebo vlastních pozorování, bezprostředně spjaty s autorovým vztahováním se k přírodě, a zřejmě byly i jednou z forem, jak vůbec bylo možno vnést nějaký artificiální lidský řád do toho nesmírně bohatého a různorodého světa kolem... Textová reference je stejně podstatná jako třeba vytvoření sbírky nebo vizuálního záznamu fotografického či kresebného. Text dovoluje něco, co je třeba v médiu fotografie obtížné: zaznamenat vlastní pocit, jedinečnost určité zkušenosti („Bdělé snění, léto 1967: Dotkl jsem se trávy a byl jsem vším; cítil jsem všechno, slyšel jsem všechno, viděl jsem všechno a byl jsem cítěn vším..." Tento citát je zajímavý také v komparaci s dílem Karla Milera, tvořeného fotografií v trávě ležícího autora a textem Cítěn jarní travou, 1976.) I v textech od počátku až do dneška vidíme, jak je u Šejna amalgamováno objek-

tivní pozorování se subjektivní reflexí, některé „akce“ sui generis jsou zachovány a verifikovány právě jen textovými zápisy. Z naší charakteristiky Šejnova usilování potom vyplývá, že se také v nich amalgamuje konceptuální reflexe s osobitou literární, básnickou kvalitou. Někdy mám pocit, že právě texty jsou vlastně nejméně formalizovanými výpověďmi tohoto umělce, že další média, i když se mezi nimi pohybuje již desetiletí s obdivuhodnou suverenitou, přece jen „kladou větší odpor“ svou hmotností, svými technologickými nezbytnostmi i nutností volit pro ně adekvátní kód. Často jsou texty napsány napůl nečitelně jako komentáře různých kresebných záznamů, ale právě „osvobozeny“ od jejich konkrétnosti se stávají obecnými pojmovými díly. Některé mají také podobu jakýchsi knih, vznikajících následností řady listů.

Na sám fenomén knihy ale reagoval Šejn několika různými způsoby a díky prezentaci na některých závažných výstavách je i v mezinárodním měřítku vnímán jako jeden z těch, kdo se v tehdejším Československu podíleli na formování toho, čemu se u nás říká „autorská kniha“.

Já osobně si z této oblasti u něj cením nejvíce to nejradikálnější: v roce 1982 či 1983 poprvé položil na kámen nebo skálu v některém místě, jež jej zaujalo, list papíru, na nějž potom hodil další kámen. Minimální tělová akce v přírodním prostředí vedla ke vzniku záznamu, spojujícího krajní oproštěnost výchozího konceptu s optimálním zhodnocením tělového gesta a jeho bezprostředního propojení se vším, co bylo na místě samém díky souhře přírodních faktorů. Jakmile začal používat svazky na sebe položených papírů, vznikaly soubory, v nichž bylo možno listovat. Každý list je narušen poněkud jinak podle toho, jak hluboko byl v celém svazečku. Tento typ prací, umělcem také přesně pojmenovaný Kamenem o kámen, se objevuje v různých obměnách dodnes a my v něm zase shledáváme perfektní spojení předem daného konceptu s okolnostmi, vytvořenými přírodou, autorovou tělovou akcí. Můžeme se zamýšlet nad tím, není-li to autentické rozvinutí fenoménu, který zkoumal Vladimír Boudník v tom, čemu říkal aktivní grafika. Její matrice vznikaly jako stopy různých nástrojů, úderů či zásahů v „jeho přírodě“, ve fabrice. Boudník také snil o tom, že otiskne jako aktivní grafiku celou továrnu se vším, co se v ní právě odehrává... Šejn dělá knihy jako stopy přírodních materiálů, situací a procesů také jednoduchým vlastním konstitutivním gestem. Oba chtějí objektivizovat určité procesy a propojit je s vlastní tělovou akcí.

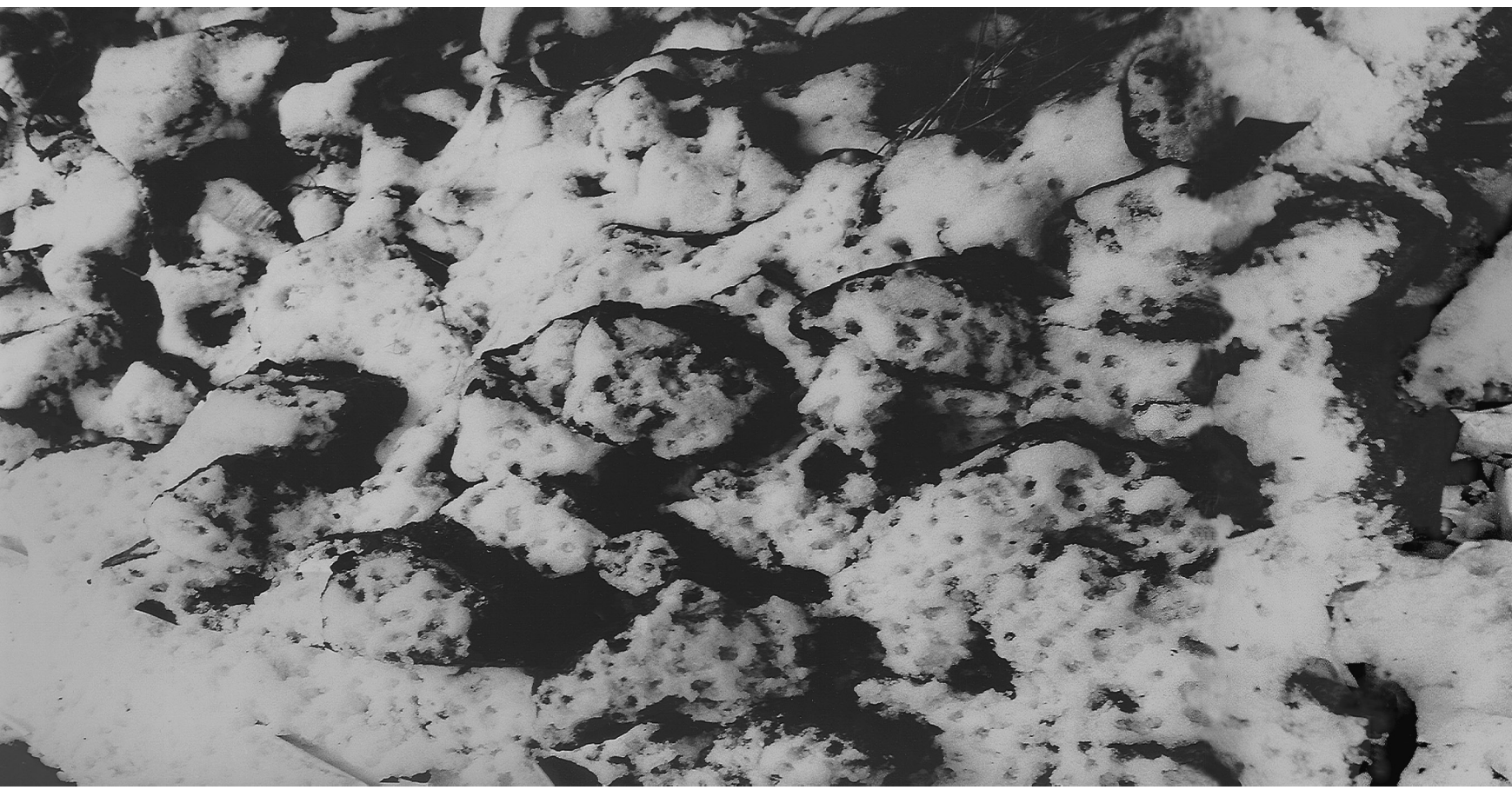
Do Šejnova repertoáru ve sféře autorských knih ovšem patří také něco protikladného onomu shrnujícímu, koncentrovanému gestu. Doma dělá jiné knihy: na jednotlivé listy připraveného papíru zaznamenává stopy různých přírodních pigmentů (jejichž původ je v jeho veliké sbírce) pouze jediným prstem, takže vzniká nesmírně oproštěná sestava několika doteků na každém listu, následnost listů, tvořících větší nebo menší knížku, je pak utvářena různým počtem a různou barevností jednotlivých doteků. (Tady shledáme spřízněnost s radikálním cyklem kreseb doteky prstů Adrieny Šimotové z let 1981 – 1982, práce obou umělců ovšem vznikaly na sobě nezávisle.) Jako přírodní pigmenty, použitelné samozřejmě nejen pro záznamy v knihách, ale také na kresbách a obrazech, figurují u Šejna také přirozené barvy různých rostlin, kvítků nebo zelených částí. Některé knížky s takovými záznamy rostlinami jsou zároveň jakýmisi lyrickými raporty určitého putování, verifikovaného textovými komentáři...

Kodifikovanou formu knihy jako objektu umělec parafrázoval nalezenými plochými kusy kamene, pocházejícími v přírodě z jednoho místa a postupně se tak vrstvícího, že je jasná souvislost mezi dvěma či třemi sekvencemi. Je to vlastně konceptuální tautologie, zhmotnění pojmu „kamenná kniha“, ale můžeme si v ní i „číst“ určité informace, jež tam zanechaly různé přírodní procesy v různých dobách. Řazení sekvencí pak umožňuje parafrázovat listování, které si s tradiční formou knihy také spojujeme.

mezi meditačním tancem a interaktivním počítačovým dílem
tak bychom mohli charakterizovat
současnou, aktuální podobu tvorby miloše šejna
dál zůstává jeho základem
minimální tělové gesto
dnes ovšem již nemusí být intervencí v přírodě
může být samotným pohybem
spřízněným s tancem butó
celá škála toho, co dělal a dělá, stvrzuje
že je jedním z našich nejuniverzálnějších umělců
to si každý neuvědomuje
protože většina jeho realizací je nenápadná, subtilní, křehká
tím přesně koresponduje
jak s bytostným tvůrčím nasměrováním autora
tak s jeho zakotvením v problematice
spojující konceptuální reflexi lidského vztahu k přírodě
s tělovou artikulací
pojmy jsou stále důležité
ať jsou psány tak jako kdysi
nebo zviditelňovány různými prostředky
ve škále toho, co dělal a dělá
je stále důležitá také reference k obrazu
i když obrazy již dávno nemaluje
vytváří je různými přírodními materiály na zvolených místech
proto vypovídají jak o světě přírody
tak o světě obrazu
ale zrovna tak je důležité vztahování se ke kresbě
i když kresby se dávno proměnily
buď ve frotáže různých přírodních situací
nebo v záznamy, vytvořené stopami listů a květů

a co reference ke knize?
stále se vracejí k její kodifikované formě
ale také ji mohou nahradit nejmodernějším technickým médiem
interaktivním programem
jeho smyslem je „zapojit do hry“ také vnímatele
v době, kdy jsou interaktivní realizace
buď nesmírně sofistikovanými komplikovanými formulacemi vzájemnosti člověka a počítače
nebo naopak přehlídkou technologicky náročné, ale banální vizuality
využil tuto možnost
aby umožnil vnímateli nalézat vztahy mezi přírodními prvky a jejich barevnostmi
zase tedy chce poukazovat na jedinečnost přírody
ne na jedinečnost techniky
a zase do toho všeho zapojuje lidské gesto
(byť na klávesnici počítače)
smysl jeho poselství
je stále v propojení
přírodního prožitku, myšlenkové reflexe a uplatnění tělovosti
nikdy nikde neusiloval o nic jiného
stále vystupuje na vrcholek zebína
nevšímá si toho, co tam udělali všelijací lidé
pro něj je to stále ta nejčistší a nejkrásnější příroda
jak ji zná od prvních klukovských výletů
na něž se nedá zapomenout
tenhle život by byl k nepřežití
kdyby v něm nebyly takové jistoty
jako jsou skály, stromy a tráva
a taky pár letících ptáků a možnost v nejhorším si rozdělat oheň
nic víc
nenalézáme
ani
nehledáme

Strany 86-87 / Zebín, papír, déšť, sníh, čas, 1982 - 1983
Strany 88-89 / Vodopád, Javoří potok, vymezení ohněm, 1983
Strany 90-91 / Zebín, vymezení prostoru ohněm, 1983



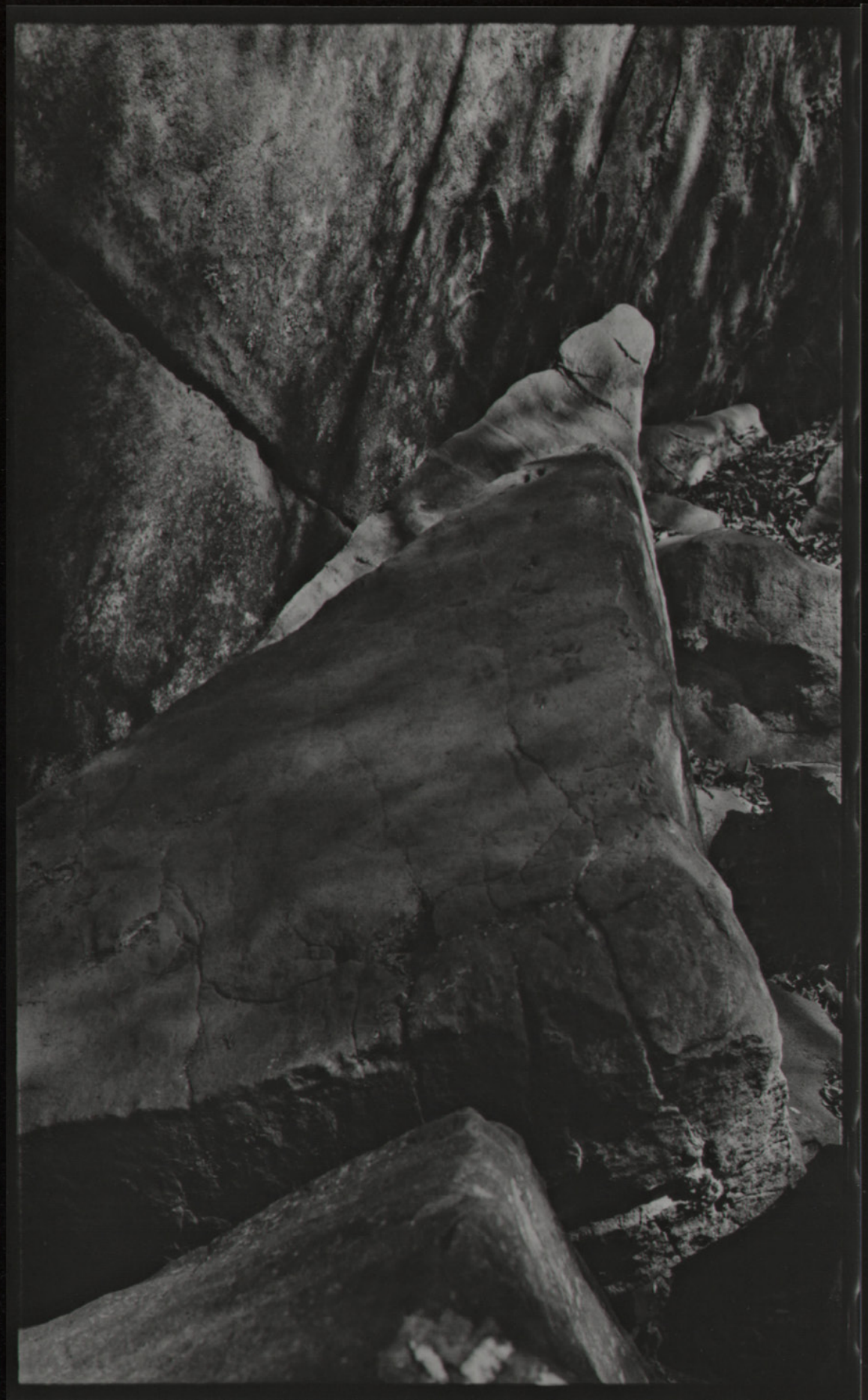
PYL NA RUKOU DÍVKY TRHAJÍCÍ KVĚTINY

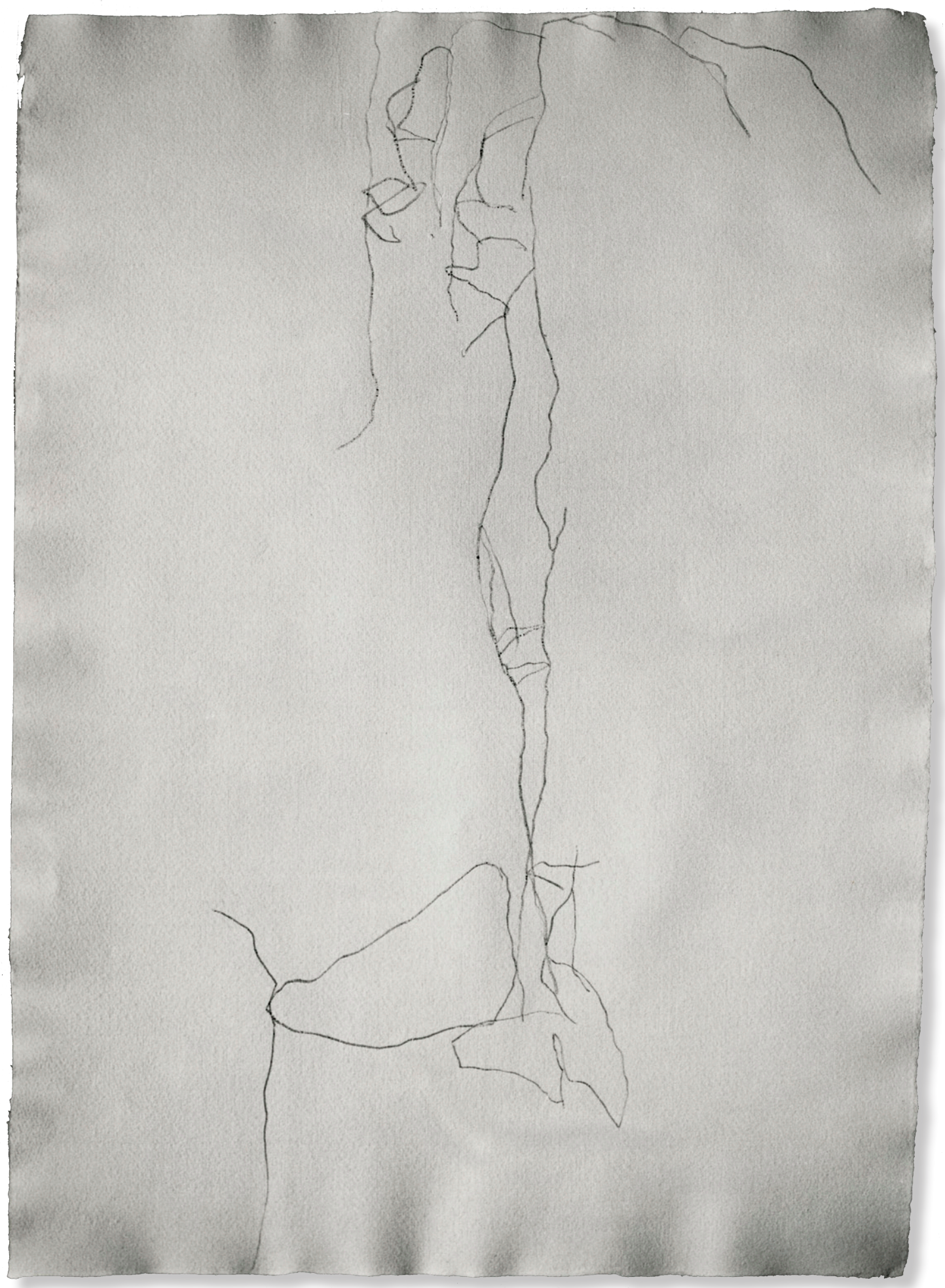
Milan Knížák

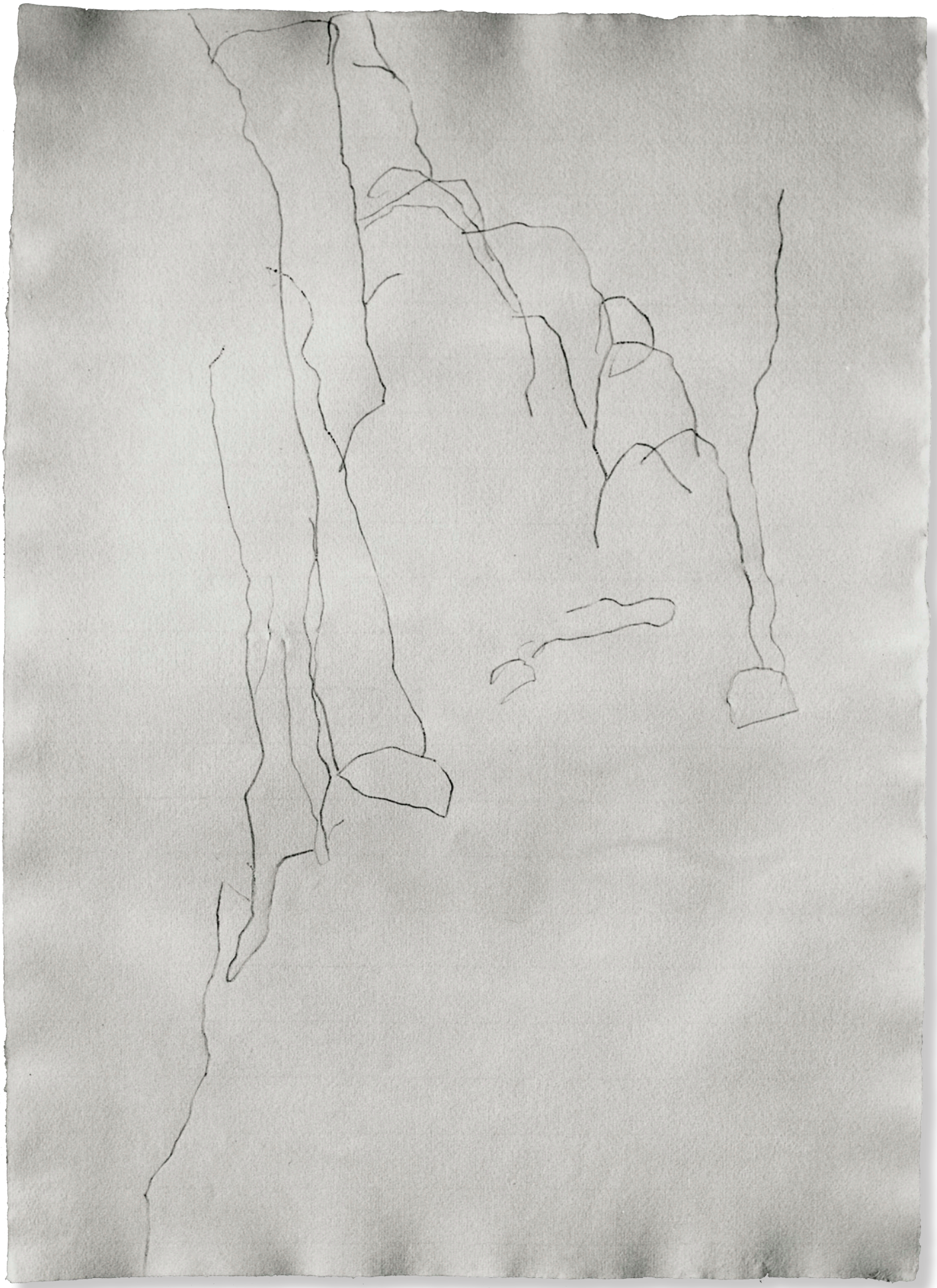
Skutečnost, že Miloš Šejn neprošel důsledným výtvarným školením, ale absolvoval vysokoškolská teoretická studia dějin umění a estetiky, hraje v jeho umělecké práci podstatnou roli. Talent znamená nějakou porci energie, která musí být během života umělcem, (který ji získal) kultivována. Způsob, kterým svůj talent kultivoval M. Šejn se v něčem liší od ostatních českých umělců jeho generace, kteří v drtivé většině absolvovali nějakou vysokou výtvarnou školu.
Teoretická znalost vybavila Šejna informovaností. Možná, že v něm vzbudila únavu z umění posledního tisíciletí a obrátila jeho pohled někam mimo klasickou uměleckou scénu, která je zachycena v evropských dějinách umění.
Na druhé straně však můžeme pozorovat, že jeho odklon od klasického pojetí není absolutní. Miloš Šejn maluje své obrazy v podstatě na cokoliv a čímkoliv. Svá performances provádí většinou pomocí tzv. neuměleckých materiálů a gest. Přesto je forma, ke které se hlásí nějak limitní, tzn. svým způsobem klasická. Obraz namalovaný na vodu nebo vodou, lístkem pampelišky či hrstí jílu, zůstává stále obrazem. Vnímám Šejnovu tvorbu jako polaritu mezi únikem z výtvarné civilizace a zároveň s touto civilizací spoutanou. Je to typický modernistický projev.
Moderna byla typická tím, že umělci dávali umění vale, negovali ho, vysmívali se mu, snažili se ho zbavit. Ale nikdy se jim nepovedlo se z něho zcela vymanit a poměrně strmým obloukem se k němu zpátky vraceli. Postmoderna vypjaté antiumělecké touhy nemá a proto může existovat o něco volněji.
Často slýchám, že je Šejnovo dílo spjato s ekologickými aktivitami a on se k tomu nepochybně i sám hlásí. Ekologické aktivity jsou ve své utopii ryze modernistickým produktem. Jsem přesvědčen, že postmoderní ekolog neakcentuje nesmiřitelné postoje, ale hledá nějaké jemnější řešení. Miloš Šejn je v používání prostředků již postmoderní. V razantnosti prostředků se od modernistů liší. Používá je jemněji, bez limitních gest.

Kdybychom hledali nějaké Šejnovy inspirační zdroje, určitě bychom nalezli některé projevy přírodních národů, např. australských Aboriginců, určitě bychom objevili asijskou kaligrafii, ale určitě největším inspiračním polem pro Miloše Šejna jsou stopy v blátě, rozmazaný pyl na rukou dívky trhající květiny, povrchy skal i papíry ležící někde na chodníku, pošlapány procházejícím davem. Madona vytvořená tradičním africkým umělcem bude asi vypadat jinak než madona vytvořená evropským umělcem. Sladká sixtinská krasavice s děťátkem v náručí je typickou idealizací, je něčím zcela abstraktním, i když ji běžný divák považuje za realisticky namalované dílo. Ale co je to realismus v evropském pojetí? Obraz vytvořený z barevných skvrn a čar, které na naší sítnici vyvolávají iluzi reality. Je to samozřejmě jen a jen iluze.
Africký umělec byl daleko realističtější. Neuměl vytvořit optickou iluzi, ale věděl, že v životě hraje roli sexualita a magie a ve svém díle to jasně vyjádřil. Ale v této velké tělesnosti afrického díla je zároveň velký duchovní potenciál. Evropané se chtěli přiblížit Bohu a proto opouštěli lidský svět. Afričtí umělci se přibližovali svým bohům skrze reálnou tělesnost.
Proč to vykládám? Asi proto, že Milošovi Šejnovi jde v jeho dílech o antiiluzi. Spíše než "anti-" bych raději jen řekl, že mu nejde o iluzi. Čára či skvrna jsou pro něj jen čárou a skvrnou. Ale tak je tomu vlastně v každém abstraktním umění. Šejnův postup bere v úvahu ještě něco dalšího. Je pro něho důležité i to, jak dílo vzniká. V tom vychází z akčních aktivit 60. let, které dílo redukovaly na proces. Miloš Šejn už není tak rigidní, dílo připouští, ale jen jako výsledek nějakého procesu, který má stejnou důležitost jako finální výraz.
Možná, že většina Šejnových děl nějak zmizí, vybledne, rozpadne se, zajde, ale to by nemělo vadit. Jsem přesvědčen, že autor nevytváří díla, která by měla být za tisíc let obdivována návštěvníky galerií (budou-li v té době ještě vůbec galerie).
Miloš Šejn poukazuje na tu, dnes odlehlou, část dnešního světa, na kterou se učíme zapomínat. Ona se nám čas od času připomene. (Například povodněmi, vichřicemi, sopkami. Ale i řadou mnohem méně okázalých, možná tím naléhavějších připomínek.)
Možná, že vítr, který odnese Šejnovy kresby, či voda, která je rozmočí a smyje, nebo oheň, který je spálí, jsou Šejnovi spolupracovníci, kteří jeho díla dotváří. Kdo z umělců se může pochlubit takovým týmem?

Strany 94-95 / Bloudění Prachovskými skalami, série bromostříbrných fotografií na papíře, 1974
Strany 96-97 / Rokle, 11. 12. 1981, kresby olůvkem na losinském papíře, 59x41,5
Strana 98 / Rokle, 21. 6. 1980, olej na plátně, 95x70
Strana 99 / Rokle, 28. 4. 1981, olej na plátně, 95x70







SKÁLA

Jan K. Čeliš

Tvar hory se každým krokem mění
Kuo Si

Trhlino, trhlino, jak krásná jsi ve svém sevření,
jak jsi mlčenlivá ve své práci,
jak jsi nepřekonatelná ve svém díle!
Jiří Orten

Světlo v kamenech

Dominantou poetiky Šejnovy tvorby od druhé poloviny 70. let, jak se dnes jeví, je odhalování mnohotvárnosti reality v zaujatém soustředění na její velice úzký záběr (v této souvislosti určitý typ krajiny), v němž se postupným pronikáním do jeho vnitřních vztahů rozevírají daleko širší souvislosti, než byly původně zřejmé. Předpokladem tohoto přístupu je úžas nad záhadou viděného světa, z něhož vychází jako z danosti, který však není pojímán jako samozřejmost. Jeho objevování je zjevováním vztahů, které v přesahu k úhrnnému smyslu celku ukazují svět jako reálnější, pravdivější než v běžném smyslovém dotyku s ním.

Toto zaměření se nejvýrazněji projevuje v práci s tvarem skály, která se tak v Šejnově díle stává v jistém smyslu ústředním tématem. V bohatosti skalních forem se prokázalo sémanticky nosné objevení námětu rokle, v níž se vidění skutečnosti v posledních zhruba deseti letech odhalilo pravděpodobně nejhlouběji. Skalní stěny po obou stranách rokle svírají prostor, v němž malíř vymezuje vztahy mezi nimi, ale současně i svoji pozici, ze které se rozevírá vidění. Avšak již přímo v geologii rokle je zviditelňována proměna skály. Její uzavřenost a soudržnost je rozrušována trhlinou, která proniká nitro skály a naznačuje její geologickou strukturu. Vnější tvar napovídá už možnosti svého vnitřku, v rozeklaných útvarech nevymizely stopy jejich původní celistvosti. Zakleslé balvany jsou osamělým znamením této proměny.

V neustálém opakovaném návratu k přírodě, v novém a novém zaklínání viděného při práci na objevených místech vznikají realizace, které jsou stále tytéž a přece vždy překvapující. Vidění věcí se rodí přímo v materiálu, neexistuje žádný předchozí rozvrh nebo nákres ve vědomí, který by byl obkreslován. Stopa barvy narušuje prázdnotu plátna, linie rozčleňuje papír, na fotografic-kém papíru se chemickou cestou zviditelňuje světlo viděné objektivem (záběr). Při vědomí rozporu nikdy neukončených možností a současně neexistence libovůle v přírodním dění by bylo možno tyto práce chápat nejen jako definitivní realizace, nýbrž zároveň jako příspěvek k možnému vidění věcí.

Setkání s fotografiemi Miloše Šejna vyvolává 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. 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.

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 nejeden 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. Jeho chápání je v lecčem podobné Calloisově pohledu "příčných věd", který hledá společné zákonitosti mezi jednotlivými přírodními řišemi 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 Kosti, Zebín. Posledním objevem je Gaderská dolina Velké Fatry. 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 stránku skutečnosti na fotografii je „abstrakce", zjednodušení obrazu na to nejpodstatnější, to znamená na základní vzájemný vztah živlů, uskutečňovaný 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 poodkrývá. Voda omílá a rozdroluje kameny; nemění se však sama v kámen?

Součástí tohoto řádu se stává i samotná fotografie, jejímž vlastním živlem je oheň a tedy světlo. Světlo představuje nejpohyblivější 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 proměnou 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 faktičnosti 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 filmovému pohledu, který rozvinul v pozdější tvorbě.

Iracionalita náhodně pohozené „hole" u magických kopií nemá daleko k iracionalitě, v níž se převrací 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. 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 jeden smysl – navrhuje divákovi vzdálenost, ze které se má na fotografii dívat jako na celek. Je to jako ve skutečnosti - některé věci si prohlížíme 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 obrazových kompozicí je pouze různým vyjádřením společného smyslu Šejnovy fotografie - vztahu reality a imaginace. V napětí mezi obojím, realitou jako faktem a imaginací 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. Na jedné straně krajinářství se zkoumáním barevných vztahů, 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? Tuto otázku nechám otevřenou. Prozatím lze odpovědět tím, že tvůrce nikdy nepatří sám sobě, ale svému dílu, které mu přikazuje, co má dělat.

Skála

. . krajino! . . . propastí se mi zdáš . . .
bloudím opět skalami tvými . . .
Karel Hynek Mácha

. . . ty věkovité skály . . .
propastná hlubina tvarů
... jsou samé světlo
Ludwig Tieck

ale ty balvany a síla
ve vlasech trhlin!
Vladimír Holan

Přípis ke kresbě z prosince 1974 *"Na skalách jsou znamení"* je dokumentem o rozjasňování vědomí v elementárních výtvarných formách, jež se realizuje v přímém kontaktu se skálou proniknutím do vnitřních vztahů tématu a vytváří tak jeho expozici v základních ideově obrazných a stylových souvislostech jednotlivých oborů. K tomuto rozjasňování - cestě k identitě vědomí se sebou samým - dochází v intenzívním nahromadění a střetávání různorodých aktivit: pobývání ve skalních krajinách Českého ráje, bloudění roklemi a jeskyněmi (v roce 1974 vrcholí Šejnovo speleologické zaujetí - záznamy z podzimu udávají měření teplot jeskyní, 28. 10. sestup do Lachmanovy jeskyně v Prachovských skalách), výtvarné aktivity (fotografování a kreslení, sbírání kamenů), objevení některých bytostně blízkých formulací výtvarného umění (H. Moore, P. Klee), vysokoškolské studium zaměřené na výtvarnou teorii, první kontakt s příslušníky výtvarné generace a konečně výtvarné školení (práce v ateliéru Z. Sýkory na FF UK). V duchovním klimatu těchto aktivit se za pocitu osobní krize formuje tušení možnosti poodhalit stále unikající mystérium skalní krajiny tvorbou. Skála byla již od poloviny 60. let u Miloše Šejna významnou součástí integrálního zájmu o přírodu a nyní postupně odkrývá svoji sémantickou nosnost.

V kresbě se prvotní vyjasnění rodí z původní lyrické vize, poeticky stylizující ideové symboly, v zdánlivých oklikách a krouživých návratech, z dichotomie kresebných záznamů vnitřních prožitků a detailního zkoumání tvarů přírody. Kresba Štěrbina mezi dvěma pískovcovými skalami v Prachovských skalách překračuje svým smyslem výtvarné zkoumání přírodních tvarů. Je tématizací zážitku člověka v přírodě, zakoušením bytostného spojení člověka s přírodou. V štěrbině se nejpříznačněji prolamuje bariéra cizoty mezi člověkem a přírodou. Skála odhaluje svůj vnitřek a nabízí jej k vidění. Naznačuje tak tajemství kontaktu mezi vidoucím a viděným. Vidoucí tělo patří zároveň k tomu, co vidím, prožívá samo sebe současně jako vnitřek a vnějšek. Bytí těla a světa jako stejné látky prožívá tělo i ve vidění světa jako "mého" světa. Tento pocit není metaforou, je existenciální, i když odhalován v imaginaci. Štěrbina ve skalách se bytostně týká vlastního těla. (O autenticitě podobných prožitků svědčí nepřímo i snaha Miloše Šejna vytušit tvářnost jejich tajemství četbou knih východní filosofie, jejíž formulace člověka zdůrazňuje právě "tělo jako aspekt mysli" - H. V. Günter a Ch. Trungpa.) Kresba štěrbiny z roku 1974 je zakoušením tohoto přepodstatnění těla a světa a odhaluje tak mimovolně základní výtvarný problém kresby. Její prostor je převedením reverzibilního vztahu těla a světa. Rodí se v ploše prázdného papíru z napětí dvou linií, které postihují štěrbinu jako přiblížení dvou bloků v klínu skal. Nezachycuje tedy objektivní svět těles, nýbrž vidění rozdílů, rozhraničenost věcí vzhledem k situaci zraku. Linie není vlastnost předmětu, nenapodobuje viditelné, nýbrž "činí viditelným" (P. Klee). To, jak probíhá prostorem papíru, vytváří současně prostornost viděných věcí jako "konstituující prázdnota, jež je nositelem takzvané pozitivity věcí" (M. Merleau-Ponty).

Ve fantazijních kresbách z této doby lze vytušit úhrnnou představu, z níž se rodily formulace dalších sémantických aspektů tématu skály. Jsou to vize krystalů v krajině se zakomponovaným torzem, které postupně proniká přímo do krystalu a stává se "zakletou krajinou". Tyto kresby zachycují základní obrysy tématu, přestože nejsou kresbami v tom smyslu, v němž se později realizuje kontinuita jejich vývoje, totiž právě jako kresba viděného v úhrnném smyslu celé situace vidění. Zkušenost univerzality vidění, která se v nich promítá, naznačuje všechny základní zdroje ideové obraznosti v elementární znakové podobě. Jako vedlejší produkt se vedle štěrbiny tematizuje i tělo (figura), která v kresbě jakožto kamenné torzo metaforicky opět obsahuje moment výměny těla-zraku a těla-krajiny. V transfiguracích prostorových vztahů torza a krystalické krajiny jsou paradigmatické náčrty lidského zdebytí. Můžeme za nimi nejen uzřít formulaci hlavního obra-

zového tématu, které bude v jednotlivých námětech objevováno přímo v realitě, ale i rysy jeho příčného pohybu v díle (série obrazů roklí 1978-1981, akvarely 1978-1980, kresby 1981-1982). Ústředním námětem Šejnovy tvroby se koncem 70. let stal vztah dvou skalních stěn v motivu rokle či štěrbiny.

První vývojovou proměnou tématu je geometrická vize skály-krajiny. Tu v metodickém omezení na konstruktivní principy procvičoval M. Šejn na bauhausovských prostorových studiích (P. Klee, J. Albers; první kontakt s Kleeovým teoretickým dílem v lednu 1975, jemuž později věnoval Šejn několikaletou pozornost překladatelskou prací). Konstrukce prostoru kresby je realizována nervaturou linií jako idejí přírodních sil. Kleeovské myšlení promítá tyto ideje do vidění při kresbě v konfrontaci s tématem. Tam, kde vidění pracuje jako příroda, neobnažuje vždy tuto konstrukci v pevné geometrii, nýbrž ji spíše v náznacích zaklíná tajemnými čarami. Strukturnost kleeovského myšlení přirozeně navazuje na strukturní cítění "bez teorie" ve starších pracích, v nichž souvisí se zaměřením na detail. Vedle kresby se promítá i do Šejnova chápání fotografie.

Světlo vržené do kamenných útvarů vytváří ve fotografiích z Mumlavy a Bílé skály (1974 - 1977) kontrastní geometrické struktury. Klamná perspektiva problematizuje vnímání prostoru a sugeruje tak tajemný prožitek přírody. Kromě toho vnitřní vývojová nit tématu skály navazuje v záznamech na diapozitivech s motivem skalní štěrbiny se světlem (Kalich, Drábovna, Plakánek 1976). Práce s diapozitivy vede k vytváření větších celků (soubor Javorový důl 1979), v nichž se struktury skály stávají významovým prvkem výstavby příběhů. Strukturální cítění a lyrický pocit se pak realizují i ve filmových studiích (1978 - 1979), navazujících tematicky na černobílé příběhy romantického ladění ze Zebína v roce 1969; strukturální proměny v nich tvoří syžet lyrického příběhu.

V malbě nacházíme realizace, analogické konstruktivní poetice fotografie a kresby, později. Obraz Rokle (léto 1978) představuje první syntézu tématu, jež se stane východiskem transformací obrazové poetiky v následujících pěti letech. Několikaleté studium malby jako spojení zážitku před přírodou a výtvarného myšlení (v čemž spočívá smysl univerzitního školení Z. Sýkory, v plenéru poprvé v květnu 1975) se promítá do tématu, které opakuje v barevné kompozici rysy námětu jedné z fantazijních kreseb skalní štěrbiny s torzem, objeveného při práci s akvarelem téhož roku v místě nad Císařskou chodbou v Prachovských skalách. Fundamentální vidění souvztažnosti dvou těles se nyní odehrává v metaforizaci barevných ploch, která stále naléhavou myšlenku vnitřního a vnějšího prostoru ztvárňuje jako vztah negativního a pozitivního.

Charakter seriality následující řady obrazů téhož námětu, především Roklí (motivu ze stejného místa v pohledu do rokle mezi Císařskou severní a Drážďanskou věží) a Zebína (pohled do nitra čedičového lomu, jenž představuje jinou variantu tématu skály) je určován vnitřní nutností důsledně opakované konstrukce obrazu před přírodou a nutností *"vždy znovu různě přistupovat k dílu, bez předem dané výtvarné představy"* (N. de Stäel). Není tedy racionálním kalkulem, realizací intelektuálního principu, nýbrž formou pobytu v přírodě, proměnou vidění skály v transformacích malířské techniky. K nejzajímavějším výsledkům práce s roklí dochází v obrazech s tímto názvem z 1. 9. 1979, z 11. 5. 1980 ("cézannovský"), z 23. 5. 1980 (uváděný jako Křížení roklí; Galerie B. Rejta v Lounech), z 21. 6. 1980 ("Červená rokle") a z 21. 9. 1980. Charakter těchto prací se pohybuje mezi polohami, vymezenými na jedné straně strukturální vazbou plošně stylizovaných, barevně modulovaných tvarů, na druhé straně zjednodušováním výtvarných prostředků až ke stavebné osnově základních obrazových znaků. Osou tohoto pohybu je dynamický vztah uvolňování rukopisu a proměn barevné plochy. Poslední výsledky se projevují v sérii roklí stejného formátu a podobného rukopisu z dubna až září 1981. Jedním z momentů účinnosti obrazů se stává od podzimu 1979 i růst formátu (Rokle 26. 9. 1980 – 162 x 114, Rokle 28. 10. - 3. 11. 1980 – 195 x 115). Velikost některých pláten neumožňovala práci v plenéru. Téma zpracovával za spoluinspirace námětů z čínského malířství, již dříve mu blízkým viděním tajemství přírody. Sémantika linií, jejich vyznačování skrytého a znakovost blízká čtení písma, rezonovala již s Šejnovým úsilím v akvarelu, jehož jedna poloha akcentuje tutéž kaligrafičnost. Nepřímo tak působila i na poetiku malby - při práci na Rokli 2. 1. 1981 – 195 x 115 nebo Rokli 15. 5. - 1. 12. 1981 – 262 x 137 vycházel z grafické předlohy čínského manuálu Zahrada hořčičného zrna. Tento rys svědčí i o zvýraznění snahy zvládnout velkou plochu jako tradičně "malířského" problému.

Vedle počátku vývojové řady obrazových ztvárnění má rok 1978 v práci M. Šejna i zák1adní význam jako počátek příčných řad v díle. Zatímco dosud se jednotlivé obory činnosti vyvíjely převážně samostatně, spojeny vnitřním proudem téže ideově obrazné problematiky, přesahují a stýkají se nyní ve vzájemném osvětlování, v nových realizacích. Vedle souběžných realizací v malbě, akvarelu, fotografii a filmových studiích a reaktualizace nalezených kamenů se propojují v složitých vrstvách vzájemně i s ostatními oblastmi Šejnovy aktivity. Dotváří podobu nalezených kamenů, nebo z nich sestavuje kompozice. Podobně později přemisťuje kameny přímo v původním prostředí a kompozici v krajině pak fotografuje (Kladení kamene, masív Čertovy ruky na Hrubé skále 1979; Stavby a vztyčování kamenů v lomu na Zebíně 8. 11. 1980, nebylo dokumentováno). Sem patří i vztyčování Wagnerových a Zívrových soch v prostředí, jež se podílelo na jejich inspiraci (fotografie Wagnerových soch v Prachovských skalách v květnu 1978, fotografie Zívrových soch 1978 ve štěrbině kreslené poprvé v roce 1974 v souvislosti s přípravou Zívrovy výstavy zaměřené na vztah nalezených předmětů a výsledných soch - galerie v Jičíně; fotografie v katalogu a plakát s použitím těchto fotografií). Do oblasti těchto příčných

realizací spadají i landartové koncepty Miloše Šejna (transpozice fotografií konstrukcemi ve skalách - Skála, říjen 1978; později Mizení skal 10. 1. 1982) nebo taktéž pozdější cyklus černobílých fotografií (23. 1. 1982) z barevné filmové studie ze dne 26. - 27. 5. 1979. Tak se v příčných realizacích dostávají do zorného pole světa vedle nalezených předmětů vlastní a nevlastní práce v jedné rovině objektu, k nimž směřuje aktivita, a tak se současně rozšiřuje horizont tohoto světa i restrukturalizuje vědomí a smysl předchozí vlastní tvorby. Podobně jako autenticita opakovaného přímého kontaktu vytváří pohyblivý a přesto týž střed tohoto světa v metaforizaci jeho úhrnného smyslu, směřuje i toto kroužení po jeho obvodu v mezioborových vztazích k obsažení jeho obrysu.

Zhruba od roku 1979 je příznačné pro poetiku Šejnovy práce odkrývání nových aspektů pobytu v přírodě. Jestliže se v roce 1974 z chaosu uzavřeného nitra-kruhu vydělují základní aspekty vidění, jestliže se v roce 1978 podařilo zastavit na obraze geologický proces rozpadání skály jejím znovuzrozením v barevných plochách, směřuje další cesta ke konkretizaci toho, co bylo vyjádřeno dosud skrytě v motivu štěrbiny - ke vztahu zraku a přírody v čase.

Tato totalita zrakové situace se aktualizuje i v technice akvarelu (nejintenzivněji v letech 1978 - 1979; vedle motivu rokle v Prachovských skalách i Zebín, Mumlava, Bílá skála, Plakánek u Sobotky). Stavebnosti, realizované vztahy hodnot barevných ploch, je protiváhou čas práce štětce, který zasahuje účinně do vztahu námětu a jeho zpracování, vztahu vědomí a přírody. Doba, za kterou voda prvních stop akvarelové barvy vyschne, koresponduje s kontinuitou času jako souvislou událostí. Zaschlé okraje uzavírající jednotlivé tvary a navršující se při další práci přes sebe, jsou i trhlinami vědomí, kterému se nepodařilo uchopit celek naráz. Nejvýrazněji tato poetika pronikla dosud do kresby. Na konstruktivní kresbě z Mumlavy (1976) ovlivňuje kompozici nejen vzájemné napětí ve vztazích stavebných prvků krajinného seskupení, ale deformace celého útvaru k formátu papíru. Zdynamičtění vztahu kresby a formátu, které signalizuje budoucí proměnu perspektivy, má mezní podobu na jedné z kreseb Javorového dolu (1979), kde centrální zobrazení ustupuje v souvislosti se sémantickým důrazem na prázdnou plochu, zřejmě pod vlivem fotografií a akvarelů tohoto námětu z předchozích let, v nichž posun kompozice souvisí se zaměřením na detail.

V cyklu Krkonoše - akvarely a kresby z cesty l. - 9. srpna 1980 dostává kompozice kresby nový rozměr především rozevřením zorného pole, které signalizuje proměnu chápání viděné krajiny. V tomto okamžiku už útvar, vydělený z krajinného celku, nesymbolizuje totalitu světa, která se v jeho konstrukci metaforizovala, nýbrž jedinečný útvar, viděný v jedinečných souvislostech (z určitého místa a určitým směrem). Kompozice zachycuje nyní jedinečnost vidění právě v pohybu motivu na papíře, vzniká napětí horizontu a uzavřeného skalního útvaru - to se zvýrazňuje rozšířením - napětím na celém formátu papíru, usilujícím uchopit monumentalitu krajiny v novém výměru zraku. Individualizace poukazuje na jiný způsob pobytu člověka v krajině. Zatímco v rokli je zrak ponořen, ve volné krajině je touto krajinou obklopen. Pohled je vržen proti globálnímu prostoru krajiny, univerzalita spočívá nyní v celkové situaci zraku. V realizacích Zebína z března 1981, které jsou počátkem intenzivního kreslení v tomto roce, je na rozdíl od starších kreseb na tomto místě situace zraku umístěna nikoliv dovnitř lomu, nýbrž průhledem ze soutěsky do krajiny ven. Původní představa krajinné sochy (sochy-krajiny) zintenzivňuje napětí mezi tvarem soutěsky (vnitřního prostoru) a okolní krajiny, zahrnující i oblohu (vnějšího prostoru).

Moment obsáhnutí celé krajiny má vnitřně dynamický charakter. Podobně jako linie se pohybuje na samém okraji papíru v tendenci překročit jeho horizont, i zrak má tendenci v okamžiku, kdy se krajina ve své individualizaci zvnějšňuje, tuto individualizaci opět překročit v uchopení všech možných jejích vidění a obsáhnout ji tak v celém úhrnu. Do pohybu se dává samo konkrétní místo, odtud zrak uchopuje vidění; vnitřní sepětí těla s krajinou, které bylo v uzavřené rokli otázkou vzájemné výměny, vnitřního přepodstatnění, se v individualizované krajině projevuje pohybem tě1a v ní. Vzniká cesta. Přítomná od počátku vně poetiky tvorby, přestože je prvním jejím předpokladem, stává se nyní cesta aspektem vidění v nově formulované perspektivě. Jestliže v trhlinách skály viděl Šejn princip její proměny (viz zápisy v Deníku 1981), je cesta jako kontinuita lidského vědomí v tomto smyslu výsledkem poetiky vlastní tvorby. Musel vydržet pět let na jednom místě, aby pak mohl projít ce1ou krajinu za jeden den. "Cesta je také příběh" (P. Wittlich). Tím se serialita kreseb liší od principiální neukončenosti a zaměnitelnosti členů série matematické.

Krajina však není pouze před námi, nýbrž se uzavírá i za člověkem. O naléhavosti tohoto prožitku svědčí podobná formulace v Šejnových denících z cest do Krkonoš ("pozorování noční oblohy nad loukou, ovál zorného pole" 5. srpna 1980, "rozpomínání na loňské dojmy, ovál viděné krajiny" 1. srpen 1981). Teprve kresby v závěru druhého z velkých cyklů, které na obou cestách vznikly, zachycují souvisle celý horizont, tvořený okolními lesy a svahem hory, jak byl viditelný z louky při stmívající se obloze v poloze vleže. K vlastnímu zlomu perspektivy dochází v okamžiku nového kontaktu s roklí. V kresbách Rokle 11. 12. 1981 / 1-65 zasahuje zážitek změněné perspektivy přímo do kresby, když kromě původního tématu zahrnuje i okolní skaliska. V kresbách Zebína (3. 1. 1982) horizont okolních kopců kresbu zcela uzavírá v kruhové podobě a převrací ji na krajinu-sochu, která v reálně viděné podobě motivuje smysl imaginativního kruhu "zakleté krajiny" z roku 1974.

Objevy materiálu přinášejí nové výtvarné možnosti a stávají se hybnou silou k domýšlení konsekvencí v dalších nových postupech. Zasahují do poetiky příčných realizací, které se ve vlně tohoto roku

dostávají do dalšího stádia. Grafičnost a serialita kreseb se dostává do nových souvislostí v narativní posloupnosti básnického příběhu a knihy jako sledu dvojstránek - obrazových jednotek (Nova1is 17. - 19. 8. 1981, kniha kreseb s citáty; čtyři verze Pastýřky putující k dubnu dle preparovaného textu R. Jefferse, říjen a prosinec 1981; kniha kreseb Rokle 17. 12. 1981). Pozitivně negativní princip linie olůvkem se dostává do dalších vztahů i užitým slepotiskem textu a náhodnou konfrontací sousedních rubů kreseb ve sledu dvojlistů. Moment odporu při rytí je vnitřním zdůvodněním grafických prací, které se stávají jednou z možností, jak se vrátit ke starším zdrojům ve vlastním díle, které jsou vždy jen zdánlivě opuštěny nebo uzavřeny. Stávají se opět aktuální a možná v budoucnu ovlivní směr Šejnovy práce (Zebín 6. 2 .1982 / 1 - 5, suchá jehla).

K novému sloučení primární autenticity vidění a křížení materiálů v příčných realizacích dochází ve fotografii kreseb na skleněných tabulích 15. 2. 1982. Rytí do skla upevněného na speciálním stojanu umožňuje současné vidění vztahů skal a kresby a je tak novým promítnutím ústředního cézannovského problému vidění jako tvorby před přírodou (v přírodě a s přírodou). V kompozici jednotlivých záběrů se sklo zároveň stává součástí architektury skal. Úloha fotografie je symptomatická. Obsahuje návrat do nitra přírody. Pohroužení do přírody je spojeno s chápáním umělecké činnosti nejen jako vytvořeného artefaktu, ale současně jako stopy v krajině vědomí. Neznamená zrušení uměleckého díla, pouze skutečnost, že práce, jejímž výsledkem je artefakt, je pouze jedním z aspektů vidění věcí, i když zřejmě aspektem nejzávažnějším, neboť v přímém kontaktu tvorby dochází k oné primární vnitřní výměně těla-zraku a těla přírody. Novými materiály, příčnými realizacemi či dokumentací se toto vidění uskutečňuje, nebo se v nich alespoň formuje další cesta. Objev nového materiálu, který směřuje původně "ven" od středu, od viděného k práci, se nakonec vrací zpět směrem ke středu věcí. Proměny tématu v materiálu mají týž smysl jako opakovaný přímý kontakt s ním, totiž odhalení různých aspektů jeho vidění.

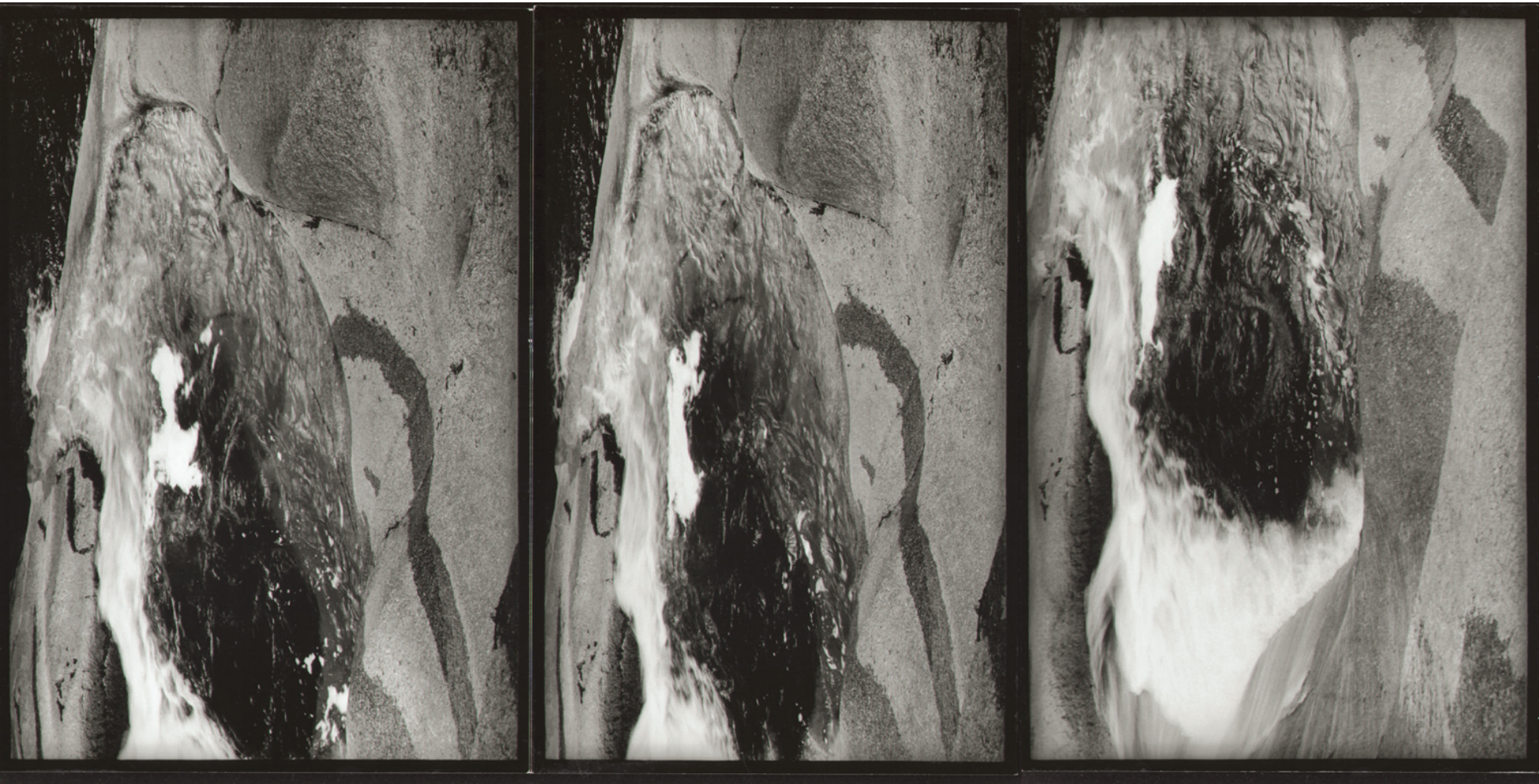
Ničím jiným není ani vyhledávání úryvků básnických textů, shromaždování obrazového materiálu a fotografických reprodukcí krajinných útvarů, které ozřejmují téma skály v různých perspektivách jejich vztahu k člověku. Také zde nejde o rozplynutí osobního vědomí, neboť se naopak realizuje i zde jako souvislý pohyb-kontinuita ve zprostředkování kontaktu rozličných "mých" vidění, v komunikaci uvnitř samotné skutečnosti. Touto formou komunikace je i Chronologie (metonymický název pro akce prohlížení a hovory, jejichž součástí byl záznam antedatace díla), díky jíž bylo možno vyznačit v tomto textu některé aspekty cesty, jak se staly zjevnými z dnešního pohledu.

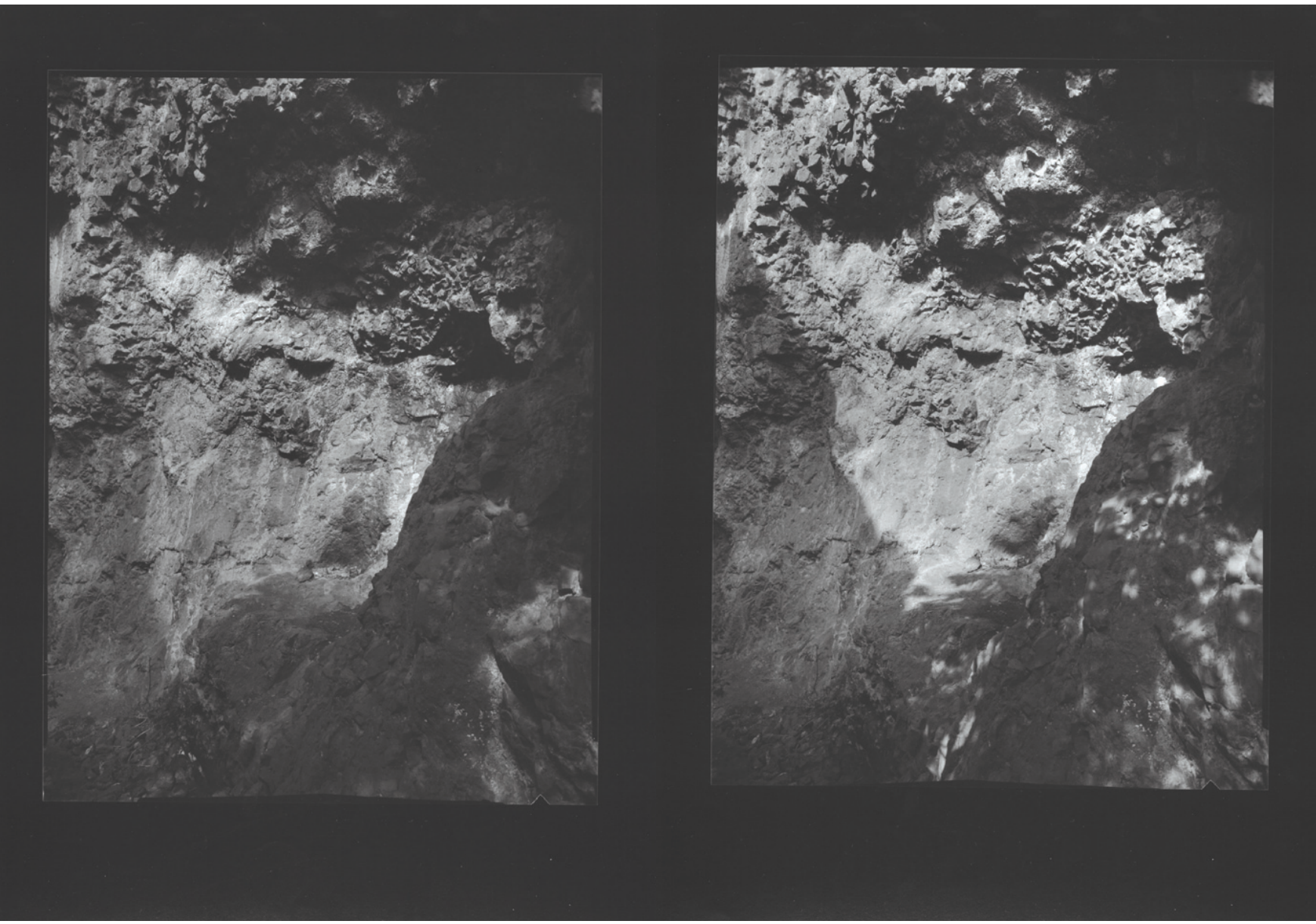
Aktivní "přisvojování", která nejsou tedy rozšiřováním ega, nýbrž rozšířením zorného pole "mého" světa jakožto výměny různých "mých" světů, totiž různých vidění upřených k téže věci, jako univerzální subjektivita, jsou současně vynášením věcí k nim samotným. Jestliže zvláště v posledních dvou letech zdůrazňuje M. Šejn v mnohých aspektech komunikativnost materiálů, je to zdůraznění právě vzájemného vidění věcí.

Dílo představené v této monografii nemá být prezentací "nejlepších prací", nýbrž rozevřením základního problému vidění, demonstrací jedné z možných souvislostí tématu, které ve stejném pohledu ukázalo proměnlivost svého vidění – „skály se dívají na nás" - a tedy poukazuje nejen k dílu, ale především k sobě samému.

Tento text vznikl spojením tří starších autorových prací. První byla součástí samizdatového katalogu výstavy Světlo v kamenech v Hradeci Králové z listopadu roku 1977, druhá pak samostatnou vložkou do katalogu výstavy Skála v Brně z února roku 1982. Poslední, třetí text, zde otištěný jako úvodní tři odstavce, byl součástí zmíněného katalogu Skála z března roku 1982. Texty byly nově přehlédnuty a aktualizovány.

Strana 106 / Proměny vodopádu Mumlavy, 1975, bromostříbrná emulze na papíře
Strana 107 / Postupující slunce a stín, Zebín 20. 5. 1984, bromostříbrná emulze na papíře
Strana 108 / Fotografie obrazu a skalních stěn při práci v rokli 1. 9. 1979
Strana 109 / Rokle 14. 10. 1983, olej na plátně, 105 x 75
Strany 110-111 / Fotografie kresby na skleněné tabuli a skalních stěn 15. 2. 1982, Rokle 15. 2. 1982, rytina elektritem na skle





ROKLE

Tomáš Poszpiszyl

Návštěvníci Prachovských skal se mohli na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let uprostřed kamenných stěn pravidelně setkávat s nenápadným mužem, který zde téměř každý víkend maloval. Pokud by někdo z výletníků začal sledovat, čím se tento vytrvalý umělec zabýval, zjistil by, že nemaloval realistické pohledy na romanticky rozeklaná skaliska, ale jeho obrazy představovaly modernistické interpretace daného místa. A co víc, po celé měsíce, po celá léta stavěl malíř svůj stojan na jedno a to samé místo před Císařskou rokli, úžlabinu mezi Císařskou severní a Drážďanskou věží. V různých ročních obdobích i denních dobách maloval stále stejný pohled. Malíř se jmenoval Miloš Šejn a do skalní soutěsky se pravidelně vracel po dobu čtyř let.

Cyklus obrazů Miloše Šejna nazvaný Rokle byl doposud vystaven jen jednou, pouze ve zlomku a navíc před více než dvaceti lety1. Dá se předpokládat, že se ani v budoucnosti nestane předmětem velké samostatné výstavy. Jednotlivé malby nejsou špatné obrazy, ale vlastně také nejsou ničím výjimečné. Z hlediska světového vývoje umění jde spíše o průměrné malby, o poněkud archaizující plenérovou krajinomalbu v době odeznívajícího land artu. Zcela jiný význam však jmenovaný cyklus získává, podíváme-li se na celek Šejnova díla a úlohu Rokle v něm. Obrazy z let 1978 – 1982 jsou cenným dokumentem malířova hledání cesty ven z obrazu. Jestliže dnes uvedený cyklus s pozorností zkoumáme, není to proto, že bychom ukazovali slepou uličku malířova vývoje, ale spíše pochopili autorovu motivaci k překročení hranic tradičního malířství, impulsy, které z hledajícího malíře učinily konceptuálního umělce. Několik let strávených v rokli nebylo ztraceným časem. Bez nich by se Šejn pravděpodobně nikdy nedopracoval k pigmentovým obrazům a svébytnému přístupu ke krajinomalbě a přírodě.

Školy

Pojednání o uměleckých začátcích umělců se většinou neobejde bez výčtu vzorů a učitelů, které mladý adept umění na počátku své dráhy napodoboval nebo naopak vehementně zavrhoval. Miloš Šejn se k praktikování současného umění nedostal přímočarou cestou, ale spíše oklikou. V letech 1970 - 1976 studoval dějiny umění a estetiku na Pražské filozofické fakultě, současně v letech 1974 - 1979 absolvoval výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě v Praze. Podle vlastních slov se během svých studií o vývoj současného umění ve světě příliš nezajímal. Bylo to pro něj do jisté míry štěstí, protože polovina sedmdesátých let dvacátého století byla díky vrcholící normalizaci pravděpodobně tím nejméně vhodným obdobím, kdy se současným uměním v Československu zabývat. Malý zájem o módní světové směry si Miloš Šejn vynahrazoval zaujetím pro umění starší. Současně se pro něj podstatnou stala zkušenost studia ve škole Zdeňka Sýkory na pražské pedagogické fakultě. Sýkora, známý především jako autor konstruktivistických a zdánlivě chladných kompozic odvozených z náhodných číselných řad, totiž paralelně s touto tváří své tvorby rozvíjí i linii expresivní krajinomalby, která sice nebývá součástí jeho výstav, přesto je pro jeho malířství nesmírně důležitá. Pro Sýkorovy studenty bylo nezapomenutelné především malování v plenéru, kde se přímo v terénu učili odpoutat od lokální barevnosti a pod Sýkorovým vedením důkladně vstřebávali cézannovské a matissovské lekce, tolik podstatné pro moderní malířství. Studenti důsledně vycházeli z konkrétní krajiny, ve které se sami fyzicky nacházeli, a tu potom převáděli do systému barevných skvrn. Vzorem tu byl Nicolas de Stael, který v Sýkorově chápání dovedl matissovskou linii moderní krajinomalby ke svému vrcholu.

Mezi dalšími skutečnostmi, které měly vliv na Šejnovo malování v druhé polovině sedmdesátých let, musíme uvést i jeho vlastní experimenty na poli fotografie i zájem o přírodu, jmenovitě geologii. Od dospívání podnikal expedice do přírody, kde se zájmem pozoroval nejrůznější děje. Vedl si podrobné záznamy teploty a vlhkosti v jím navštívených skalních jeskyních2, současně již od šedesátých let (resp. od padesátých) sbíral a třídil vzorky hornin, pigmentů a dalších přírodnin. Od počátku šedesátých let si také pro svůj archív fotografoval různé přírodní úkazy. Pomocí sérií fotografických snímků se snažil zachytit průběh přírodních procesů v čase nebo zachycoval neměnné přírodní scenérie z několika nepatrně pozměněných úhlů. Fotografovat v podstatě nikdy nepřestal a fotoaparát s sebou často bral i na malířské výpravy. Bez prvotně uměleckých ambicí dokumentoval struktury přírodních materiálů, které ho na jeho toulkách zaujaly. Například z roku 1975 pochází fotografická série proměn vodopádu Mumlavy, která, jak vyplyne později, měla spojitost i s jeho snahami na poli malířství.

Pozdějším důležitým přítelem a partnerem v debatách umění byl pro Miloše Šejna i Jaroslav Anděl, fotograf, historik umění a Šejnův spolužák z pražské filozofické fakulty, který měl k některým otázkám podobný přístup3. Oba tvůrci se nezávisle na sobě snažili dobrat způsobu, jak se vypořádat s místem. Tradiční umělecké techniky se zdály být příliš statické, cesta kupředu či stranou zavedených technik však vzbuzovala především celou řadu nejasností a otázek. Podáme o místu vyčerpávající informaci tím, když ho vyfotografujeme? Můžeme ho zprostředkovat tím, když změříme jeho fyzikální vlastnosti, odebereme z něj vzorky? Jak zachytit jeho proměnlivost? Lze místo uspokojivým způsobem interpretovat pomocí malby?

Prachovské skály

Miloš Šejn zná okolí Jičína od svých dětských let. Město leží nedaleko Prachovských skal, blízko je i kopec Zebín s lomem. Na obou

místech Šejn maloval již od počátku sedmdesátých let, od srpna roku 1978 však Prachovské skály i Zebín navštěvoval pravidelně, a to zpravidla na celý den a v různých ročních obdobích4. Za jeho prvními obrazy z roku 1978 ještě cítíme vliv plenérů se Sýkorou i inspiraci Nicolasem De Stael. Šejn na malbách pracoval nejen štětcem, ale i špachtlí. Pohled do nitra skal představoval námět, který byl vzhledem k absenci tradičního horizontu ideální předlohou pro abstrahující krajinomalbu. Malíř krajinu rozkládal na samostatná barevná pole, která ve svém souhrnu definovala vjem z okolní přírody. Z obrazů cítíme, jako kdyby před malířem ležela krajina složená z jednoho stejnorodého materiálu, který teprve díky barevným skvrnám získával svou plastičnost. Matissovskou linii malování však Šejn překročil díky svému rozhodnutí věnovat se systematicky jednomu místu a opakovaně ho zachycovat v proměnách času.

Při přehlédnutí většího množství obrazů z cyklu Rokle nás na první pohled zarazí různorodost obrazů. Každý je jiný, jako kdyby měl před sebou malíř barevně proměnlivé skály, u kterých na svém místě zůstává jen základní obrys kamenných stěn, a i ten se však u různých obrazů mění. Mnohotvárnost malého a zdánlivě stále stejného výseku reality je pozoruhodná. Šejn se podobně jako impresionisté snažil vyjádřit podobu místa a jeho proměn v různých denních i ročních obdobích. Z Šejnových obrazů bychom však na rozdíl od Monetových Katedrál jen těžko uhádli konkrétní denní nebo roční dobu. Konkrétní smyslový zážitek Šejnovi sloužil jen jako počáteční inspirace pro autonomní, na vteřinovém smyslovém zážitku nezávislý projev, ve kterém důležitou roli hrála stylizace v určité barevné škále nebo kontrastu dvou a více barevných odstínů. Na rozdíl od impresionistů, kteří často důslednou práci v plenéru pouze předstírali a konečnou podobu svým obrazům dávali nikoliv přímo v přírodě, ale v klidu svých ateliérů, Šejn za důležitou považoval skutečnost, že obrazy vznikaly na jednom daném místě uprostřed Prachovských skal, přímo před zvoleným výřezem krajiny, který tu na umělce po několik hodin nepřetržitě působil svou atmosférou i proměnlivostí. Malování stále stejného pohledu u něj nevedlo k mechanickému pohledu na přírodu. Princip opakování tu ze všeho nejvíc odkazuje k přírodním cyklům, k věčnému a proměnlivému střídání ročních a denních dob, které určují i změny v našem viditelném světě. Místo opakování tu můžeme spíše hovořit o principu návratu.

Rokli, trhlinu mezi dvěma skalními stěnami, můžeme chápat jako opozici dvou kamenných hmot. Současně můžeme rokli vnímat jako průhled, situaci, která nám umožňuje pohled do prostoru před námi. Rokle obrazně představuje odkrývání pohledu, je metaforou procesu vidění. Průhled do skutečné rokliny je jednoznačně prostorový zážitek, kdy ve zvýšené míře vnímáme hloubku prostoru, který se před námi ve skalách otevírá. Tak můžeme vnímat i většinu obrazů, které v roce 1978 v rokli Šejn namaloval. Postupem času se však jeho malby stávaly stále více plochými. Vzájemně rovnocenné barevné skvrny vystupovaly jako samostatné elementy, které dohromady neskládaly prostorově-iluzivní výjev, ale plochý modernistický obraz pouze inspirovaný přírodním výjevem, ke kterému odkazoval již zprostředkovaně. V letech 1980 a 1981 se začal uvolňoval i Šejnův malířský rukopis. Vedle prohlubující se plošnosti malby se autor nebránil ani stékání barvy a stopám štětcového rukopisu. V jistých obrazech z roku 1981 se zvyšoval kontrast mezi pozadím a vlastní malbou. Obraz již nebyl výřezem okolního světa, ale bílou plochou, na kterou umělec umisťoval barevné skvrny. Rychlost provedení i důraz na malířské gesto přiblížily pojetí Šejnových maleb ke kaligrafii. Důležitým, i když přehlédnutelným krokem k nové etapě práce se stal přechod od výrazně obdélníkovitých formátů k plátnům, které se poměrem stran více blíží čtverci. Shodné délky stran přímo svádějí k tomu, aby malíř k obrazu přistupoval z různých stran, aby se všechny jeho okraje staly rovnocennými. Obraz náhle nemá spodní a horní hranu, ale je více výřezem horizontálního pole, stává se více otiskem, borgesovskou mapou daného místa v měřítku 1:1.

Výjimečnou se stala rozměrná malba z 15. května 1981, asi o půl roku později přemalovaná a opravená. Se zdaleka největším plátnem celého cyklu již nebylo možné zacházet jako s tradiční malbou, ale bylo nutné na ní částečně pracovat i na podlaze. Miloš Šejn zde dospěl až k vlastní variantě lyrické a expresívní abstrakce. Současně se tento obraz vymyká doposud jasnému konceptu opakovaného malování na jednom místě.

Porovnáme-li mezi sebou obrazy Rokle od prvních pokusů až po malby vzniklé na základě čtyřleté zkušenosti v terénu, pozorujeme postupné odpoutávání se od konkrétního přírodního zážitku. Bez pobytu v přírodě by tyto obrazy ale nemohly vzniknout. Už však nejsou impresionistickým či fauvistickým záznamem toho, co kolem sebe vidí naše oko, ale stále více se přibližovaly výtvarnému návodu k zobrazenému místu, stávaly se komentářem ke zkušenosti pobytu v přírodě. Z tohoto hlediska a s podobnými uměleckými ambicemi musely být dosažené výsledky na poli tradiční malby frustrující.

Kresba

Do rokle si s sebou Šejn nenosil jen malířské náčiní, ale současně tu i kreslil. Kresba byla ostatně součástí i jeho přírodovědeckých výprav a náčrtky krajiny vytvářel již za dob svých studií i později. Z malby můžeme téměř vždy vyčíst pohled na určité místo. V kresbě se krajina daleko radikálněji konceptualizuje. Obraz stále chápeme jako pohled na krajinu, kresba se stává záznamem krajiny, schématem viděného i prožívaného. Neskladný a statický malířský stojan určuje obrazu přesně daný úhel pohledu. Kresba je rychlejší, spontánnější, může vznikat i za chůze. Nefixuje pohled na jediné místo, ale může vznikat jako záznam pohybu. V kresbě se také daleko bezprostředněji projevuje i tělesná přítomnost samotného

tvůrce. Umělcova ruka nedrží a neovládá specifický nástroj v podobě v barvě namočeného štětce, ale uhlem, olůvkem či tužkou za sebou zanechává přímou stopu svého pohybu.

Od roku 1980 začal Šejn paralelně s malbou kreslit Císařskou rokli i olůvkem. Středně velké kresby zprvu připomínaly tradiční kresebné studie krajiny. Brzy však zjistil, že kresby lze maximálně zjednodušit a přesto na nich zachytit charakter daného místa. Snažil se skálu charakterizovat pouze typickou obrysovou linií, malým detailem, naznačenou strukturou, vztahem několika jednoduchých a rychle načrtnutých linií. Postupně přestal zrakem kontrolovat, co přesně kreslí. Jeho cílem bylo maximálně se soustředit na dívání se, na přírodu kolem sebe a výsledný dojem pomocí okem nekorigované ruky přenést na papír. Kresby začaly zvětšovat své měřítko a těžkopádná olejomalba vedle nich daleko více vyjevovala svou nedostatečnost při zachycení prožitků z okolní přírody.

Do „své“ rokle Miloš Šejn přinesl v únoru 1982 i skleněnou desku, kterou použil na způsob malířského plátna. Na průhledný materiál pomocí rytí kreslil či přesněji obkresloval to, co měl před sebou5. Mezi sebe a svůj námět ve formě skla postavil polopropustnou membránu, která nebránila volnému proudění vizuálních informací oběma směry, současně na ní bylo možné zachytit umělcův vstup do viděného. Charakteristické je, že na dochované fotografické dokumentaci vidíme jednu a tu samou skleněnou kresbu ve dvou polohách. Ani v jednom případě to však není pozice, ze které můžeme odečíst a zkontrolovat přesně obkreslené skalní bloky, ale na obou fotografiích je kresba vůči své předloze posunuta. Stejně jako v případě malby tu Šejn zkoumá napětí mezi skutečností a jejím interpretováním v podobě uměleckého díla, prostor mezi tím, co je, a tím, co v jistém okamžiku vidí a zachytí umělec.

Na kresby na skleněných deskách v roce 1982 navázaly i pokračující experimenty s fotografií. O několik měsíců později v létě 1983 vznikají záznamy postupujících stínů na skalách. Šejn také volně fotograficky dokumentoval své putování krajinou či drobné akce a performance, které na své cestě podnikal. Již v této době v omezené míře experimentoval s přírodními pigmenty a s otisky skal a kamenů na papír.

Krajina

Od roku 1982 začal Miloš Šejn docházet k poznání, že olejomalba je pro něj jako prostředek zachycení zážitku z krajiny nedostatečná. Nebylo ovšem jednoduché přijít s uspokojující alternativou. Definitivní zlom přišel 14. října 1983. Pracoval tehdy na dvou pohledech na Císařskou rokli. První, hnědě tónovaný olejový obraz obohatil tím, že ho ještě vlhký otiskoval do písku a sypal na něj okolní půdu, která se v malbě zachytila a stala se součástí obrazu. Druhý obraz již nemůžeme nazvat tradiční malbou, plocha plátna se spíše stala záznamovou plochou pro provedenou akci. Obsahuje linie vytvořené pomocí kamenů namočených do terpentýnu a barevné skvrny vzniklé otiskem plochého kamene potřeného barvou. V průběhu práce Šejn sundal plátno ze stojanu a odnesl ho přímo do rokle, kde ho třel o skalní stěny a pokládal na balvany. Celou akci přitom fotograficky zachycoval. Poléval plátno terpentýnem a nechal ho volně stékat, do vlhkých barev sypal písek a hlínu, otíral obraz o půdu. Obraz se stopami těchto akcí poté donesl zpět na malířský stojan, tečkovaně vyznačil zónu působení rozpouštědla a šipkami označil směr stékání. Pomocí jednoduché linie nakreslil detail skalní stěny v dálce a celý obraz zakončil textem v pravém horním rohu, ve kterém popsal silný dojem z okolní krajiny.

I když po této akci nebyl návrat k tradiční olejomalbě možný, tvorba v krajině a s krajinou zůstala hlavním směrem Šejnovy umělecké práce6. Dlouhodobé pokusy přímo v přírodě ukázaly, že je možné pracovat daleko přímějšími metodami i materiály než olejomalbou7. Miloš Šejn dospěl k poznání, že donesená olejová barva je v krajině cizorodý prvek, kterým ji nelze přesně zachytit. Lepší je použít materiály nalezené přímo v dané lokalitě, hlínu, listy, bobule, prach. Teprve díky akcím v přírodě si začal uvědomovat, co všechno ho na olejovém obraze vlastně omezuje. Vadí rám obrazu, vadí samotné napnuté plátno. Napnutý obraz nejde vyválet v písku, přiložit na místa, která chtěl zachytit. Plátno s olejovou malbou zůstane jen symbolickou matnicí, kde vzniká odraz krajiny, nikoliv však její přímý otisk. Z tohoto poznání pak vedla cesta k prstovým kresbám, kdy pomocí prstů po papíru roztíral listy, lesní plody, hlínu, přírodní pigmenty a další barevné materiály, které se nacházely přímo na daném místě.

Oproti statickému souboru obrazů se nově vzniklé kresby staly jakýmsi cestovním deníkem, knihou, ve které bylo zachyceno putování krajinou. Obraz může jen neproměnlivě viset na stěně, Šejnovou ambicí však bylo zachytit přírodu způsobem, která by umožňovala krajinu „číst“, rozkrývat její tajemství. Své kresby od počátku nechápal jako izolovaná umělecká díla, ale spíše je považoval za svitky nebo knihy, manuály, kterými lze volně listovat. Inspirací tu byla i návštěva výstavy asijských malířských manuálů v pražské Národní galerii. Proces listování či „procházení“ knihou můžeme chápat podobně jako samotnou chůzi po krajině. Prostřednictvím umělce navštěvujeme různá místa, seznamujeme se s otisky toho, co zde viděl, čeho se dotýkal a co tu na něj působilo. Oproti olejomalbě vzrůstá důležitost tělesné zkušenosti umělce, kterou získal přímým pobytem v přírodě a jeho fyzickou interakcí s ní. Jestliže olejomalba divákovi v galerii zprostředkovává primárně to, co umělec na daném místě v přírodě viděl, kresby jsou záznamy jeho hmatu, dotyků a fyzických interakcí s okolím.

Podobný přístup Miloše Šejna nebyl v roce 1983 jedinečný či formálně revoluční. V poválečném umění se mu přiblížilo mnoho umělců v zahraničí i v Čechách. Od šedesátých let se především

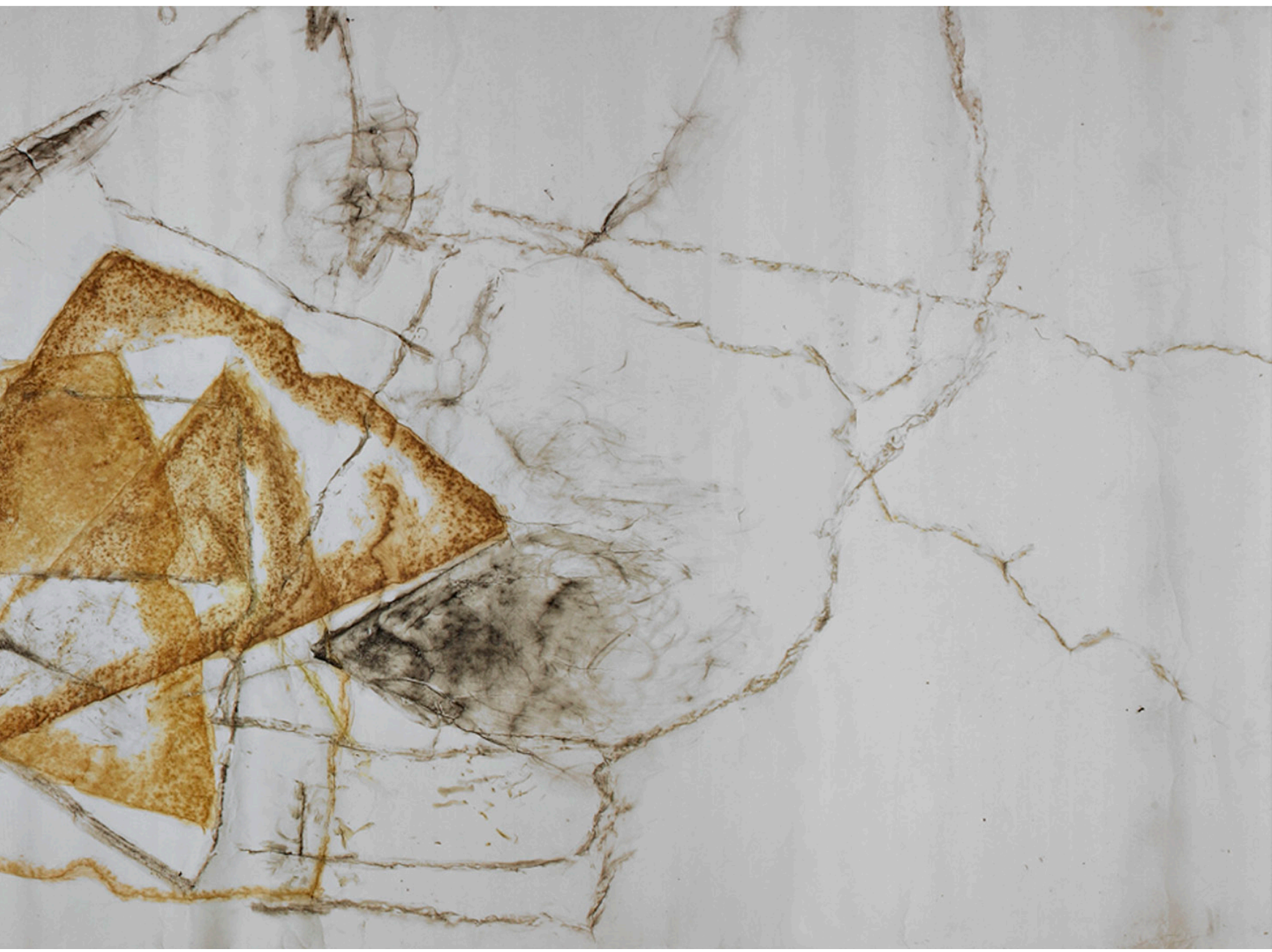
velkoformátová kresba čím dál tím víc vzdalovala tradičnímu uměleckému dílu a postupně se stala médiem k zaznamenání umělcovy performance. Nedílnou součástí byl proces jejího vzniku, který z ní můžeme vyčíst a spoluprožít. V roce 1984 se Miloš Šejn na výstavě v Rokycanech na společné výstavě setkal s Václavem Stratilem, Adrienou Šimotovou a Margitou Titlovou, tedy tvůrci, kteří podobně jako on pracovali s velkoformátovou kresbou s důrazem na fyzické gesto umělce8. Zařazení mezi domácí uměleckou špičku přišlo pro Miloše Šejna symbolicky v okamžiku, kdy definitivně objevil způsob tvorby, který vyhovoval jeho uměleckým záměrům a současně byl i divácky atraktivní a formálně osvobozený od svazující tradice. Unikátnost cesty Miloše Šejna spočívá v tom, že ke svým výsledkům dospěl přirozenou evolucí a experimentováním v přírodě.

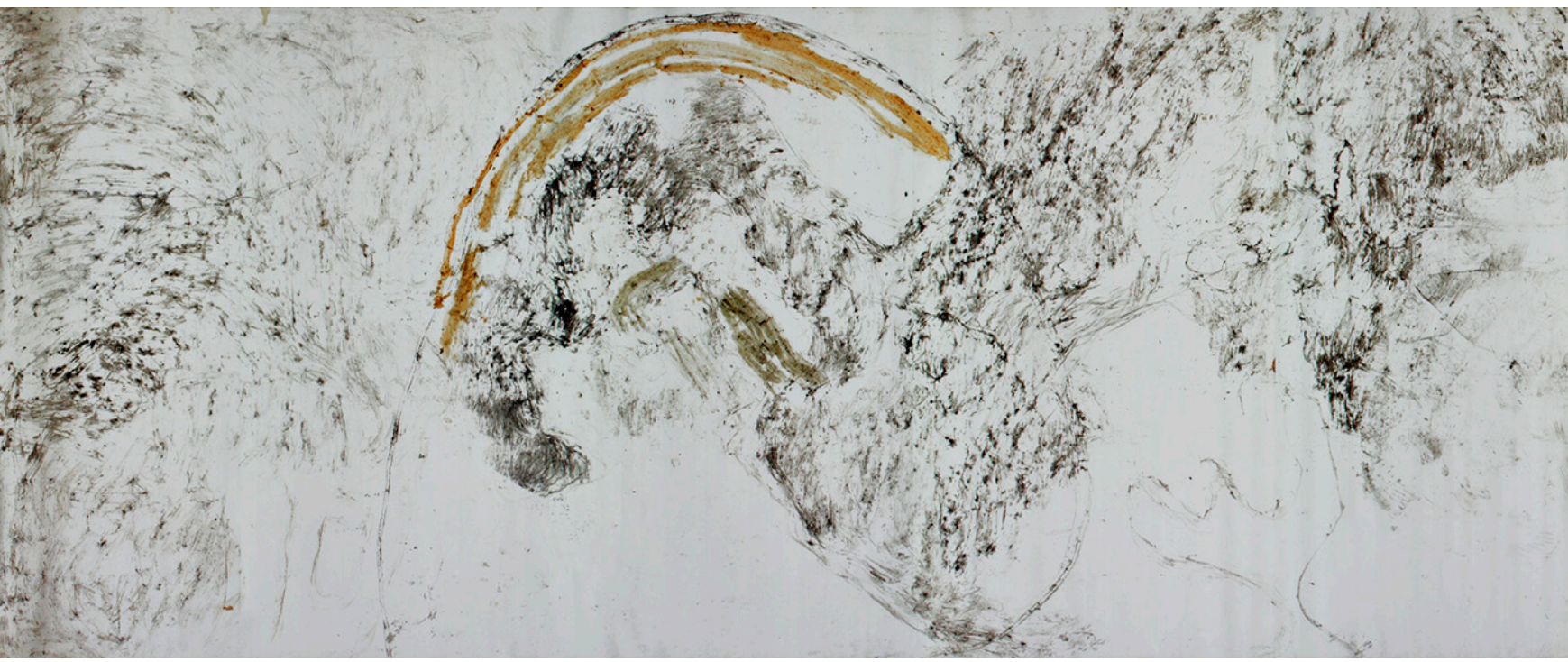
Císařská rokle v Prachovských skalách a Šejnova tvorba, která je s ní spojena, jsou dokonalou metaforou procesu dematerializace autorova umění. Čtyřletá zkušenost s malbou a jejími limity byla pro jeho další směřování určující. Otevřela mu nové cesty, po kterých v podstatě kráčí dodnes. Je jedno, jestli jako své materiály a nástroje používá papír, filc, nebo třeba videokameru či CD ROM. Na obou koncích tvůrčího procesu totiž stojí stále stejné veličiny: umělec Miloš Šejn a nekonečně krásná a proměnlivá příroda.

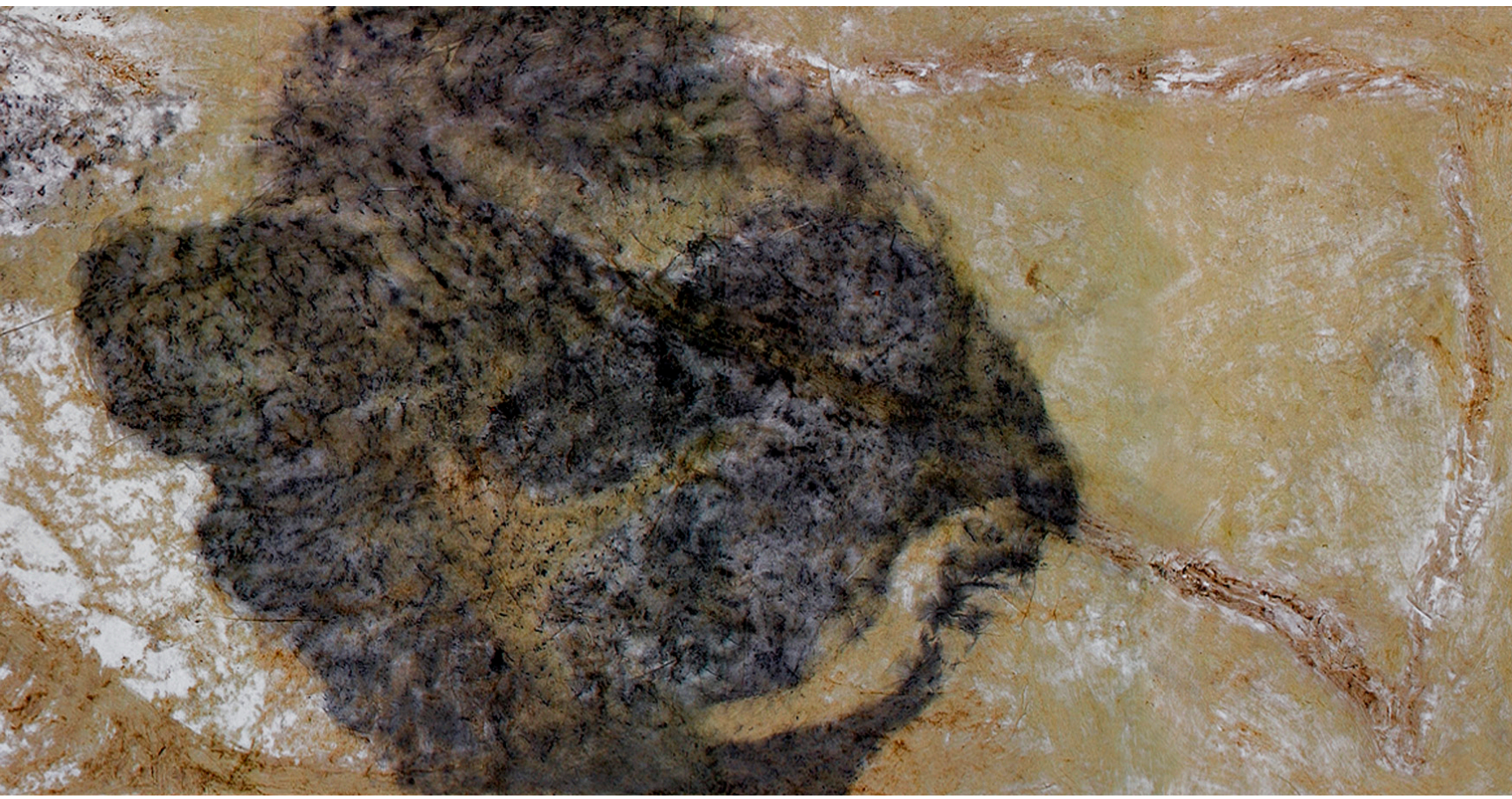
Poznámky:

1. Výstava pod názvem Skála proběhla v Galerii mladých v Brně od 6. do 28. května 1982. K výstavě vyšel stejnojmenný katalog s texty Jana K. Čeliše.
2. Tyto záznamy nám mohou připomenout meteorologické záznamy, které na počátku sedmdesátých let svým přátelům rozesílal Petr Štembera.
3. V užším kontaktu byli zvláště po roce 1981. Jaroslav Anděl se v této době zabýval konceptualismem, podnikal dlouhé výlety na hranicích mezi výtvarným uměním a turismem, které fotograficky dokumentoval. Viz. fotografický cyklus Cestou s K.H. Máchou.
4. Z nedalekého Jičína Šejn do Prachovských skal dojížděl autobusem. Tento způsob dopravy poněkud omezoval formáty jeho obrazů, autor si také musel vyrobit speciální konstrukci, díky které mohl bezpečně přepravovat ještě nezaschlé obrazy.
5. Žádná z těchto desek se bohužel nedochovala jako celek a jsou známé jen z fotografické reprodukce (uchovány jsou v podobě střepů).
6. Ve skutečnosti nejen umělecké, ale i odborné a teoretické. Svědčí o tom i jeho pozdější kurátorská práce v Hradci králové, kde mimo jiné v roce 1986 uspořádal výstavu Jindřicha Pruchy, malíře počátku století úzce spojeného s krajinou Železných hor. Výstava představovala nové zhodnocení Pruchova díla, které bylo inspirované i Šejnovou vlastní uměleckou aktivitou zaměřenou na zachycení nekonečně proměnlivé krajiny.
7. Olejové barvy v tubách přitom paradoxně umožnily rozvoj plenérového malířství v druhé polovině 19. století.
8. Možnosti dotyku, Sdružený klub pracujících ROH Rokycany, Rokycany , 8. 10. – 28. 10. 1984. Kurátor Marie Judlová.

Strany 116-117 / Bílá skála / Krkonoše, 15. 7. 1988, kresba přírodními pigmenty na papíře, 150x300
Strana 118 / Nad zemí, Borecké skály15. 6. 1986, kresba a text přírodními pigmenty, grafitem a rudkou na papíře, 200x150
Strana 119 / Odtávající sníh / Zebín 15. 2. 1987, přírodní pigmenty na papíře, 110x250
Strany 120-121 / Vodopád / Javoří potok - Krkonoše 18. 7. 1987, přírodní pigmenty a grafit na papíře, 700x110







ARCHIVY VNÍMÁNÍ

Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna

Ladislav Kesner

I.

Do svého prvého deníku z roku 1954 si Miloš Šejn, tehdy sedmiletý, kromě jiného zaznamenal:

27. června
Byl jsem u Hádku
dívat se na ryby

28. června
Byl jsem na heřmánku

30. června
Díval jsem se
na zatmění slunce…..

A ve fragmentu knihy z téhož roku, čteme:
Šídlo hnědé
Šídlo červené
Šídlo modré
Šídlo zelené… ….

Čteme-li tyto dětské zápisy retrospektivně, na pozadí alespoň letmé zkušenosti Šejnova díla, napadne nás, že malé dítě v nich nevědomky předznamenalo svůj životní program: život vyplněný díváním se, pozorováním, vnímáním, „ohmatáváním zrakem", „prohlédáním dotykem", „přimykáním se k viděnému", naslouchání, cítěním tváře země a krajiny.1 A neutuchající, místy snad až obsesivní potřebou takto viděné nějakým způsobem zachy-tit a fixovat. Schopnostmi smyslového vnímání jsme obdařeni všichni. Avšak zatímco rozdíly v síle a fyzických schopnostech, či mnoha mentálních a kognitivních kapacitách, kterými se vzájemně odlišujeme, můžeme měřit či kvantifikovat, kvalita subjektivního vnímání – kromě ryze fyziologických parametrů příslušných orgánů – je neměřitelná, lze na nich usuzovat jen zprostředkovaně, tehdy, zanechá-li stopu v nějakém artefaktu. Rozdíly v kvalitě a intenzitě vnímání však proto nejsou o nic méně reálné. Vzácné jsou okamžiky, kdy se vidění, slyšení, či dotýkání stane čímsi více než fyziologickým aktem příjmu informace, kdy splyne s vědomím a vyplní celý horizont daného okamžiku. A jen zcela ojediněle takové vnímání konstituuje podstatnou náplň činného života – tak jak je tomu v případě Miloše Šejna. Jediným svědectvím je samozřejmě jeho rozsáhlé dílo, na něž můžeme pohlížet jako na obrovský archiv vidění a vnímání, depozitář nesčetných okamžiků smyslové epifanie. Tento archiv je svědectvím nejen o kvalitě vnímání, vypovídá především o jeho intenzitě, o Šejnově ojedinělé oddanosti smyslovému vnímání zkušenosti a o víře ve smysluplnost snahy zachovat a uložit tyto privátní momenty percepce. Nelze proto přehlédnout ironický paradox toho, jak okolní společnost takto založené dílo přijala a jak jej vnímá: umění Miloše Šejna – dlouholetého vedoucího ateliéru konceptuální tvorby na pražské AVU - je typicky charakterizováno přívlastky „akční," „konceptuální", či dokonce „abstraktní" a často bývá řazeno mezi „konceptuální umění." 2 Tedy do uměleckého proudu, kterému je dle ustálených definic společná preference mentální podoby díla před smyslovou zkušeností, které se programově vyhýbá tomu zprostředkovat smyslový prožitek či podobu okolního světa. 3 Osud Šejnova díla ve veřejném prostoru – jeho recepce veřejností – takové zařazení ostatně v mnohém potvrzuje. Jeho rozsáhlé dílo je sice uznávané, ale známé jen úzkému okruhu znalců, odborníků a zájemců, pro širší veřejnost zůstává příkladem „obtížného", a tudíž nevyhledávaného umění, od něhož si běžný divák udržuje opatrnou distanci.

Paradox obsažený v tomto konvenčním zařazení Šejnovy práce nevypovídá ani tak o selhání kunsthistorického a kritického systému, o povrchní interpretaci či svévolné taxonomii - ostatně jazyk a text skutečně hrají v jeho tvorbě jednu z klíčových rolí a řadu jeho prací lze jistě popsat v rámci konceptuálního či akčního umění. Přesto se domnívám, že se nejedná o banální moment. Zdá se, že situování tohoto díla do hranic konceptuálního umění a jeho minimální reflexe veřejností jsou ve skutečnosti významným signálem – poukazují totiž nepřímo k tomu, jak málo jsme schopni z onoho archivu vidění vytěžit, jsou symptomem naší neschopnosti nalézat v něm kromě myšlenky a uměleckého gesta také věrohodnou, vizuálně bohatou vizi krajiny a přírodního světa. Na místě je otázka proč tomu tak je? Mým hlavním cílem v této eseji proto nebude nová či originální interpretace Šejnova díla, ale spíše snaha zviditelnit kontury propastného nepoměru mezi nahromaděným bohatstvím tohoto smyslového archivu a dosud minimálním výtěžkem takové pokladnice vidění a naznačit možnosti otevření se vůči ní, nalezení přístupů do tohoto archivu. Pokusím se ukázat, že Šejnovo dílo svým divákům poskytuje příležitost (ale současně vyžaduje) odložit některé „filtry", jejichž prostřednictvím vnímáme nejen umění, ale i svět, a jejichž optiku si pro zdánlivou samozřejmost neuvědomujeme a naznačit, že se toto dílo dotýká některých zásadních problémů, týkajících se povahy vidění, percepce a subjektivní zkušenosti – tedy otázek, které daleko překračují prostor zájmů historie současného umění. Vzhledem k omezenému časovému rámci, který provází přípravu této monografie, nepůjde více než o předběžné ohledání tohoto terénu, spíše sondu, soustředěnou především na jednu součást Šejnova díla – tzv. procesuální svitky.

II.

Procesuální svitky (někdy označované též jako procesuální kresby) představují soubor asi 50 děl, vzniklých v relativně krátkém období let 1983-89. Jako samostatnou skupinu v celku Šejnovy tvorby je můžeme vydělit spíše na základě jejich formátu: ve většině případů

se jedná o několik metrů dlouhé role papíru či textilu, vzdáleně připomínající dálněvýchodní svitkové obrazy. V použité technice přejímají mnohé z postupů, které Šejn rozvíjel v předcházející době i paralelně se svitky v jiných formátech: dotykových či prstových básních, „autorských knihách“ (skicářích) propojujících texty, kresby, nalezené přírodniny a pigmenty, či v různých akcích a rituálech v přírodním prostředí. Některé ze svitků využívají a rozvíjejí jen jeden z těchto dříve vyzkoušených přístupů, většinou však představují jejich propojení a syntézu.

S rolí papíru (později syntetickou netkanou textilií), hroudou grafitu, tužkou a fotoaparátem se Šejn vydával na obvyklá místa - několik lokalit, na něž se od mládí opakovaně vracel, a která různým způsobem ve svých dílech zpracovával. Jak poznamenává, sama cesta s obrovskou rolí papíru se v některých případech (výstup na Luční horu) stávala nejen metafyzickým, ale i náročným fyzickým zážitkem. Na daném místě - nejčastěji vrchol, či lom kopce Zebína u Jičína, břehy Javořího potoka u Velké Úpy v Krkonoších, Borecké skály v Českém ráji, Bílá skála v Krkonoších, Gäderská dolina ve Velké Fatře - role rozprostírá, často je přemisťuje na několik souřadnic v rámci dané lokality. Někdy je přikládá k přírodnímu povrchu, a vytváří frotáže či reliéfy, častěji je zpracovává pomocí doneseného grafitu a především nalezených a místně specifických materiálů: hlíny, trávy, mechů, lišejníků, rostlin a pigmentů. Spíše výjimečně připojuje krátké přípisy či kresby – orientační linie - na obrazovou plochu. Základní okolnosti vzniku těchto obrazů - zejména použité materiály, ale i charakteristiky událostí - průběžně zaznamenával ve svém deníku a ve většině případů pořizoval i fotodokumentaci „situací“ jejich vzniku, jež nazývá „interakcemi s krajinou“.

Co je výsledkem této aktivity? Jaký druh artefaktu a zobrazení tak vytvořil? Jak přívlastek „procesuální“ napovídá, nemnozí komentátoři Šejnova díla se soustředili především na proces vznikání těchto děl. Svitky je tak možné považovat za „záznam“ akce - performance nebo soukromého rituálu - dialogu s přírodou, jsou materiálním pozůstatkem, stopou takové interakce. 4 Charakteristika svitků jako paměťového média je nepochybně legitimní. Mnohé z nich, stejně jako i další Šejnova díla - zejména jeho „knihy“ - rovněž můžeme vnímat jako samostatné „miniarchivy,“ místa fixování okamžiků percepce a vizuálního vědomí, jednu konkrétní složku onoho totálního Šejnova percepčního archivu. Jsou to tedy nepochybně zobrazení (image). Ale jsou také obrazem krajiny (ve smyslu painting?). Zdá se mi, že ano - byť v různé míře - a že vyžadují, abychom rehabilitovali jejich zobrazovací status a funkci, abychom se pokusili vnímat je nejen jako stopy a záznamy - možná až vedlejší produkty uměleckého gesta, akce či intence, která je zrodila, ale rozpoznali v nich také (a někdy především) plnohodnotné obrazy, obrazy krajiny, instance krajinomalby.

Nedůvěra v Šejnovy svitky jako „obrazy“ se zdá být opodstatněná. Z povahy svého formátu nejsou svitky trvale přítomné k vidění, jako objekt pohledu se nabízejí až momentem svého rozvinutí a neochota vnímat je jako krajinomalbu vystupuje zvláště silně v těch okamžicích, kdy před našima očima „přicházejí k sobě jako obraz“ – ať již rozbalováním originálu v reálném prostoru nebo v digitální podobě virtuálního zobrazení na obrazovce počítače. Jak se svitek odvíjí, pohledu diváka se nabízí abstraktní obraz, plocha zaplněná dynamickou soustavou různě silných a různě modulovaných linií, otisků, občasných perforací. Na některých místech se čáry uzavírají a zdají se definovat celistvý objekt – balvan, nebo skalisko, tu rozpoznáme přítomnost větve, jinde linie jen nejasně konturují cosi, co by mohlo být trsem trávy, anebo jen abstraktní silokřivkou. U některých svitků je prostorová situovanost jednoznačně určitelná, či alespoň odhadnutelná, spíše výjimečně vkreslená šipka poukazuje k světové straně (sever), jinde tvary dostatečně naznačují jak obraz v prostoru orientovat. V mnoha případech však divák znejistí z jaké strany k němu má přistoupit, zda jej nevnímá „vzhůru nohama“, neví, zda jej má „číst“ v určitém směru. Brzy pojme podezření, že jeden správný úhel pohledu neexistuje. Sám autor, konfrontován s touto nejednoznačností potvrzuje, že ideální by bylo divákům (kupř. výstavy) umožnit, aby se na „to“ dívali tak i tak, z obou stran, z různých úhlů pohledu. S klasickým obrazem, ať již rámovaným nebo svitkovým, který předurčuje stanoviště diváka a základní orientaci jeho prohlížení, má Šejnův svitek společné na první pohled jen to, že okraje papíru či textilie vymezují obrazovou plochu, oddělující svět zobrazení od okolního světa. Co svému divákovi tato plocha poskytuje? Přesněji řečeno: dává mu ještě cosi jiného kromě viditelného otisku přírodních pigmentů a expresivních, jakoby kaligrafických linií prstokresby, či občasných tělesných otisků? Jen v některých případech a spíše váhavě jsme zprvu ochotni dovolit imaginaci, aby v liniích rozeznala kromě tvaru anonymního balvanu, skály nebo kontury i náznak celistvějšího prostoru - obrysu vrcholu hory nebo linie horizontu. Svitky jakoby samy pro sebe v zárodku uzavíraly možnost, že mohou být čímsi více než záznamem somatické akce, že mohou být obrazem krajiny. Jsou to otisky přírody, ale v jakém smyslu by mohly být obrazem krajiny? Takové tázání je namístě v kontextu současného umění, kde jakýkoliv výtvarný artefakt se může stát „obrazem krajiny“ - i ex-post, aniž by přinášel jakoukoliv podstatnou referenci k určité krajině - pouhým aktem takového označení. 5

III.

Nejprve však alespoň letmo zaznamenejme, že zábrany, znesnadňující vnímání Šejnových svitků jako svého druhu krajinomalby netkví výlučně v nich samých, ale také v jejich divácích, v tom, co my sami přinášíme do své interakce s nimi. Díváme se na ně skrze filtr kulturně podmíněného pohledu, jímž vnímáme reálný přírodní a krajinný rámec a současně i spektrem obrazové zkušenosti člověka počátku 3. tisíciletí, do níž již neodmyslitelně patří alespoň marginální vědomí moderního i dálněvýchodního umění. Ty vytvářejí naše očekávání co má zobrazení krajiny splňovat, aby se kvalifikovalo jako její podoba. Typicky pohlížíme na obraz

krajiny jako na okno, které našemu pohledu předestírá krajinnou scenérii. Tam, kde se zobrazení zřetelně vychyluje z koordinátů toho, co jsme ještě schopni tolerovat jako normu (každý individuální divák ji bude mít samozřejmě jinak nastavenou), mění se okno v zrcadlo: akceptujeme krajinu ne jako podobu fyzického prostoru, ale jako projekční plátno malířovy mysli. Různé varianty nerealistického, antimimetického způsobu zobrazení vnímáme jako výraz autorovy intence nikoliv zprostředkovat iluzi reality, ale zobrazit prostor své mysli, výsledek svého prožitku krajiny, případně pocity a myšlenky, které ovšem nemusí mít s konkrétní krajinou nic společného. Čínské malířské teorie a tzv. literátská krajinomalba již mezi 12. a 14. stoletím proměnily primární cíl malířství - od zobrazení přírody „tak jak je“ ke kaligrafické sebeexpresi, vyjádření pocitů malíře tváří v tvář této přírodě.6 V moderním západním malířství a fotografii pak byla v mnoha případech krajina zcela vyvázána i ze zbytků zobrazovacích funkcí, objevilo se celé spektrum stylů a možností jak krajinu definitivně přetvořit v imaginární pole a vnitřní svět umělce. Pod dojmem této zkušenosti připouštíme, že mnohé obrazy označené za “krajinomalbu“ můžeme vnímat jako uspokojivý obraz, přesto (či právě proto), že neskýtají žádnou iluzi reálného krajinného prostředí. Nejen to, přesáhne–li míra manipulace stylu a média onu vnitřní hranici přijatelnosti, kterou máme každý individuálně nastavenu – jako je tomu, dejme tomu u Šímových antropomorfních krajin, ochotně se vzdáváme možnosti vnímat dané zobrazení jako krajinu a samozřejmě jej přijímáme jako metaforu krajiny, jako prostor imaginace, snu, duše nebo často prostě znak svého autora. Působení tohoto filtru poznamenává i naše vnímání Šejnových svitků.

Na druhé straně však i sám Miloš Šejn ve svých dílech z počátku 80. let poskytl důvody k podezření, že zobrazení krajiny způsobem, který ještě pro diváka uchová nějakou srozumitelnou dimenzi její vizuální podoby, přestalo být jeho cílem, že se od obrazů krajiny (alespoň v konvenčním smyslu slova) odvrátil. V době, kdy vznikají první procesuální svitky, uzavírá Šejn současně nedlouhé období svého malování klasickými médii (akvarel,olej, akryl) započaté v polovině 70. let školní plenérovou malbou v ateliéru Zdeňka Sýkory. Tato etapa zahrnuje několik olejů z obvyklých lokalit (Zebín, Plakánek) a od počátku 80. let především sérií „Roklí“ - obrazů pořízených v jediném místě v Prachovských skalách. Jeden z posledních obrazů v této sérii (14. 10. 83) Šejn ve svém deníku označuje jako „výsledek akce s barvami, kameny a plátnem v rokli“ a takto popisuje proces jeho vzniku: „*Zcela na začátku žlutá a modrá kaligrafická linie s představou vztahů skalních hmot. Pak otisky kamenů. Snímám plátno….. a kladu je na kameny. Fotografie vztahů, vyboulení, plastické odírání. Do mokré plochy sypu písek a znovu polévám, tluču hranou obrazu o kameny. Vertikálně dřu obraz o roh stěny, nahnědlá. Kamenem o kámen, dvě místa po úderu a setření většiny písku z barev. Stoupám opět na plošinu a koriguji na stojanu….. Závěrem připisuji silný dojem z krajiny přede mnou – „zářící obloha nad skalami.*“

Uzavření této krajinářské epizody a téměř souběžné obrácení k interaktivním pracem v přírodě bývá vykládáno jako výraz Šejnovy „skepse v nemožnost namalovat přírodu,“ poznání, že olejomalba představovala nepřekročitelnou překážku mezi ním a přírodou.7 Není asi náhodou, že ve stejné době (1983) také vznikají prvé práce v sérii „Kamenem o kámen“ – a to v podobě listů perforovaného papíru, kde perforace značí místa úderu z výše puštěného kamene. Zde je tedy krajina přítomna již jen zcela implicitně – otvory odkazují k přírodní substanci, která je vytvořila a tím přeneseně i k místu / prostoru takové akce, případně ke krajině jako inspiraci pro tento akt tvoření.

Šejnovo dílo počátkem 80. let možná skutečně signalizuje jeho tehdejší skepsi vůči možnosti klasického výtvarného média a jazyka (či své vlastní schopnosti využít takového média k namalování krajiny. Ve zmiňovaném textu „Možnost dotyku“ z roku 1984 to stvrzuje: „maximální oproštění výtvarných prostředků/kontakt s přírodou, práce s přírodou/vede k podstatě….elementarizace výtvarných prostředků vrací člověka zpět….“ Tato svědectví bychom však neměli vykládat jako rezignaci na snahu, snad i niternou potřebu, zachytit a zprostředkovat nějakým způsobem podobu pozorované a prožité krajiny. Naopak, zdá se, že poznání limitů klasických výtvarných prostředků - kresby, malby, fotografie – (či vlastní schopnosti dosáhnout těmito prostředky žádoucího cíle) akcelerovalo hledání nových způsobů jak podobu krajiny vyjádřit. Ještě spíše naznačilo Šejnovi jak cíl přiblížení krajiny nově pojmout - a to i za cenu dočasné rezignace na divákům srozumitelné a běžné způsoby zobrazení. Zdá se, že právě v této době poloviny 80. let Šejnovo celoživotní hledání co nejúplnějšího ekvivalentu viděné a prožité krajiny dostalo mocný impulz.

Dokládají to zejména autorské knihy a lepolera, které se stávají jednou z dominantních forem Šejnova vytváření od počátku 80. let a bezprostředně předcházejí a provázejí období tvorby procesuálních svitků. Jsou to kresebné a textové popisy (dotykové básně, vizuální texty), naakumulované během kratších či delších cest – někdy i pobývání – ve známých přírodních lokalitách. Podobně jako jeho dřívější morfologické kresby přírodnin ze 70. let jsou i tyto knihy ve své esenci pokračováním Šejnova od nejútlejšího dětství pěstěného a rozvíjeného pozorovatelského impulzu. Formálně koření v deníkových zápiscích z cest a putování a raných kresbách, ale přelévají se do nich a zúročují se v nich především nekonečné okamžiky sledování a zaznamenávání přírodních dějů: ornitologických a meteorologických pozorování, kreseb, makrofotografie a fotografie astronomických jevů. Poměr vizuální a textové složky kolísá, ale v nejlepších z těchto prací se doplňují v dokonalé synergii a splývají v jedno médium – „obrazotext“, který s nesmírnou silou evokuje podobu krajiny i prožitek autora v okamžiku zření.

Text sám podle potřeby pulzuje od sugestivní evokace a popisu materiální substance - fyzického prostředí Šejnovy přírodní meditace v jeho tvarové danosti:

1 stěna lomu / Zebín
2 keře / vlny šedého kamene

3 vlna kamene
4 –
5 kamenná vrata
6 Slunce pod Zebínem
7 kobercem trávy / pod skalní stěnou
8 křivka oblak a skal / temné zapadající/ slunce
9 slunce a oblak
10 kotlina pod / skalami
11 kamenný proud
12 vrstvy kamene kladeny šikmo / do nich se zakusují prohlubně
13 kamenná věž s roklinou
14 ostré hrany a vrstvy / dovnitř
15 zátočina mezi skalami
16 kamenná věž……..

k zachycení přírodního dění v daném prostoru a čase, vlastní situovanosti v tomto rámci a pocitů pozorovatele:
(text pokračuje):

…..
30 kosové letí / do skal
31 opřen o skálu
32 sedím / opřen o skálu
33 na bok / o skálu opřen
34 hlava na skále / temeno chladí / motýl se chvěje
35 na skále / sleduji kosa
36 kos zpívá na / skalách / padá kamení
37 opřen o skálu / kos zpívá / šeří se
38 plochy polí
39 hlava / vlny kamenů
40 dívám se dolů……..

(autorská kniha Zebín, 17. 6. 1982)

Stručný deníkový záznam uzavírající tuto knihu zdůrazňuje hloubku zaujetí viditelnou substancí okolní krajiny i postupné přesouvání pozornosti a zaměření percepce v čase se změnou světelných podmínek:
Okamžitá inspirace nejprve tvary skal a jejich dominant, potom zapadajícím sluncem, přelétávajícími ptáky a netopýry. S rostoucí tmou vstoupila do popředí role světla a negativního rozdvojení chladných a těžkých, ostrohranných tvarů a proláklin ve stínu – a jemných nažloutle růžových a jakoby rozplývavých tvarů. Texty s popisem detailních situací postupně vyčleňovaly dvojlomnost světla a tmy nebo dvojí charakter světla na rozeklané jímce lomu.

Kresby olůvkem, tužkou nebo mokrými prsty smáčenými v pigmentu, které tvoří vizuálním část záznamu v ranějších knihách, postupně stále více doplňují nalezené pigmenty a „kusy" přírody – listů, květů, rostlin, hmyzu a otisky a frotáže konkrétních povrchů, které se tak zpřítomňují v prostoru díla :

Chtěl jsem kresebně zachytit to co vidím (uvidím) pod čelní stěnou lomu. Vyjádření je však stále expresívnější a znovu užívám otisků, oděrků o skálu a doteků pigmenty (napadané šípky, zmrzlé lístky fialky). Snažím se kreslit úlomky barevné skály. Znakovost se více daří v druhé menší knize. Cítím, že pro celistvost vyjádření bude nutné pracovat pomaleji, za pomoci metody, která zpomalí vyjádření, ale nepotlačí dojem.
Bílé ledové drobné tvary po stěnách. Při odchodu se náhle nad stěnou vyhoupl zářivě bílý měsíc a rychle se pohybující mraky. Vpravo červenooranžový pás nebe.
(2 knihy kreseb Zebín I - II 3. 2. 85):

Text současně umožňuje zachytit i jiné / další modality percepce, které neoddělitelně spolupůsobí na utváření jedinečného prožitku:

Slyším / kaskády / vpravo / ale nevidím
(autorská kniha – Javořím potokem 25.8.82)

V Šejnových knihách se mnohokrát opakují pasáže, které lze považovat za až naturalistický místopis daného mikrokosmu. Jsou to bezprostřední fixace pohledu scannujícího lokalitu a zaznamenávajícího její morfologii, detaily tektoniky a vnitřní logiku vazby hmot přírodního útvaru:
… v tomto kaňonu nádherné / detaily i celek / souvislost tvarů
a trhlina / elastické napětí
skica / detailu
souvislost / hrotů v elasticitě / podmíněna / průchodem /
křemenných žil / celkem skály / před jejím / roz-padem
modelace jediné / skály // voda padající
hluboká / tůň / za soutěskou
(Javořím potokem 25.8.82)

V jiných pasážích (či celých knihách) je obraz vyváženější, jakoby se pohled přeostřoval od mikrostruktury terénu k ustrojení krajiny, k horizontům a za ně, a chvilkami se obracel dovnitř sebe sama.

Vrchol // keř šípku // při úpatí
Malý kmen / třešeň // zvuk kroků ve sněhu // vlhké lístky / odhalené / mezi sněhem //
Kroky ve sněhu
Kaple // bílé pásy polí v pozadí osvětlené sluncem
Otvor ve sněhu // a stopa
Oblá stráň // svízel
Po léta stezka udržovaná / hnízdo v lesíku / pod vrcholem // šero jde / přede mnou //
Sloupávám // kůru ostružiny // šeď / fialovou // kůrou jasanu
Vrchol // Kumburk v mracích // útržek asfaltového papíru
Ostružina // stráň // kruh krajiny // cesta
Kaple // modrá značka // na stromu // Tábor v mracích // pohled se stráně
(Z knihy 24. 2. 85)

Většina reálných, viděných objektů (vrchol, keř šípku, kaple…) je zde zpřítomněna slovním zápisem, střídaným jen nejsubtilnějšími stopami - doteky přírody. Kniha však rozhodně nemá „konceptuální“ charakter ve smyslu nedůvěry či v potlačení smyslového, percepčního vjemu a tím méně je rezignací na zachycení „podoby.“ Krajina zde – i v dalších knihách, kde poměr vizuální a textové složky je vyváženější - vzniká zřetězením těchto jedinečných percepčních okamžiků, míst pohledů, a okamžitých pocitů. Avšak co jiného je to než velmi efektivní, mnohorozměrná a celistvá podoba krajiny?

IV.

Jak již bylo řečeno, procesuální svitky, kterým se Šejn začíná kolem poloviny 80. let intenzivně zabývat, nepředstavují zásadně novou uměleckou koncepci, ale spíše ověřování a rozvíjení předcházejících a paralelně probíhajících aktivit, zejména tvorby autorských knih. Relativně velká obrazová plocha svitků současně před Šejnem otevřela nové možnosti zachycení a vyjádření přírodní situace a své vlastní situovanosti v ní. Jedno z prvních užití svitkového formátu vyhradil Šejn pro obraz / akci z let 1981 - 1982, kdy do nitra lomu na Zebíně umístil obrovskou roli papíru a po dobu více než půl roku sledoval a fotografoval její proměny – otiskování a vrstvení padajících větví a kamenů. K těmto nezprostředkovaným záznamům působení přírodních sil a procesů se Šejn vrací v průběhu 80. let ještě několikrát – kupř. na jaře 1987, kdy v rokli Javorového dolu zaklínil archy papíru větvemi proti skále a po dobu několika měsíců sledoval proměny „obrazové plochy“ vlivem přirozených přírodních dějů – vznik dešťových pruhů, usazování prachu lišejníků, přechod papíru v zárodečný „humus“ nesoucí stopy rozmanité biologické přítomnosti, v některých případech až do její úplné dezintegrace. Zůstává jen průběžná fotografická dokumentace procesu zobrazování. V roce 1988 experimentoval i s technicky náročným procesem kyanotypie („Oblaka“ a Zebín z roku 1988), kde se balvany jako plující oblaka otiskují na fotosenzitivní vrstvě svitku. 8

Některé z nejranějších procesuálních svitků lze považovat téměř za protipól k souběžně vytvářeným komplexním podobám krajiny – oněm bohatým archívům pozorování v autorských knihách – neboť Šejn v nich důsledně nechává „pracovat“ samu přírodu, soustřeďujíc se na exaktní zachycení „tváře“ skalních stěn či povrchů terénů. Raný svitek „Kamenem o kámen“ (019) se od stejnojmenných souborů listů odlišuje v tom, že perforace a trhliny plochy nejsou způsobeny autorovým expresivním gestem vrhu kamene, nýbrž pouze tlačením papíru proti kamennému podkladu terénu. V pozoruhodné variantě téhož postupu (Zebín, 1988, 053) užil autor milimetrový papír, který rozvinoval a svinoval v kamenitém podloží lomu. Perforace, trhliny a občasné akcenty grafitem se v matrici pravoúhlých souřadnic stávají exaktní „mapou“ dna lomu, fixující v reálném měřítku průběh jeho povrchu. Snímání reliéfu a frotáže stěn někdy poslouží k získání podoby specifického motivu nebo krajinného prvku, který Šejn objevil či „vyviděl“9 během svých cest – jako kupř. nápis v tzv. Fortně v Prachovských skalách, nebo nevelkou frotáž úseku skalní stěny z lomu na Zebíně, kde Šejna zaujala „hora v hoře“ – tvarový prvek tektoniky, kus tkáně, z níž povstává vnitřní stavba hory. Princip snímání reliéfů a frotáže je však v různém stupni přítomen u většiny procesuálních svitků. Paralelu pro Šejnovo zaujetí principem otisku a jeho využití jako základní osnovy obrazu bychom zřejmě marně hledali v moderním západním umění, kde frotáž hrála okrajovou roli, ale mnohem spíše v klasickém čínském umění - byť zde frotáž sloužila k otisku nikoli přírodních, ale kulturních povrchů.

Snímání „tváře“ krajiny, onen zdánlivě mechanický proces otisku přírody, však záhy začíná přerůstat v aktivní dotváření obrazové plochy. Dotýkající se ruka reaguje na smyslové podněty oka, ucha i somatický stav těla, ale zprostředkuje i své vlastní bezprostřední vjemy krajiny. Pohyby rukou, přenášející cítěnou tvář krajiny na plochu svitku upomínají na středověkou praxi chiromancie a činí z jejich majitele moderního cosmographa – specialistu o němž Paracelsus píše, že byl schopen číst charakter krajiny z její „dlaně“, tj. povrchu / tváře krajiny a různých přírodnin.10 Dotyk se Šejnovi definitivně stává hlavním prostředkem komunikace s krajinou i výrazovým prostředkem, jak o tom hovoří ve svých vlastních textech („elementarizace výtvarných prostředků vrací člověka zpět/přímo se dotknout//výtvarný prostředek je dotekem…“).11 Ani dotyk však nezruší domnělou hradbu či bariéru média mezi lidským subjektem a přírodou, pouze ji posouvá jinam.

Na jaře 1986 tak vzniká „Při břehu / Šibeník“, kresba, v níž se otisky větví a kamenů propojují s liniemi, vzniklými v okamžité reakci na sluneční skvrny, projektované skrze mraky na plochu rozloženého svitku. Na břehu Javořího potoka v Krkonoších pracoval autor během jednoho týdne v červenci 86 s několika velkými rolemi papíru: grafitem a pigmenty frotované balvany mapují hlavní „krajinné body“ a situují kresbu do reality daného prostředí, zatímco stopy a otisky hlíny a mechů, listů devětsilu bílého a mléčivce alpského spíše dotvářejí obrazovou plochu v reakci na viděné, aniž by nutně registrovaly skutečné prostorové vztahy. Šejn při práci svitek několikrát poponáší a přemisťuje, šrafury ve schematickém zákresu situace z jeho deníku vyznačují polohu kresby ke směru toku. Frotování a více či méně zvýrazněné kontury kamenů, větví či listů je definují jako samostatné fyzické objekty, jež společně utvářejí podobu mikrosvěta této krajiny. O kus dále ale nezřetelná stopa větve nebo kamene tvarově nabídla jinou možnost a konturování obrysu grafitem přetváří vágní přírodní tvar v umělý kaligrafický znak. Místy jen obtížně rozlišíme, kde se ruka vedená hmatanou realitou frotovaného podloží odchyluje od záznamu, kde akcentuje spíše naznačené, a kde se „utrhává“ či osvobozuje, měnic se ve volnou kresbu, snažící se dotvořit tvar poskytnutý přírodou. Ale není to nutné: ze zdánlivého chaosu vystupuje koherentní obraz krajinného mikrokosmu břehu potoka.

Jak sám Miloš Šejn při jedné příležitosti konstatoval, cítí spříznění s tradičním čínským termínem pro krajinomalbu šan-šuej (hory a vody, horstva a vodstva), označující dichotomii a prolínání

základních krajinných principů.12 Přibližně ve stejné době (jarní a letní měsíce 1986), kdy vznikaly svitky z Javořího potoka začal podobným způsobem pracovat i "v horách", na několika ze svých dalších tradičních míst. Jakkoliv základním stavebním prvkem těchto obrazů je opět dotek se zemí v podobě podloží, skály a kamenů, vertikalita prostředí jej vedla dále a naznačila některé další možnosti syntézy hmataného a viděného, frotáže a malby.

Na diptychu „V místě ohně" rozmyté uhlíky zobrazující skutečné ohniště, místo starobylého rituálu pálení čarodějnic, ukotvují svitek horizontálně ve dnu lomu. Odsud se obrazová plocha rozrůstá mapováním bezprostředního okolí - hnědý otisk kamene a další, slabší v levé části kresby, tahy naznačující polohu dalších kamenů - aby se směrem k hornímu okraji svitku proměnila v obraz viděných tvarů, nabízejících se zraku pozdviženému od země. Taktilně bohatá kresba definující hmatané ležící balvany plynule mutuje v slabou čáru, konturující viděné tvary skal, jež naznačují uzávěr lomu, snad i tušené horizonty, které Šejn mnohokrát předtím zpřítomnil ve svých kresbách a rytinách.

Stejný efekt vyvolává i svitek „Nad zemí" vytvořený v Boreckých skalách o několik dní později. Silně definované ovoidní těleso uhnízděné ve vágně antropomorfním tvaru současně zvýrazňuje vrcholovou vrstevnici a vytváří asociaci jakési zárodečné buňky, z níž hora povstává. Ve spodní části se do obrazu promítá tvar skály, cítěného podloží, ale vnější linie kresby vznikla z dívání se vdál, vychází z pocitu viděných či tušených horizontů. Jak jeden kritik poznamenal, celý obraz jakoby vyjadřoval tělesný zážitek vyhlížení z kopce („ je to imaginární vyhlídka dolů na zem, tak jak ji cítí tělo a tuší zrak").13 Ale svým nesmírně subtilním způsobem se propůjčuje i jako náznak pohledu na konkrétní krajinnou scenérii. Šipka vyznačuje místo západu slunce, některé z jemnějších tahů grafitů se nabízí ke čtení jako linie skutečných krajinných dominant na horizontu – kupř. sopouchy v levé části kresby odkazují k charakteristické siluetě Trosek, jak sám autor potvrzuje. Motiv vrcholu hory zvýraznil Šejn ještě dramatičtějším způsobem na několika dalších svitcích (kupř. v práci „Na vrcholu Zebína", dedikovaném K. H. Máchovi, kde uhlíky konturovaný koláč v samém centru svitku důrazně vyznačuje vrchol, od něhož se opět rozebírají linie horizontů), stejně působivého efektu jako u předcházejícího svitku tak ale již nedosáhl.

Prchavé evokace krajinné scenérie nabízející se pohledu jen aby plynule přešly ve znakovou zkratku se objevují i na dalších obrazech tohoto období. Tak je tomu na svitku ze Zebína z roku 1987, kde frotáž dna lomu, reagující na zmrzlý sníh, je doplněna kružnicí odspodu symbolicky vymezující prostor lomu a přecházející v abstraktní barevnou křivku, kterou sám Šejn označuje za „friedrichovský" motiv duhy.

V následujících letech se během letních měsíců Šejn vrací k Javořímu potoku. Zdá se, že zde jej charakter prostředí s absencí horizontů naopak nutil upnout všechnu pozornost a úsilí na dotvoření obrazu krajiny v její čistě horizontální, zemní dimenzi. V letech 1987-88 tak vznikají některé z jeho nejlepších svitků. Na jednom z nich (z července 1987) se Šejn vrací ke svému „starému známému" balvanu, který pozoroval, fotografoval, kreslil a frotoval při mnoha dřívějších příležitostech. Ve spodní části svitku trčí kámen ve své fyzické přítomnosti, temná masa, jíž probleskují pigmentové žíly, s obrysy jasně definovanými, naznačenou hmotou a texturou. Rozvinujeme-li svitek odspodu, o kus výše se zjevuje další kámen, transparentní dvojče prvého balvanu, či spíše jeho vzdálená ozvěna. Šejn si nevzpomíná přesně na situaci vzniku tohoto svitku, ale připouští, že tento druhý balvan – „duch" definovaný nikoli údery a třením grafitu, ale jen „prohmatáváním" balvanu mokrou rukou se stopami grafitu, pravděpodobně vznikl v bezprostřední následnosti a reakci na „realistický," silně konturovaný kámen, jako druh vzpomínky, after-image balvanu již lépe poznaného v procesu pracné frotáže.

O rok později se Šejn vrací na téže místo opět s rolemi křídového papíru. Na svitku č. 041 frotáž ostře definuje prkna lávky nad potokem a vymezuje prostor scény, velký balvan přesně konturovaný grafitem je zřejmě týž jako na předešlém svitku, ale proces konstruování obrazového světa a role autora v tomto procesu se výrazně posunula. Spíše váhavé domalovávání otištěných prvků daného prostoru a vztahů mezi nimi, subtilní dotvoření scény, charakterizující svitky z doby před dvěma lety se mění v souvislý akt malby, zaplňující najednou celou plochu obrazu, v níž se otisky hmatané reality podloží a malovaných reakcí nerozlišitelně propojují v barevné harmonii celku.

V téže době začíná Šejn užívat pro své procesuální svitky namísto papíru syntetickou netkanou textilii, tzv. vlizelin, především pro praktické výhody dané mnohem větší trvanlivostí a odolností tohoto druhu materiálu. Jeho struktura však naznačila i nové obrazové efekty, zejména určitou míru transparentnosti obrazu. V květnu 1988 Šejn s pomocí nového média vytvořil několik variací na klasické frotáže v obtížném prostoru Javorového dolu v Prachovských skalách, kde již dříve maloval, a kde jej nepřestávaly zajímat vztahy a tvary kamenů kupících se na malé, obtížně přístupné ploše a uniformním podloží. V jedné z nich (031) Šejn sledoval hrany velikého balvanu, s pomocí větve či smotku trávy s hlínou a mechem fixujíc tektonický šev desky. Současně se povrch plochého balvanu stává abstraktním obrazovým polem, zjevující tvář, již balvan „světu" nastavuje.

Transparentnosti nového média využil Šejn dokonale v dalším portrétu balvanu z téže lokality. Je to oboustranná frotáž - textilie byla přiložena k balvanu a frotována hlínou, tmavší žíly představují částečky napadané a zčásti později fixované hlíny a zvýrazňují texturu kamene. Obraz neposkytuje už žádnou stopu reálné prostorové situace, ani náznak scény krajiny: balvan levitující v prostoru, vyabstrahovaný ze svého fyzického prostředí se stává znakem, který odkazuje k tvrdosti a permanenci svého vzoru, zastupuje věčnou a neměnnou tvář přírody. Ale současně svojí podivnou poloprůsvitností a difúzností jakoby naznačoval, že i kámen může být čímsi více než kusem mrtvé hmoty, že je – či může být vnímán – i jako živý organismus. I tento letmý pohled na několik procesuál-

ních svitků z druhé poloviny 80. let potvrzuje náš předpoklad, že jsou nikoliv pouze záznamem akce, ale především obrazem krajiny a naznačuje v jakém smyslu jím mohou být. Šejnova podoba krajin není navíc tak radikálním popřením tradice „klasické krajinomalby" jak by se na první pohled mohlo znát. Jeho svitky lze považovat za pokračování a dovršení proměny způsobu jakým obrazová plocha může zobrazovat krajinu – které z kulturně zcela rozdílných souřadnic provedli někteří z Šejnových velkých přechůdců – kupř. geniální Tao-ťi (1642-1708) ve svých pozdních krajinomalbách - zejména listech z krajinářských alb - podobně jako Caspar David Friedrich (v takových obrazech, jakým jsou portrét zimního křoviska a jehličnanů (Aus der Dresdner Heide I a II).

V těchto obrazech prezentují jmenovaní malíři podobu krajiny, která žádným způsobem neodkazuje ke konkrétnímu geografickému místu, tím méně pak k majestátní či nějak pozoruhodné scenérii. Uvedením izolované, nevýznamné a anonymní součásti přírodního rámce podvracejí čitelnost a věrohodnost obvyklého obrazu krajiny jako scenérie nebo topografie.14 Šejn dovádí tuto proměnu do důsledků, aniž by – stejně jako zmiňovaní malíři (a na rozdíl účelové manýry, která si osobuje možnost označit za „krajinu" jakýkoliv vizuální artefakt, pokud se to právě hodí) – na jediný okamžik opustil své zaujetí jedinečností jím prožívané a zaznamenávané krajiny. Skutečnost, že v Šejnových portrétech břehů potoka, balvanů nebo lomu na Zebíně nejsme schopni vidět „obraz krajiny", či ji považujeme za krajinomalbu pouze v přeneseném smyslu, je především problémem jejích diváků. Ostatně jak nedávno připomněl Christopher Wood ve své studii počátků evropské krajinomalby, termín „krajina" ve většině evropských jazyků ve středověku implikoval především horizontalitu. Německé landschaft, italské paese, či holandské landschap znamenalo „terén" nebo rozsáhlejší plochu země, předtím než se začalo používat k označení krajinomalby.15

Šejn nás svými svitky upomíná na tuto starší, původní vrstvu chápání krajiny – prostoru a současně nás upozorňuje, že funkční a věrohodné zobrazení krajiny nemusí pozůstávat jen z pohledu odpovídající naší antropomorfní situaci stojícího pozorovatele, ale že stejně legitimní je i podoba krajiny, kterou máme „pod sebou" – tvář terénu, podoba vzešlá z dotyku. A předkládá našim smyslům možnost naučit se vnímat krajinu způsobem plastičtějším než v obvyklé krajinomalbě, předkládající jen scenérii. Klasická krajina je oknem do virtuálního světa, prostoru obrazu (který sice v intencích známého Kuo Siho příměru ve „Vznešeném poselství lesních pramenů", malířském traktátu z 11. století, může vybízet k toulkám či přebývání), ale který nicméně zůstává oddělený od prostoru pozorovatele. Plocha Šejnových svitků je na proti tomu především otiskem oné horizontální tváře země, místem fixace stavebních prvků či přírodních součástí, z nichž daná krajina povstává, ale navíc - jak jsme viděli - může zpřítomnit i situovanost člověka – pozorovatele v jejím rámci. Propojuje se v ní otisk daného místa, stopy malířovy fyzické přítomnosti a stejně tak kontinuální prostor, zahrnující jak prostor vidoucího subjektu, tak i panorama krajiny. Výsledkem je zobrazení, které sice nemá iluzívnost mimetické krajinomalby, ale je mnohem komplexnější zprávou o podobě daného místa.

V.

Šejn svým dílem završuje a překračuje to, co bylo nazváno „romantickou revizí aristoteliánské definice mimésis" (artikulovanou kupř. Schellingem) a co činští malíři a teoretici vyhlašovali a praktikovali již staletí předtím: malíř neimituje produkt přírody, ale přírodu jako proces, jeho úkolem není popsat, zpodobnit stvořenou přírodu, ale přírodu tvořit. Jako nemnohým jiným se Šejnovi podařilo zobrazit i čtvrtý rozměr krajiny – přírodní rámec
v jeho kontinuální proměně. Ale stejně u těch jeho významných předchůdců, kteří krajinu dokázali vidět právě takto – tedy nikoliv jako statické jeviště – ale v její proměnnosti, i v Šejnově díle při pozorném prohlížení nakonec shledáme nezrušitelnou polaritu a jednotu věčné změny a absolutního řádu. Vzdor zmiňované Šejnově skepsi k možnosti namalovat krajinu, jeho nutkání vyvázat se z limitů tradičních médií jako olejomalba nebo fotografie, různé formáty a žánry jeho krajinářského díla svědčí o tom, že se ve skutečnosti nikdy zcela nevzdal potřeby zachytit v krajině i základní, trvalé vztahy. Jakoby poznání, že nekonečné proměny krajiny, závislé nejen na svých vnitřních zákonitostech, ale také na aktivním postoji člověka v jejím rámci, na prožité, prochozené a skrz naskrz prozřené přírodě, mají svůj protipól v její vznešené a neměnné tvářnosti. A jakoby takové poznání posilovalo potřebu nalézt v těch místech, která se stala cílem a prostorem jeho celoživotního putování a práce, jakousi esenciální podobu, tvarový řád přírody a výtvarnými prostředky jej vyjádřit.

O snaze vydestilovat základní tvar pozorovaných míst samozřejmě vypovídají nejvíce práce vzniklé v ateliéru, mimo Šejnův obvyklý pracovní rámec v krajině. V těchto kresbách a rytinách se zúročuje trénink oka a mysli, cvičených od mládí pozorováním a kreslením biologických struktur (již citované morfologické kresby), vnímajících detaily ustrojení skalních hmot, tektoniku daného místa, způsoby jakým se skalní hmoty kloubí a váží a vytvářejí organickou jednotu, z níž vyrůstá hora. Kupř. v knize z roku 1982 dedikované K. H. Máchovi nalezneme na pěti listech vytvořených technikou suché jehly jen subtilní linie postihující základní tvarové schema Zebína, lomení reliéfu, vazbu skalních hmot - paměťové stopy tisíckrát vzniklé křížením a sedimentací nesčetných perceptuálních zážitků. Šejnovo úsilí nalézt i obrazovou, čistě vizuální analogii krajinného ustrojení v místech, kterým zasvětil svoji tvorbu, snad nejlépe demonstrují jeho práce z Bílé skály v Krkonoších. Na obraze z poloviny 70. let Šejn horu rozkládá do soustavy geometrických tvarů a prvků; zde, podobně jako v kresbě a několika obrazech - olejích ze stejného období, se pokouší zachytit způsob kloubení a spojování těchto stavebních prvků – postihnout princip vnitřní stavby hory. Také soudobé fotografie z téhož místa svědčí o jeho neustávající snaze nalézt „tajemství hory", zachytit výtvarnými prostředky

její strukturu. Vyvrcholením tohoto úsilí je několik svitků z léta roku 1988, vytvořených v „kamenitém moři“ pod vrcholem hory. Některé jsou frotážemi izolovaných kamenů (057) nebo geologických forem s jejich bezprostředním mikrokontextem (001). Na dalších svitcích vytváří opět kompozitní obraz, vzešlý z přenášení a popotahování role uvnitř prostoru asi 3x3m. Geometrické tvary odpovídají morfologické realitě místa – ostré a pravidelné hrany vznikly tlačením papíru do kamene, frotováním nezvykle ostrých a pravidelných hran kamenného podloží březovým a borůvkovým listím, hlínou, trávou i květy.
Svědectví malby doplňují krátké úryvky deníkových textů, dosvědčující jak se Šejnovi Bílá skála pomalu otevírala jako organická struktura, jak se trvalé vztahy a struktury, které ji charakterizují postupně vynořují po letech percepce a vnímání, jak se mu podařilo vyhmamat tvarovou podstatu hory.
V deníkovém záznamu z práce na této skupině svitků poznamenává:
práce cestou odspodu vzhůru
nejprve otisky vlhkých stěn
přitisknuté tělo a tahy kameny
do obou stran
geometrické plochy vymezené
ostými hranami-trojůhelník.…

základním tvarem Bílé skály
je trojúhelník
průniky, posouvání jednoho motivu-kamene
vztahy tvarů v ploše – změny polohy v přírodě
jde mi o konkrétnost, ne o iluzi.…

V dopise J. Činčerovi z 27.8.1988, hovoří o tom, že geometrii, *„kterou jsem vloni vkládal do obrazu ex post jsem letos nacházel na místě.…..*
To se i stalo plně o několik dní později na Bílé skále, o níž jsem se pokoušel už řadu roků. Nejprve jsem ji viděl průhledně (1976), pak jsem objevoval její povrchy a barevnost a dnes jsem s úžasem viděl, že je sestavena a vyrůstá na osnově prostorových trojúhelných drúz, jejichž znaky jsou vidět prostě všude, toto se ukázalo ale už při hmatavém kreslení.“
Nikoli náhodou se na třech z těchto svitků opakuje místo překrývání obrysů kamenů v spodní třetině kompozice, představují znaková (ale v případě Bílé skály do značné míry i izomorfní) vyjádření onoho zauzlení, metaforického nitra či „srdce hory“. 16 Toto ohnisko trojúhelníkových drúz však na jednom z svitků (007) přechází do velkoryse pojednaného prostoru, definovaného v sebe vloženými a převrstvenými kompaktními bloky vyplňujícími takřka celou plochu svitku a vytvářejícími sugestivní tvarovou ambivalenci: můžeme je vnímat jako subtilněji zvýrazněnou frotáž kamenné destice, ale i jako náznak vertikálního uzavření hory, jejího vrcholu. V dalším svitku (013) jsou tvary vrcholu jiné, ale opět neomylně poukazují k vertikálnímu uzavření prostoru. Šejnovi se zde podařilo vyjádřit cosi, co jsme spíše v náznaku sledovali na některých předcházejících svitcích („V místě ohně“ a „Nad zemí“), totiž pozoruhodně inovovat způsob jakým obrazová plocha zjevuje obraz hory. Svitek byl zpracováván vodorovně, je to skutečný otisk povrchu hory a dává smysl jako horizontální obraz terénu. (Tento dojem je zvláště posílen, stanou-li se součástí plochy obrazu i kameny z dané lokality – takovým způsobem byly tyto svitky instalovány na výstavě M. Šejna v Malé Galerii v Liberci v r. 1988). Ale obraz má tendenci vertikalizovat se v průběhu našeho vnímání, stát se znázorněním do výše strmící hory. Oba způsoby pohledu na obraz se mohou střídat, ale mohou se v divákově prožitku i prolínat: obraz se v jediném aktu dívání proměňuje z horizontální mapy podloží v kompozici, která zde již zcela zřetelně směřuje do vrcholu, funguje jako otisk země v horizontální poloze, ale současně i jako obraz hory ve vertikální podobě. Tyto kresby Bílé hory jsou komplexní abstraktní konstrukcí, ale současně nepochybně i zobrazením čehosi vyhmataného i vyviděného - a zapamatovaného. Aniž by to přesněji kvalifikoval, Šejn říká, že „tehdy jsem si uvědomoval, že je to jedinej způsob jak pokračovat v plenérový malbě, jak udělat krajinomalbu..“

VI.
Lze namítnout, že naše dosavadní zaujetí Šejnovými svitky a knihami jako krajinomalbou, odkrýváním podoby krajiny v jeho svitcích, jakoby zastíralo skutečnost, že tato díla představují především výsledek subjektivní, velmi osobní zkušenosti přírody. Je nepochybné, že taková podoba krajiny, kterou Šejn předestírá, se mohla zrodit jedině z velmi subjektivního prožitku a že celé Šejnovo dílo můžeme oprávněně považovat za zvláštní příklad romantické kategorie Erlebniskunst, tj. umění, které vzniká z a je výrazem prožitku (Erlebnis). Jak jsme však už zaznamenali výše, ona subjektivizace krajinářství od romantismu dále často ve skutečnosti krajinu zneviditelňovalo. V západním umění počínaje romantismem se subjektivní krajinomalba stávala stále více nástrojem zobrazení emocí a stavů mysli vyvolaných zřením oné krajiny, ale které s ním nemusely mít nic společného. Krajina často funguje jako alegorie pro jiné stavy a prožitky, jako projekční plátno duše, podvědomí nebo snu, ale podstata onoho prožitku je už vjemu krajiny vzdálena. Pro Šejna však krajina nikdy není jen vhodnou platformou pro metaforické vyjádření metafyzického nebo náboženského cítění či jiných obsahů mysli. Podstatou jeho varianty Erlebniskunstu je v prvé řadě akt vnímání v jeho přirozenosti i komplexitě, nezrušitelně svázaný s objektem onoho vnímání, tj. krajinou samou.17 Je to hluboký záznam vizuálního, smyslového prožitku, okamžiků Šejnovy percepce v konkrétním prostoru. Jeho krajiny se proto otevírají jako cosi viděného, cítěného, dotýkaného, prožívaného, jako portrét jeho jedinečného prožitku (ve smyslu - Eigentumlichkeit /jedinečnost/ německých romantiků), ale současně i jako cosi co v té chvíli reálně bylo „tam venku“ v časovém toku takového prožitku a co bychom tam velmi pravděpodobně – v určité míře – stále nalezli. 18

Nebude snad proto nepatřičné srovnat Šejnův způsob subjektivní krajinomalby s krajinářskou vizí dvou jeho velkých předchůdců, které jsme již letmo připomněli - Tao-ťi a Caspara Davida Friedricha. Co všechny tři spojuje je schopnost zobrazit radikálně osobní subjektivní prožitek krajiny, a to nikoliv navzdory, ale skrze obraz krajiny samé.

V prostředcích této projekce subjektivity shledáme rozdíly. Jak Tao-ťi, tak Friedrich do svých obrazů často umisťovali lidské postavy - nikoliv jako pouhou stafáž, ale jako ztělesnění pozorovatele, či metaforu původního diváka krajiny (tj. sebe sama). Anonymní literát, vyhlížející z altánu vprostřed horské scenérie na listech Tao-ťiho alb, nebo všudypřítomné ,,odvrácené figury" (Ruckenfigur) Friedrichových obrazů, přetvářejí plochu obrazu primárně v místo setkání, prolnutí malířova subjektu s vnějším světem, a odkazují k prvotnímu, originálnímu aktu vidění umělce-poutníka. Proto mnohé Tao-ťiovy nebo Friedrichovy krajiny vyvolávají dojem čehosi viděného, prožitého, spíše než čehosi, co je objektivně v reálném světě. Šejn dovádí tematizaci subjektivní povahy svého vidění, své přítomnosti ještě dále, je přítomen v prostoře svých obrazů nikoliv figurativně, ale otiskem, stopami svého těla a jeho akce v ploše svitku. Výrazně to zachycuje kupř. svitek ,,V místě ohně", kde roz-sah kresby v horní části přitom přesně odpovídá prostoru autorova těla uvnitř plochy svitku v okamžiku tvorby a značí tak sám proces svého vzniku.

Jsou zde však i rozdíly. Obrazy Friedricha i Tao-ťi jsou zpravidla retrospektivní konstrukcí prožitku v uměleckém díle, zážitek krajiny je fixován dlouho poté co se odehrál. Jak Koerner poznamenává na adresu jednoho z Friedrichových obrazů: ,,strom se jeví jako cosi viděného, cosi prožitého, dlouho poté co už viděn není…." Podobně Tao-ťi , kupř. v horizontálním svitku - panoramatu chuanšangských hor, dnes v Sumitotmo muzea v Kjotu, evokuje prožitek své cesty touto krajinou před mnoha desítkami let. 19

Takové retrospektivní obrazy krajiny vytvářel Šejn v některých svých kresbách a rytinách, ve svitkovém formátu však naprosto výjimečně. Ojedinělým příkladem je jeho portrét vrchu Zebína (027), syntéza, vytvořená z imaginace v domácím prostředí. I zde se objevuje princip, který jsme sledovali na několika svitcích, zejména na sérii z Bílé skály. V dolní části je znázorněno organické podloží z něhož hora vyrůstá, zkratkovité vyjádření uzlení hory, podstata její morfologie a struktury, které se v horní části svitku rozvíjí do pocitové vize hory a jejího okolí, jejího krajinného rámce. Sám Šejn říká že tento rychle namalovaný obraz možná vznikl z praktické potřeby ,,vyzkoušet nasbírané pigmenty." S touto výjimkou však procesuální svitky vznikaly jako bezprostřední interakce s přírodním rámcem, a proto nejsou zpětnou projekcí prožitku, ale jeho bezprostřední fixací. Vizuální prožitek a vědomí jsou otiskovány na plochu svitku v reálném čase, zaznamenávají kontinuální proces vidění a vztahování se k prožívanému krajinnému světu.

Na samý závěr se pokusíme jen letmo naznačit, že na Šejnovy svitky je možné pohlížet nejen jako na obraz krajiny a jejího prožitku, ale také jako na obraz samotného procesu vnímání a vizuálního vědomí, jakkoliv podrobnější rozvedení této domněnky musí vyčkat jiné příležitosti. Procesům smyslového (a zejména vizuálního) vnímání je v posledních letech věnována enormní pozornost, především asi proto, že vizuální percepce je jednou z relativně lépe uchopitelných funkcí komplikovaného fenoménu vědomí (consciousness). Šejnovy procesuální svitky se zdají nabízet - samozřejmě nezamýšlenou - nicméně pozoruhodnou uměleckou analogii paradigmatu vizuálního vnímání, které dnes bývá různě označováno jako aktivní, enaktivní, nebo ztělesněné vidění. Tento model je v posledních letech vytvářen v opozici k dlouho dominantním teoriím, založeným na přesvědčení, že vidění se odehrává v mozku a je více či méně redukovatelné na jeho neurální substrát. Už Merleau-Ponty ovšem ve své fenomenologii percepce před více než půl stoletím hovořil o propojení vidění a pohybu, vidění a dotyku (,,živoucí tělo je spletí vidění a pohybu"). 20 Model aktivního vnímání podobně zdůrazňuje, že vnímání je umožněno komplexní interakcí mezi mozkem, tělem a prostředím. Podstatou vizuálního prožitku je časově rozšířený vzorec průzkumné aktivity, jistá forma otevřenosti k prostředí. Vizuální prožitek (kupř. krajiny) není čímsi, co se děje v naší hlavě, je to cosi, co konáme. Smyslová, vizuální informace se proměňuje s tím, jak se vnímající subjekt pohybuje v daném prostředí, i sebenepatrnější proměna v postoji a držení zdánlivě nehybného těla modifikuje neurální odpověď v příslušné části mozku. Kvalita prožitku je pak podmiňována dvěma věcmi. Zaprvé tím co prožíváme (obsah), za druhém tím, co se s námi děje v okamžiku prožívání, perceptuální prožitek není jen způsobem setkání s tím, jak věci jsou, ale také způsobem setkání s podstatou prožitku samého. Vnímání, nepředstavuje tedy pasivní přijímání signálů z vnějšího prostředí, ale právě tak i aktivní vztahování se k tomuto prostředí. 21 Emoce, pocity a kognitivní stavy předcházejí a determinují vizuální aktivitu a soustavně ji modulují. V okamžiku, kdy se díváme na určitý objekt (řekněme krajinou scenérii), vzniká v mozku neurální reprezentace objektu, propojená s neurální reprezentací zobrazující vnitřní (psychosomatický a emocionální) stav organismu v okamžiku vnímání onoho objektu. Když si později připomínáme takový objekt percepce, vybavujeme si a zobrazujeme si nejen smyslová data, ale také emocionální a motorická data, charakterizující stav našeho organismu v okamžiku,, kdy jsme onen objekt vnímali. 22

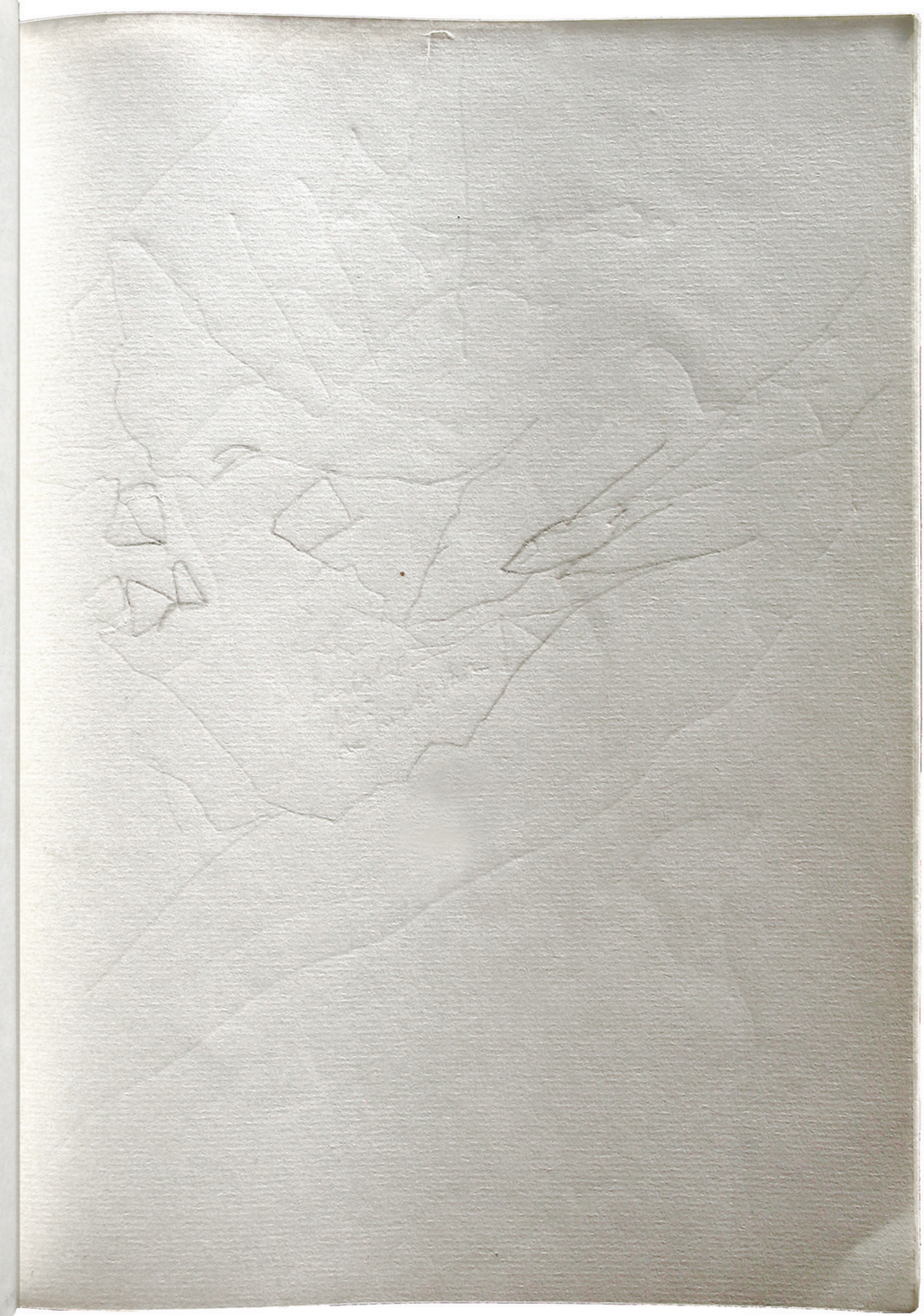
Miloš Šejn zná dokonale různé okolnosti a modality vnímání – od ztišené chvíle, kdy nepohnutě, nejpomalejšími pohyby okohybných svalů přejíždí pohledem po horizontu, přes různé formy vnímání plynule integrované v rytmickém pohybu (chůze), až po okamžiky tvoření – (tradičně nazývané jako ,,akce"), které však nejsou ničím jiným než další formou vnímání provázaného s komplexní reakcí na dané prostředí. Tok vjemů determinuje pohyby, stejně jako pohyb moduluje vnímání. Viděná, slyšená, dotýkaná podoba krajiny nepřetržitě spoluutváří aktuální stav subjektu, který ji v daném okamžiku vnímá, a jež v souvislé zpětné vazbě determinuje způsob jejího zachycení na obrazové ploše. Podoba krajiny, která takto

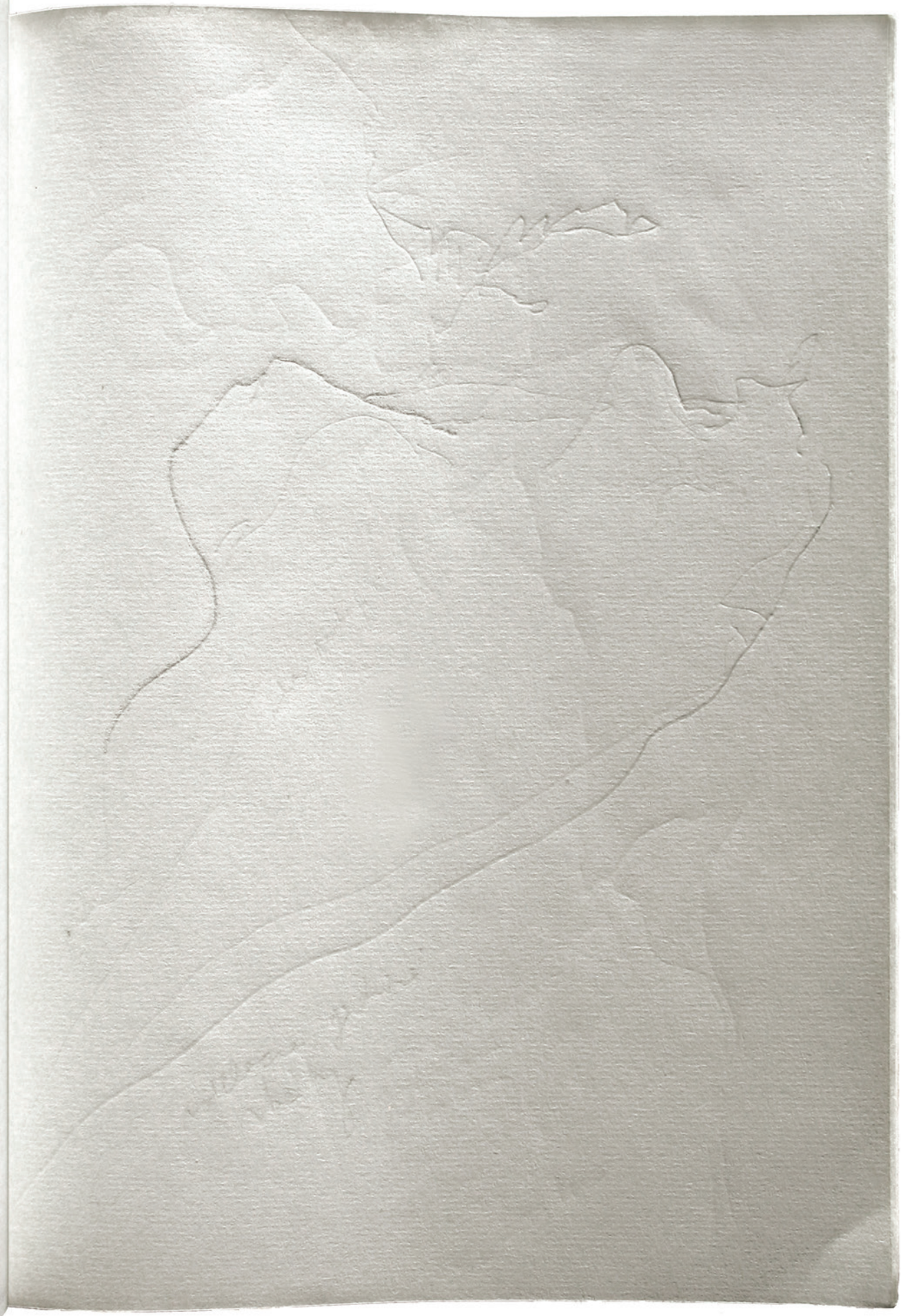
povstává na ploše svitků Miloše Šejna je současně portrétem autora ve chvíli, kdy krajina vyplňuje jeho vědomí.

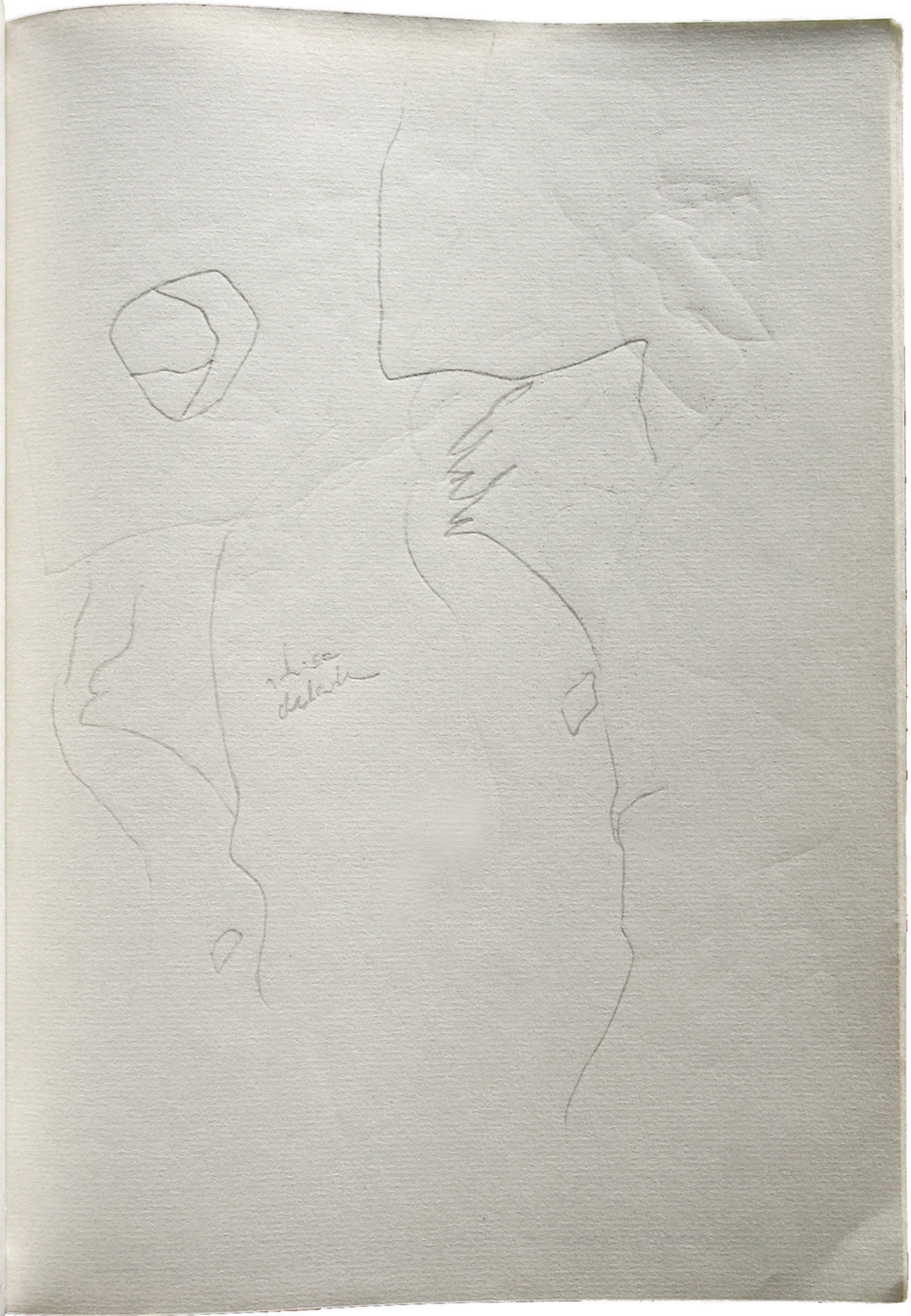
Poznámky:

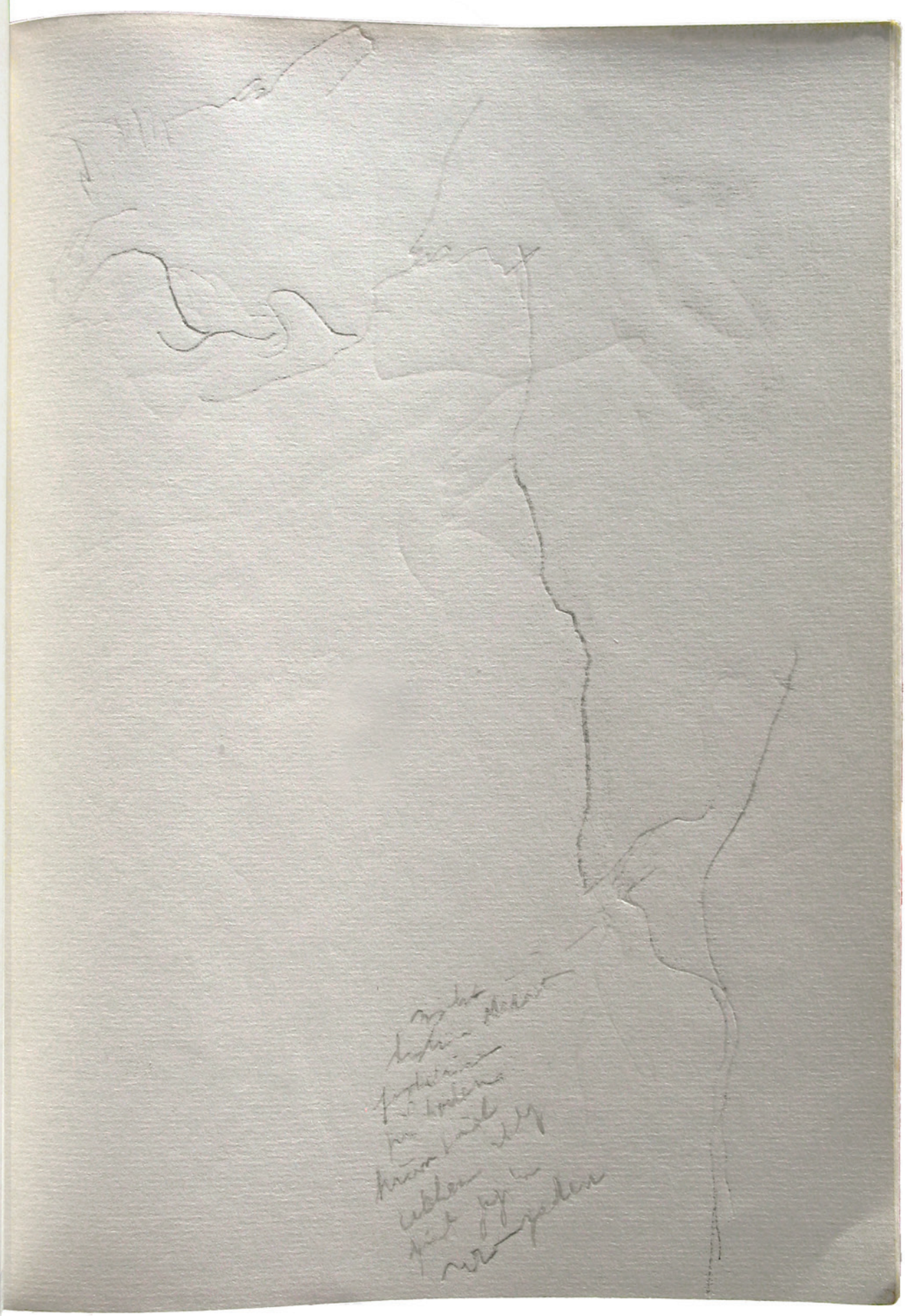
1 Těchto slov užívá sám Miloš Šejn ve svém textu „Možnost dotyku“ z roku 1984, jenž byl publikován jako součást katalogu stejnojmenné výstavy v Rokycanech (M.Š., V. Stratil, Vl. Merta, M. Titttlová-Ylovski a S. Judl).
2 Srv. kupř. text v katalogu Příroda jinak /Milan Maur, Václav Malina, Miloš Šejn, Marian Palla, Vlastimil Kčmář/, Praha: Galerie mladých 1989; Jiří Valoch, Land art a konceptuální umění, in: Krajina, katalog výstavy Praha 1983, 29-40.
3 Jak kupř. praví standardní encyklopedická definice „Conceptual activity was united by an almost unanimous emphasis on language and by a conviction, that visual experience and sensory delectation were secondary, and inessential, if not downwright mindless and immoral.Nikos Stangos, ed., Concepts of Modern Art, London: Thames and Hudson 1983, 260.
4 Kupř. Vojtěch Lahoda tyto svitky charakterizuje jako „akce“ , o jednom ze svitků, práci Oblaka z roku 1988 kupř. říká, že jde o vypreparovaný znak přírody se stává metaznakem, označovaná není již příroda, ale tvůrčí výkon.“, Miloš Šejn, Nad zemí, Výtvarné umění 1990, č. 5, 56.
5 Zaujatost a záměrnost Šejnova krajinářství se tak na současné výtvarné scéně devalvuje, zejména v těch případech, kdy je jeho dílo zasazeno do kontextu tohoto typu arbitrárních a oportunních, či alespoň povrchních, zobrazení krajiny, jak se stalo kupř. na koncepčně pochybené výstavě Krajina v GHMP v roce 1993.
6 Zásadní proměna cíle čínského literátského malířství v době Sung a Juan bývá srovnávána s obratem od tradice zobrazovacího, mimetického přístupu k expresivní podstatě malby v západním modernismu, srv. kupř. srv. Wen Fong, Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th century, New Haven and London : Yale University Press 1992, 10.
7 Srv. katalog Příroda jinak op.cit.,; Lahoda, Miloš Šejn: Nad zemí, op.cit.
8 Technicky komplikovaný proces vzniku „Oblak“ popsal V. Lahoda ve svém citovaném článku.
9 Tento termín jsem si vypůjčil od V.V. Štecha.
10 Paracelsus, „Liber de imaginibus,“. Tuto pasáž připomíná Michael Baxadall ve své pozoruhodné kapitole o chiromancii lipového dřeva ve své monografii Limewood Sculptors of Renaissance Germany, London and New Haven: Yale University Press 1981, 32.
11 „Možnosti dotyku“ , 1984.
12 Zájem o čínské malířství, byť spíše v nahodilé a nesystematické podobě, provázel Šejna již od konce 70. let. Vliv seznámení se s čínskými malířskými manuály, zejména Manuálem ze zahrady Hořčičného semínka (Ťie-c´- juan chua-čuan), prostřednictvím výstavy uspořádané Národní galerií v roce 1978 se objevuje mj. i v názvech některých jeho děl z přelomu 70. a 80. let. V denících se objevují zápisy o setkání s čínskou krajinomalbou, mj. s pozoruhodným horizontálním svitkem „Krasová krajina na jezeře Pao-šan“, připisovaném Wen Čchen-mingovi a datovaném 1554, který NG získala v roce 1986 a v následujících letech opakovaně vystavila (Ladislav Kesner, ed., Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze, Praha: Národní galerie 1998)
13 Lahoda, op.cit.
14 Tyto Friedrichovy obrazy brilantně analyzuje Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, New Haven and London: Yale University Press 1990, 5-14.
15 Christopher Wood, Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape, London: Reaktion Books 1993, 47. Walter Gibson uvádí další příklady jak v Nizozemí 16.století, tedy jedné z kolébek evropské krajinomalby, byl tento pojem těsně propojen s topografií a mapami (Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton: Princeton University Press 1989, 53).
16 V jednom ze svých textů Šejn sám hovoří o „naladěnosti člověka k silovým vizuálně i emočně silným zauzlením krajinného těla“ (Rága ráje: Duchovní rozměr krajiny, 3. díl sborníku Tvář naší země – krajina domova, Studio JB, 2001, str. 26 - 30).Možná právě taková zauzlení, jsou jinou formou vyjádření jakéhosi absolutního řádu makrokosmu přírody, tak je ztělesněn v mikrokosmu jedné hory nebo jednoho přírodního útvaru.
17 Spojení „percepční prožitek nebo zkušenost“, není v češtině příliš obvyklé, ale dnes se nejen v umělecké historii, ale především v širokém spektru oborů studujících vnímání a vědomí běžně používá.
18 K pojmu Eigentumlichkeit jako klíčovému konceptu romantické teorie identity srv Koerner, Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, op.cit. 59-60; Klaus Lankheit, Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus, Deutsche Vierteljahresschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 24, 1950, 129-43. Německý romantismus a jeho postoj ke krajině mohl být - kromě kupř. Máchy a Kleeových Unendliche Naturgeschichte, které sám přeložil, jednou z volných inspirací Šejnovy tvorby. V době procesuálních svitků podrobně pročítal Novalise a Tiecka.
19 Literatura k Tao-ťi i Friedrichovy je enormní, zde se opírám především o nedávné vynikající interpretace: Koerner, Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, op.cit., a James Cahill, The Compelling Image. Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting, Cambridge, MA. Harvard University Press 1982, zejm. 184-225.
20 Maurice Merleau-Ponty, Oko a duch a jiné eseje, Praha: Obelisk 1971.
21 Srv. kupř. Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience, Cambridge, Ma: MIT Press 1991; Alva Noe a Kevin O´Regan, On the Brain-Basis of Visual Consciousness: A Sensorimotor Account, in: Alva Noe a Evan Thompson, Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception, Cambridge, Msa: MIT Press 2002, 567-98; Alva Noe, Experience and the Active Mind, Synthese 29, 2002, 41-60.
22 Antonio Damasio, Descartes-Error. Emotion, Reason and the Human Brain, New York: G.B. Putnam 1994, zejm. 96-100, 227-61 a idem, The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness, London: Vintage 2000, zejm. 145-61.

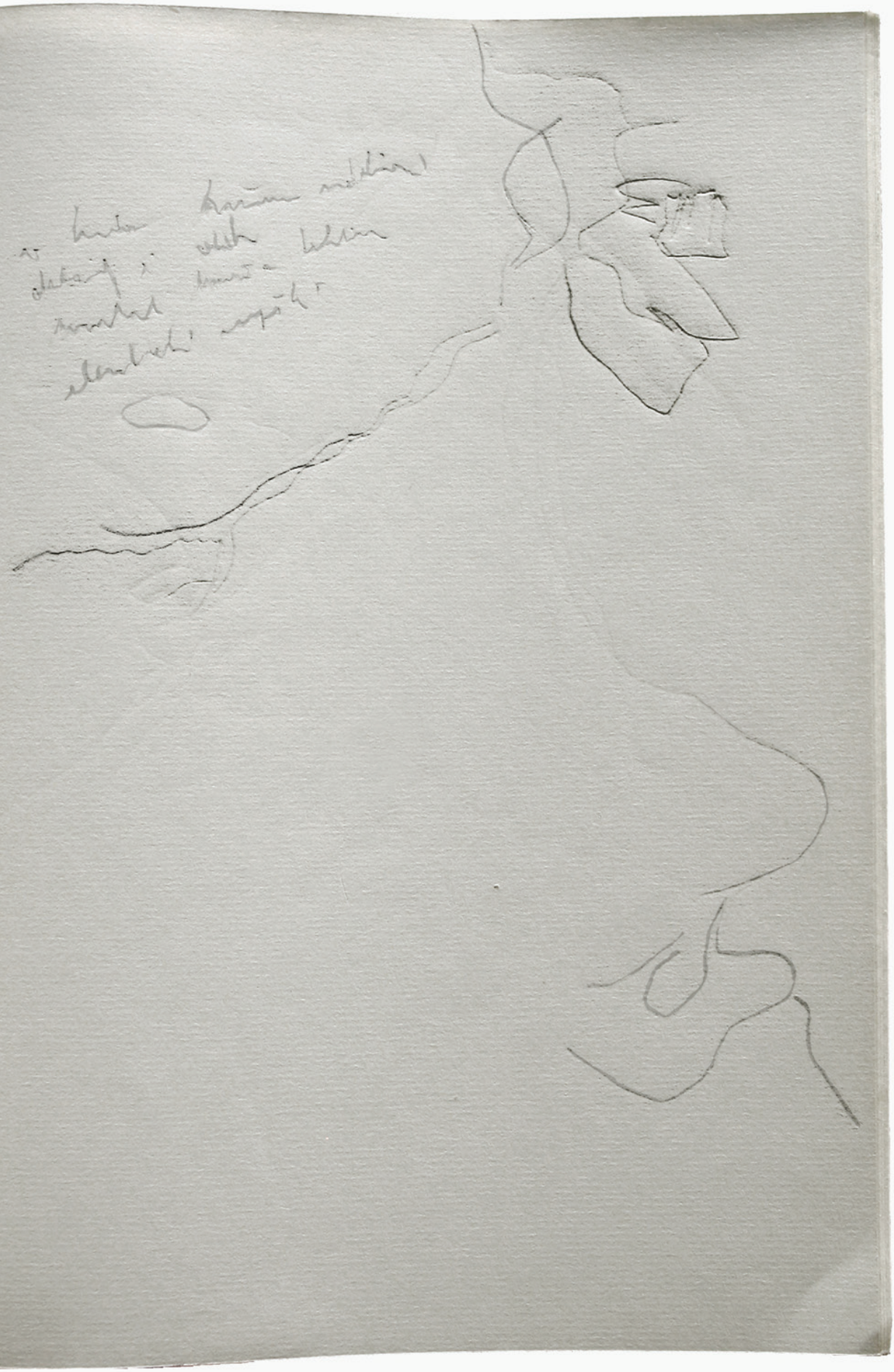
Strany 132-137 / Z autorské knihy Javořím potokem - Krkonoše 25. 8. 1982, kresby a texty olůvkem, 120 lepených listů, 29,5x21











ZAKLÍNÁNÍ SLOVEM I OBRAZEM

Věra Jirousová

Člověk
Pápěří, popel, spánek, mráček prachu, rosa sladká,
mírný vánek, pára, stín, blesk, vlna, jinovatka.
Jakub Srnetcius, 16. století

V české kotlině, kde zpěvné intonace potoků a řek po věky zpřítomňují melodický rozhovor vln a břehu, vystupují dodnes ze dna paměti obrazy zrcadlené na hladině mělkého druhohorního moře. Pulsující rytmus vod, naléhajících běžícím čelem vln na pevninu, vnímají mnozí z nás jako plynulý, podprahový, místy se vynořující rozhovor, v němž se rozeznívá prapůvodní řeč, kterou s námi krajina mluví. Někdy se stane, že její promluva prolomí ticho a donese se k nám - do všech směrů času a prostoru otevřený – milostný rozhovor moře a země; většinou zaslechneme jeho důvěrně známý part, když ho v blízkosti vodního živlu právě rozehrávají živé vstupy: vítr v rákosí, šelest listí a šumění lesa nesené po proudu řeky, zpěv ptáků ve větvích, věty deště padající do křovin a houští, bezprostředně inspirativní zvuky zurčících potoků, skládající se do nápěvů.

Pokud chceme rozumět tomu, co říkají, přistupme blíž, tak blízko, aby se před námi ukázal - a vedl nás na každém kroku téhle souběžné pouti k jevům a horizontu jejich souvislostí - projasňující se smysl promluvy skloubené z nápěvů a slov neoddělených od obrazů. Cestou nahlédneme, že okouzlující, zdánlivě monotónní proud původní řeči se neustále proměňuje; jeho tónina vycházející z jazyka archetypů, se volně skládá z rozlámaných částek intonací a ohebných kmenů slov a přitom tvoří z rozpojených a znovu se přeskupujících vizuálních prvků skutečnosti a představ jedinečný modul spřízněných tvarů, které zakládají nezaměnitelnou kontinuitu této krajiny a její kultury.

Když se vzneseme vysoko nad její obzor, abychom ji mohli obejmout pohledem, spatříme z ptačí perspektivy letadla jemně modelovaný reliéf prostírající se planiny; uvnitř ji - jako životní čáry v dlani - člení hlavní osy vodních toků, podél nich i napříč, kam až oči dohlédnou, se vzpínají táhlé svahy hor a kopců; dolů z nich spadají srázy a rokliny s mírnými meandry říček a potoků, dál do kraje hloubí koryta řek do zemského povrchu zaklesnutá údolí, několik větších jezer a početné rybníky ji osvěžují.

Uvidíme i to, nad čím se každý člověk zdesí: na některých místech se tvářnost krajiny rozpadá do pustých planin vydrancované země, zdevastované průmyslovou těžbou a výrobou. Vykotlané kopce, umírající a nemocné lesy, mrtvé vody přehradních nádrží se dovolávají našeho soucitu, nedojímají však otrlé lidi, kteří z ní těží a vykonávají nad ní moc. Kraj semknutý do obrysu srdce na severozápadní a na jižní straně ničí a hyzdí obludné stavby na výrobu energie, jejichž technologický provoz ohrožuje dnešní i budoucí biosféru. V každém větším městě najdeme výrobní provozy a skládky, z nichž prosakují do spodních vod jedovaté chemické látky, za každými humny najdeme znečištěné potoky nebo rybníky zanesené odpadem.

Na okrajích planiny se nad barevně rozlišenou skladbou lesů, strání, polí a měst, protkanou cestami a dráhami současné technické civilizace, zdvíhají věkem zaoblené, lesnaté hřbety pohoří. Do viditelné i skryté vrstvy krajiny jsou otisknuty stopy přírodních procesů a kulturních dějů, na jejím povrchu se ukazují rány i jizvy, které jí zasadily přírodní procesy i setrvačné mechanismy techniky. Na vlastní oči vidíme, že všechny stopy současně artikulují tělesnou podobu krajiny a vyprávějí její příběh.

Archetyp prapůvodní promluvy mezi vodami a pevninou, jenž po věky prostupuje rodné tělo zdejší krajiny a proniká ji dechem prvních dnů stvoření, naznačuje v obrysech kontext, připravený k tomu, abychom do něho vstoupili a pokusili se porozumět konceptuálnímu dílu Miloše Šejna. Soustřeďme se zvláště na pozoruhodný soubor kresebných a textových záznamů cesty Javořím potokem; kresby, které vytvořil v součinnosti s putováním anebo během prodlévání na místech, jež jsou mu blízká, shrnul do několika autorských knih. Zkusme tedy nejprve „přečíst“ souběžně prováděné výtvarné a literární zápisy, do nichž autor po dvacet let zaznamenává průběh své každoročně opakované cesty k pramenu Javořího potoka.

Už v prvním záznamu této krkonošské pouti z konce srpna roku 1982 se zřetelně projevuje složka akčního umění. Podle stručných vět zápisu a křehkých kreseb, vyrývaných do papíru energickými tahy olůvka, můžeme krok po kroku sledovat máchovsky předznamenanou cestu: poutník vychází z bažinaté půdy na úpatí Černé hory, stoupá stezkou po kamenitém břehu proti proudu Javořího potoka, prodírá se vzhůru křovinami; po celou dobu své pouti je ve střehu. Cestou tam i zpátky na sestupu od pramene do údolí stopy v kresbách ukazují, že tvůrce pokračuje ve svém záměru mírným tempem chodce, jenž se pozorně dívá a naslouchá; co chvíli se zastavuje, aby se podíval na nějaký podrobný detail, dotýká se všeho, co jej zaujme; tu a tam některé rostliny, mechy nebo nepatrné předměty otiskne na papír, bere do rukou věci a na místě s nimi bezprostředně jedná.

Otisknuté stopy na stránkách těchto knih znovu vybavují průběh cesty i gesta poutníka, jenž črtá do prosvítajících listů ručního papíru základní dispozice a detaily terénu, někdy do listu zakreslí určité podrobnosti skalin nebo větví a kmenů, nejčastěji do něho otiskuje barevné pigmenty hlíny, pylů anebo rozmanitých listů a květů. Volné linie kresby modelují krok po kroku každou novou si-

tuaci, autor se však evidentně nesnaží o nějaké mimetické napodobení přírodních jevů, soustřeďuje se na věcný zápis strukturních vzorců významných momentů, na hlavní znaky útvarů, které se stávají ukazateli cesty. „Kreslit podle přírody“ pro něho znamená vstoupit do souladu se všemi vrstvami místa a zaznamenat vlastní výraz každého jevu, který vytváří jeho viditelnou i vnitřní podobu.

Textové záznamy i předmětné stopy tak postupně mapují souběh životní cesty a dráhy potoka jako celistvý fenomén, pokoušejí se zpřítomnit živou duši Javořího potoka. Když sledujeme poutníkovy záznamy z této po každé znovu opakované cesty, připadá nám, že se v nich uskutečňuje plnější setkání s potokem, že nám sdělují vizuálně i písemně celistvější zprávu než souřadnicemi sevřený obraz vytvořený v rámci novověkého subjekt-objektového modelu skutečnosti. V autorských knihách, které tematizují cestu Javořím potokem, si povšimněme, že namísto zobrazující kresby přejímá mimetickou složku záznamu rytmicky členěný textový zápis; stává se podrobným scénářem, podle něhož se před námi, jako ve filmu - okýnko po okýnku - vybavují jednotlivé sekvence pouti. Jak se otevírají listy autorské knihy, postupně se zpřítomňují potok i poutníkova cesta.
Další důležitou složku záznamu představuje text knihy; je nanejvýš věcný a zaujatý přítomnými jevy; přesně popisuje koryto potoka a jeho proměny; autor tvoří holé věty takřka bez gramatických vazeb, vědomě se tím zbavuje literární i výtvarné konvence romantické pouti. Přirozeně básnický a přitom věcný záznam tak rozeznívá a rozvíjí obrazy současně v obou komplementárních složkách; básnický i vizuální jazyk přitom záměrně tvaruje úsporná gramatická skladba, která se shoduje se strukturou každodenního světa, v němž žijeme.

Pokus přečíst konceptuální básnický záznam jako spojitý proud slov a obrazů nás přivedl na stopu, že se Miloš Šejn každým rokem vydává na pěší pouť Javořím potokem v měsíci svého narození, aby po každé znovu podstoupil zasvěcující rituál průchodu mezi bytím a nebytím. Dalším aspektem jeho básnické cesty je záměr po každé znovu doložit své životní spříznění s živoucím fenoménem potoka, osvěžit svou duši v dravém proudu horského potoka s kaskádami, jehož melodické bublání, žvatlání a broukání odkazuje jednak k dětství - k zrození a původu řeči, jednak k archetypu básnické řeči - v antickém mýtu označuje či symbolizuje potok, jenž svlažuje stráně Olympu, prapůvod „božské“ básnické inspirace.

Znovu projít kroky svého života - zakusit smysl znovuzrození, by však nebylo úplné, kdyby nebylo spojeno se svobodným činem. Cestou tam a zpátky autor vstupuje do kruhu magického jednání, bere do rukou předměty a jako tvůrce s nimi zachází naprosto vážně, avšak přesto s jistou nezáměrností, která je vlastní jak básnictví, tak i dětské hře. Je zřejmé, že každý z mnoha textů cesty Javořím potokem se spoléhá na prosté pojmenování věcí, zříká se obraznosti, metafor i literární estetiky, aby se vrátil k prostému archaickému jazyku, jenž vyjadřoval co se zrcadlí v nitru básníka neoddělene od toho, co se děje ve světě, jenž je nám všem společný.

Svět nahlížený z magického kruhu básníkovy přítomnosti - teď a tady - prostřednictvím kroků podél Javořího potoka je zaznamenán ve větách zformovaných jako volné verše, jež evokují mýty o počátku věků a v podobenství odkazují k prapůvodní situaci - k biblické události. Člověk, první Adam, prochází zahradou Eden, přistupuje ke každému tvoru a dílu stvoření, aby mu dal jméno. V tomto smyslu se akt přistoupení a pojmenování stává první smlouvou, prvním rozhovorem, jehož „věty“ lze číst jako dokument ustavující vzájemnou důvěru.

Autorské knihy Javořím potokem Miloše Šejna, ale též jeho průběžně vytvářené kresebné záznamy z několika dalších lokalit (lom Zebín u Jičína, jeskyně Mažarná ve Velké Fatře, Javorový důl, Kokořínské údolí aj.), tvoří jedinečný soubor, v němž se projevuje zapomenutý anebo v tradici měšťanské kultury opomíjený význam magického jednání. Autorovy kresby provázené textovými záznamy umožňují nahlédnout současnou podobu zaklínání slovem a obrazem.

Je známo, že původní mýtický smysl takového jednání je spojen se zvláštní situaci, kdy je člověk ohrožen a okolnostmi přinucen překročit meze přirozeného světa. Jestliže jde člověku o život nebo o to, co má pro něho větší cenu než jeho život, pokouší se vyvolat kouzlo; zaklíná věci, aby se rozestoupily, vyvázaly se z daných vztahů přirozeného světa a podřídily se jeho zaříkání. Používání kouzel je však považováno za riskantní, „svobodné“, proto nebezpečné jednání, které překračuje obecné zákony věcí, také bývalo buď v opovržení, nebo bylo trestáno.

Přistupuje–li dnes umělec ve svém díle k magickému jednání anebo v rámci konceptuální akce prochází rituálem znovuzrození, nachází své oprávnění ke své neobvyklé činnosti, protože si uvědomuje nebezpečí a chudobu současného světa, zbaveného své spirituální a sakrální dimenze. Jeho kroky však postupují právě v protisměru k čarodějným praktikám, které v řeči mýtů a bájí člověku zjednávají nadpřirozenou moc, otevírají skalní stěnu nebo přivádějí k pokladům v jeskyni.

Jestliže se pokusíme chápat Šejnovo tvoření autorské knihy jako magické jednání, je důležité porozumět, že se umělec touto konceptuální činností pokouší znovu obnovit zkušenost vzájemnosti a spřízněnosti s živými prvky a jevy přírody. Přistupuje k nim – na pouti Javořím potokem - s touhou znovu přivolat a nastolit harmonii jako plnost a vzájemné propojení všech částí stvořeného světa, aby s nimi mohl „tady a teď“ mluvit.
Počíná si jako tvůrce, jenž vede rozhovor, aby vysvobodil „zakleté“ a souřadnicemi objektivního světa spoutané přírodní jevy, dává jim

nová jména, nové kódování a zaznamenává jejich vlastní výrazy do kreseb, aby mohla být znovu zaslechnuta jejich skrytá řeč a aby zakusil, že mu „jazykem Javořího potoka“ odpovídají. Jeho magické jednání v tomto rozhovoru nezamýšlí získat moc nad tvory, naopak zříká se vžité a zneužívané autority „pána tvorstva“ a zpochybňuje mocenskou pozici, kterou člověk získal prostřednictvím novověké vědy. Jako tvůrce odkládá všechny estetické konvence, přichází s pokorou na místo, kde si potok uchovává sílu a svatost svého zrození, aby se sklonil k jeho živému proudu a očistil v něm své vidění a myšlení.

Znovu tak uskutečňuje rozhovor s veškerým stvořením; v autorské knize kresebných záznamů - Javořím potokem - zpřítomňuje zvláštní básnickou zkušenost okouzlení, v níž člověk naslouchá spojitému proudu obrazů a slov, které k němu přicházejí a znovu zakouší rozhovor sdělovaný společným jazykem, jehož orfeovský původ tvoří svorník harmonie a kosmického míru.

Strana 141 / Zebín / Cestou na vrchol 24. 2. 1985, kresby a záznamy olůvkem, doteky a stopy přírodních pigmentů, 26 vázaných listů, 21x15,5, autorská kniha
Strany 142-147 / Situace tělových kontaktů z workshopu Bohemiae Rosa, Mšeno, Kokořínské údolí 1995

BOHEMIAE ROSA

Radka Schmelzová

„… pěšky a v noci,
aby žili blízko kamenů a stromů
a v hodinách, kdy nesmrtelní bdí.“
William Butler Yeats, Klanění tří králů

Jméno růže

„Nedávno jsem dal vytisknout Čechy jako růži. Mají též tvar překrásného amfiteátru a jako byly v takové stavbě okrajové zdi, stupně a vyšší sedadla, tak i kolem Čech strmí do výše hory, jež je obklopují jakousi věčnou ochrannou hradbou“ napsal Bohuslav Balbín v encyklopedickém spisu „Miscellanea historica regni Bohemiae“ neboli „Rozmanitosti z historie Království českého“, jenž byl vytištěn v letech 1679 - 87. Jeho součástí je „Bohemiae rosa“, barokní mapa Čech zhotovená roku 1668 Kristiánem Vetterem, jako jeho doplněk. Ve středu rytiny leží Praha obkroužená pěti okvětními plátky českých krajů.

„Bohemiae Rosa“ je rovněž názvem výtvarné dílny, rozvržené na deset let,1 kdy Miloš Šejn každé dva roky putuje plátek po plátku, z kraje do kraje - někde maluje uhlíky po stropě vápencového převisu, jinde se pohybuje rychlostí srpnové mlhy nad řekou anebo mlčí společně se stromy. Nelze takto žít a nebýt změněn.

V uplynulém století, kdy se stalo téměř normou být proti nějaké tradici, je člověk v pokušení chápat takovéto konání jako vzdor proti proudu toho umění, které ještě používá štětec. Ale ono to je ještě zajímavější – „Bohemiae Rosa“ je pokračováním této tradice, ke které sice máme úctu, ale zároveň víme, že svět i my jsme jinde, ale přitom jsme možná blíže Bohuslavu Balbínovi než mladší tradici české realistické malby.

Současnost není přítomnost

Na samém začátku musím učinit zdánlivý úkrok stranou. Na přelomu let 2001 - 2002 bylo možné v Praze navštívit výstavu Maxe Švabinského.2 Původně měla být pojatá jako „Max Švabinský - tentokrát jinak“. Nestalo se. Pokrčení ramen jednoho historika umění se slovy, že jako umělec byl sice takový „satyrský“, ale co je špatného na jeho virtuózní malbě? Ale otázka zní jinak: proč dnes Švabinský znovu stejně? Co to znamená, že byl a je oblíben v každém režimu a většinou národa? Ve chvíli, kdy jsem o téhle otázce začala přemýšlet, pochopila jsem, že tato výstava, ani současná reflexe výtvarného umění, odpověď neposkytují.

Nicméně cosi napověděl výrok Cornelia Castoriadise, kde říká, že „problémem současného stavu naší moderní civilizace je to, že se přestala zpochybňovat. Neklást určité otázky je nebezpečnější než nenajít odpověď na ty, které jsou oficiálně na pořadu dne. Cena za mlčení se platí? Zpochybňování zdánlivě nezpochybnitelných premis našeho způsobu života je pravděpodobně nejnaléhavější ze služeb, jež dlužíme svým bližním i sobě.“

V současném umění se již dlouho hovoří o neschopnosti „mluvit“ s divákem. Je tedy toto umění synonymem pro ztrátu vyjadřovací a komunikační schopnosti? „90% současného umění je jen design? Většina lidí nejen, že současnému umění nerozumí, ale dokonce ho nenávidí?“ Tyto věty s tázacím tónem v hlase nabídl k diskusi teoretik a historik umění Miloš Vojtěchovský na konferenci „Ready to..“ v rámci 25. setkání „Internationales Künstler Gremia“ v Praze roku 2001. Zdá se, že Maxi Švabinskému rozumí téměř každý.3 Otázka nejspíš zní, proč jsou výstavy osobností, které vyžadují nové kritické zhodnocení, sterilní, nudné, vlastně bez obsahu, ale o to více navštěvované? Kudy vede cesta k porozumění naší době nebo dokonce výkladu „našeho“ světa? 4

Témata, která byla a jsou takto osobní a přesto vyjadřují směřování celé jedné generace, se zároveň ozývají v dílech některých současných umělců i v článcích teoretiků. Jenže současnost není přítomnost. Může být současnost nadčasová? Jakým způsobem k naší době mluví konzervativně podané osobnosti 19. a 20. století. Současníkem ale určitě je, vedle mnoha dalších, barokní architekt Johann Blažej Santini Aichel - již jen pro způsob, s jakým zacházel s „místní“ tradicí. Tento barokní novátor byl zároveň nejsilnějším tradicionalistou. Jistá hermetičnost současného umění, práce umělce s časem a místem, zpochybňující subverzivita tvorby jako takové, umění jako proces,5 serialita díla, vztah současného umění k umění prehistorickému, či samotný počátek umění - to jsou velká a navzájem provázaná témata, na něž najít odpověď v díle jednoho autora je těžko možné. Ale deset let trvající projekt „české růže“ již něco naznačit může a je srovnatelný jistě alespoň v časovém rozsahu a interdisciplinaritě například již s uzavřeným programem Nadace Hermit v klášteře v Plasech.

Drak v propasti krajiny

„Setkal jsem se v životě jen asi se dvěmi lidmi,
kteří se vyznali v umění chůze,
tedy v umění chodit na procházku,
kteří měli takřka génia pro toulání“.
Henri David Thoreau, esej Chůze

Těžko se píše o vlivu „fenoménu města Jičín“, kde M. Šejn vyrostl a žije. Počátky zdejšího osídlení sahají nejméně do doby před třiceti

tisíci lety, kdy se v Pojizeří objevili lovci a sběrači, kdy se krajinou potulovala stáda srstnatých nosorožců, mamutů i líný sob kdysi za Jičínem zasmušile žvýkal lišejník. Krajina je propast bezedná, minulost neslitovná; a Šejn to dobře ví. Tuto pra-historii nelze uchopit jiným způsobem než (opatrným!) probouzením zasuté archaické mysli, nejlépe prostým pěším putováním krajinou a pozorováním tvarů, barev a zvuků. Pak je možné prožít závrať času při náhlém vhledu do minulosti. Současně tento prvotní okamžik stojí jakoby mimo historii, dotýkáme se jej, ale nemůžeme vstoupit.

Je snazší chodit jičínskou alejí ve Valdštejnových a Balbínových stopách! Vede od historického středu města k velkolepé a poněkud tajemné Valdštejnské loggii s libosadem. Je to skoro dva kilometry dlouhá alej lip, vysázených ve čtyřech řadách. Nad ní se jako zapomenutá obří pecka tyčí Zebín s kapličkou a opuštěným lomem. Podle nálezů střepů střední doby bronzové se nejspíš jednalo o kultovní místo, kde snad bývaly uctívány vrcholy hor. Sem chodil celá léta Miloš Šejn, maloval lom, fotografoval Měsíc ve štěrbině skal a zvětralým čedičem obkresloval samotný vrchol. Tajemství tohoto místa je drakem v kořenech bývalé sopky, jež vysílá své čedičové drápy směrem k Loggii. Procházeje alejí člověk nevědomky, ale tuše překračuje drápy draka.

Dílna napříč

„Zažil jsem iónské okouzlení. Tento výraz - označuje víru v jednotu vědeckého poznání - hluboké přesvědčení, nikoli pracovní tezi, že svět je ovládaný řádem, který lze vysvětlit několika málo přírodními zákony“.
Edward O. Wilson, Konsilience, jednota vědění, 1998

Projekt nazvaný Bohemiae Rosa se rodil v průběhu let 1993 – 1995 a do dnešní doby pokryl svými čtyřmi dílnami pomyslné čtyři okvětní plátky růže Balbínovy vize Čech. Je zároveň i shrnutím dosavadní zkušenosti Miloše Šejna z vlastní tvorby v krajině, ze spolupráce s tanečníkem butó Frankem van de Venem i z individuální práce se studenty na Akademii výtvarných umění v Praze. Témata jednotlivých setkání postupně řešila „geologické procesy v krajině, archeologii a historii míst, tělesnou a mentální topografii“. Hledala skrytou a hluboko převrstvenou archaickou mysl, mýtus a genia loci. Fenomenologii krajiny: barevnost, strukturu i její texturu.

Myslím, že není třeba více dokládat, že koncepce dílny nespočívá jenom v interdisciplinaritě mezi obory, ale snad i v konsilientní transdisciplinaritě stojící nad obory. Svět vědy a techniky je již déle jak jedno století radikálně oddělen od společenských věd a také od umění. Je těžké najít příklad vědce, který by byl zároveň respektován jako filozof, či umělec a vice versa. O to více je takový člověk osobností, která právě pro přesah ze svého oboru do jiného není přijímána. Není zařaditelný a tak znepokojuje. Za všechny mne napadá přírodovědec a filozof Zdeněk Neubauer a jemu podobní, přezdívaní s despektem jako „mystikové z Viničné“6 nebo americký lingvista a politolog Noam Chomsky. Mezioborový charakter se objevil v „příčných“ vědách, jak je nazval Roger Cailloise, či v integrujících naukách a pojmech jako je teorie systémů, komplexita a chaos, fraktální geometrie, holistika, ale také v některých oblastech současné umělecké tvorby. Znovu jde o překračování hranic poznání rozdrobeného přílišnou specializací a nacházení souvislostí.

60. léta přinesla koncept umění jako živého organismu vycházejícího z obecné teorie systémů tak, jak ji formuloval teoretik obecné biologie Ludwig von Betalanffy. Americký umělec a teoretik Jack Burnham, když ve své knize „Beyond Modern Sculpture“ psal o nutnosti mezioborového pojetí umění, soudil, že hmotný artefakt bude postupně nahrazen kulturním aktem. Jeho hledání šlo skrze myšlenkové proudy té doby: od přírodních a sociálních věd, ekonomie a filozofie, přes strukturalismus, sémiotiku, kybernetiku a teorii systémů až k mystické kabale. V dnešní znalostní společnosti se prudce snižuje schopnost orientovat se v přemíře informací, které již nejsou in-formacemi (tedy něčím, co nás formuje „in“), ale jak říká Z. Neubauer jakýmisi „ex-formacemi“, které po nás sklouzávají a nikdy se nedostanou dovnitř. Tento informační smog lze najít ve všech oblastech od politiky, vědeckých textů až po oblast umění. Marina Abramovic se vyjádřila, že svět je znečištěn uměním – uměleckými artefakty, které se hromadí v galeriích.

Opravdový motocykl

Burnhamův výrok o tom, že umělecké dílo nahradí kulturní akt, se z tohoto pohledu stává docela srozumitelným. Kulturní čin je přinejmenším více „ekologický“ než vznik dalšího uměleckého díla. Zároveň klade větší důraz na proces poznávání světa, tedy tvorby oproti výsledku. Člověku by se chtělo použít nějakého klišé, jako např., že „ideové zázemí Miloše Šejna a jeho projektu je povýtce postmoderní“, ale to, co je na české růži zajímavé, je zakotvení, pocit náležení ke krajině, k přírodě, k živlům a k lidem, kteří je cítili podobně jako my. Jsou zde přítomna teoretická východiska kontemplativní a kvietistické americké filozofické školy 19. století - transcendentalistů, především pak Henryho Davida Thoreaua, ale i evropských filozofů či básníků německého romantismu, zvláště F. W. Schellinga a Novalise, je možné rozeznat vliv filozofa Martina Heideggera, ale i francouzských myslitelů jako je Gregory Bateson či Gilles Deleuze a Felix Guatari. Ale jsou tu také pověrečné příběhy, barokní legendy, sloupový řád; vysoké a nízké, blízké a vzdálené. „Romantický“ postoj zemních umělců k přírodě bývá také často chápán jako vyvrcholení zájmu amerických filozofů a umělců o krajinu. Robert Smithson je považován za dovršitele tradice začínající v minulém století u Emersona a Whitmana.7

Dívám se na fotografii Miloše Šejna z performance Videosonická projekce těla v konventu cisterciáckého kláštera v Plasech, realizované v rámci sympozia Fungus nadace Hermit. Muž vstupuje do jednoho z bazénů, kterým začíná složitý podzemní vodní systém. Fotografie zachytila zvláštní taneční gesto umělce stojícího před ústím podzemní štoly. Snad je to jen vytočení boků a rozhození paží ve snaze neztratit rovnováhu při prvních krocích vodou. Tady, v roce 1994, je možno zachytit první příznaky něčeho, co souvisí s atmosférou projektu Bohemiae Rosa a jeho historií. Důležité je právě to jemné gesto v čase.
„Skutečný motocykl, na kterém pracujeme, jsme my sami", říká R. Pirsig v knize „Zen a umění údržby motocyklu".

Butó - tanec temnot

Vždy, když mám možnost vidět Mina Tanaku tančit, jsem hluboce zaujata krásou jeho představení, a přesto se mi vybavují znepokojivé věty: „...kdy jsem viděl ty mírné oči a nehnutá víčka? - a že víčka jejích očí se ani nezachvěla a že z jejích lilií nespadl ani jeden černý lupen? a pochopil jsem s velikou hrůzou, že jsem tančil s bytostí, která je více nebo méně než lidská bytost a která pije mou duši jako pije vůl louži na cestě".
William Butler Yeats, Rosa Alchymica

V roce 1994 se Miloš Šejn zúčastnil představení Cesta k tanci v pražském divadle Archa. Choreografii projektu vytvořil Frank van de Ven, člen skupiny Mai-juku, žák japonského tanečníka butó, Mina Tanaky. Po rozpadu Tanakovy skupiny Mai-juku, se jeho žáci, mezi nimi i Frank van de Ven, rozjeli po celém světě a většina z nich se věnuje dalšímu rozvoji a výuce tohoto druhu pohybového vyjádřování.8 Setkání tanečníka a multimediálního umělce se tak pro oba stalo klíčovým momentem. Vzájemné zaujetí pracovními metodami druhého a jejich teoretická východiska se transformovala v projektu Bohemiae Rosa.

Setkání Miloše Šejna s holandským tanečníkem Frankem van de Venem bylo tedy spolu s atmosférou pražské akademie tím silným impulzem, jenž umožnilo přesáhnout hledání hranic pouze osobní zkušeností do zkušenosti kolektivní. Projekt Bohemiae Rosa se nachází v prostoru protínaném silokřivkami geologie, baroku, těla a ticha.

Pět silných míst - pět silných setkání v české krajině

Je to cyklus?, anebo, jak říkal Jakub Deml, „píšeme celý život jen jednu knihu?"

Mezinárodní interdisciplinární dílna se dotýká moudrosti ptáků, tajného jazyka zvířat, ducha Země, nových nomádů a dalších podobných témat. Zkoumá vztahy mezi tělem, krajinou a výtvarným uměním. Tyto tři disciplíny se setkají v průsečíku chápání lidského těla jako součásti životního prostoru. Nekonečná rozmanitost krajiny a její architektury existuje i v našem těle. A příroda může být popisována s užitím fyzických termínů jako je proud krve, lidské tělo a mysl má kořání jako strom, myšlenky jsou plovoucí mraky. Stejně tak jako v termínech skladby nebo povahy terénu můžeme mluvit o krajině lidské dlaně, chrámu srdce nebo věži těla. Budeme zkoumat vnitřní krajinu těla ve velké, vnější krajině a přejeme si obnovit skutečně oduševnělé vztahy mezi tělem a lokalitou, které by mohly překročit naše fyzické já právě tak jako i psychické bariéry uvnitř nás samých. Chceme objevit skrytou a odsouvanou senzitivitu našeho těla, aniž bychom ji okamžitě interpretovali" charakterizuje Miloš Šejn v úvodním prospektu dílny ono osobité „ladění", které M. Heidegger považoval za samotnou esenci věcí.

1. Bohemiae Rosa 1995: Mšeno - Kokořínské údolí

„Je možno do jisté míry povědět něco o vodách. Za Mšenem se prostírají uprostřed polí neobyčejně hluboké rýhy a průrvy, jejichž dno sotva můžeš prozkoumat zrakem. V nich se drží stojatá voda, jež v zimě zamrzá. Tam v těch jamách se rodí větrné poryvy, tam je jejich domov, odtamtud vyrážejí do kraje, ba prosmýčí celé Čechy?
Bohuslav Balbín, Rozmanitosti z historie Království českého,1679

Tým: Miloš Šejn, Frank Van de Ven a Jiří Vorel.
Místo: První interdisciplinární dílna se konala v chráněném území Kokořínského dolu blízko Mšena. Byla soustředěna na netradiční výuku architektury a na génia loci krajiny tak, jak se mohl projevit v průniku tance, kresby a architektury. 9

Během dvou týdnů (ve dne, ale i v noci) se skupina učitelů a studentů pohybovala v krajině, vystavěla si v krajině dům z hlíny a proutí a krajina naopak zkoumala lidi. Koncentrace na tělo, mysl i krajinu byla postupně navozena prostřednictvím mlčenlivých cvičení za extrémně pomalého pohybu v prostředí jeskyní a vod Kokořínského údolí.

Vrcholem dílny byla performance na středověké cestě vylámané ve skalách. Tři lidé obuli boty, jejichž výroba byla inspirována stavbou hliněného obydlí: proutí a bláto... Pohyb po středověké cestě, hluboce zařízнuté ve skalách a dlouhé asi sto metrů, jim obuv ztížila téměř k nemožnosti, ostatní se dívali shora, čas plynul, ale možná zrcadlově. Miloš Šejn se sám sebe ptal: Je propojení oborů utopie?

2. Bohemiae Rosa 1997, Klášter Plasy

„Crede: Aliquid Amplius Invenies
in Silvis Quam in Libris.
Liget Lapides Docebunt Te Quod.

Magistris Audire Non Possis.“

Zkušenému věř:
Poněkud více najdeš
v lesích než v knihách.
Dřevo a kameny tě naučí,
co od učitele
slyšet nemůžeš.

Sv. Bernard, nápis v kapli sv. Bernarda v konventu kláštera v Plasech

Tým: Miloš Šejn, Frank Van de Ven, architekt Martin Büchner
Místo: Pro konání dílny byl vybrán působivý a inspirativní prostor - barokní komplex kláštera s románským srdcem. Meditativní prostor kláštera byl vyvažován nebezpečnými spodními vodami. Konvent v Plasech byl postaven v duchu cisterciáckých řádových tradic v místě močálu, na 5100 dubových pilotech zapuštěných do bažin a překrytých roštovou konstrukcí. Na ní stojí základy celé monumentální stavby. Nad vstupem do podzemí je vytesán varovný nápis HOC AEDIFICIUM SINE AQUIS RUET 1720 (Bez vody se tato stavba zřítí).

Původně završené místo, bažina, kde mohl stávat dům Usherův, později s pomocí Boží vyzdvižený chrám, dnes rozsáhlý, trochu bezradný architektonický komplex zrušeného kláštera, skutečná vnitřní krajina v architektuře: rajský dvůr, větrací šachty, podzemní odvodňovací systém - podsvětní krajina. Krásný sál bývalé prelatury se starými parketami, byl ideálním místem pro práce uvnitř stavby, stejně jako ambity a kaple, louky a tok řeky Střely pak nabízely možnost o to silněji si uvědomit a prožít relaci vnitřního a vnějšího prostoru, nejsilněji v rajském dvoře.

Velká izolace. Toto cvičení mělo zcela jednoduché zadání: setrvat 24 hodin, každý sám, ve vymezeném místě rastru prostoru rajského dvora o troše chleba a vody. Bylo možné se také pomalu pohybovat nebo spát, ale jen na tomto určeném místě. Zdánlivě prosté zadání však ukrývá psychicky velmi náročnou situaci, v samé podstatě jde o iniciační rituál.10 Nastal průlom do vnitřního prostoru krajiny/těla, mysl se stala rozjitřenou, reagovala na jemné podněty, lidské smysly ponechané v prázdnotě bez dostatečných podnětů, na jaké jsou jindy zvyklé, ve snaze někde se zachytit, zjemnily rozlišovací schopnost a otevřel se jim třeba svět hmyzu jako velký příběh, vědomí se rozšířilo.11

3. Bohemiae Rosa 1999, Český kras

„Vítej má jeskyně,
tys má přítelkyně!

Vítejte stromové,
mojí příbytkové!

Vítejte, byliny,
bukvice, maliny...

Ty pak, milá skálo,
nemáš zboží málo!“

Bedřich Bridel: Vítání pustin a hor Svatoivanských, l656

„Měl jsem rád vrch ten osamělý“
G. Leopardi, Canti

Tým: Miloš Šejn, Frank Van de Ven, Václav Cílek
Místo: Český kras, chráněná krajinná oblast, tvořená zejména prvohorními vápenci, kraj podzemních toků, jeskyní a pravěkých hradišť, zároveň však také lomů a industriálních ploch. Tentokrát byla dílna koncipována jako dvoutýdenní putování, kdy výchozí bod byl i stanovištěm posledním. Putování protnulo krajinu s velmi silným géniem loci. Mnoho míst je v tomto kraji spojeno s mýtem zázračných bílých koní, pocházejícím snad ještě z doby keltského osídlení. K němu odkazují i názvy Koněprusy (prusý = bílý), vrch se jménem Zlatý kůň nebo Kobyla.

Český kras je zvláštní, suchá a členitá krajina strmých vápencových útvarů a skalních stepí, kde se nachází téměř pět set jeskyní, z nichž některé sloužily jako rituální místa prehistorických kultur. Ojedinělým příkladem je pravěká svatyně na vrchu Bacín12, kde nálezy lidských koster, včetně dětských, dokládají existenci jeskynní svatyně spjaté snad se sestupem do podsvětí. Jako by se opakovala situace z plaského kláštera, ale v nějaké archaičtější a hrozivější formě. Právě na Bacíně můžeme předpokládat v duchu antické tradice existenci posvátného okrsku temenos s oběma typy svatyní - s horskou svatyní vnějšího světa a s jeskynní svatyní světa vnitřního. Bacín je nejvyšší vrch Českého krasu, ale těsně pod vrcholem, pod výšinou se otevírá hlubina krasové jeskyně. Při svém putování právě zde účastníci dílny zažili 11. srpna 1999 úplné zatmění slunce.

Dávnou tradici posvátného v místní krajině zprostředkovala i mladší křesťanská vrstva, proto celkem logicky vedly další kroky poutníků na Tetín a do Svatého Jana pod Skalou, k posvátnému prameni vytékajícímu z jeskyně pod klášterem. Zde sepsal Karel Hynek Mácha svoji první publikovanou báseň. Avšak výčtem míst se neozřejmí vše.

4. Bohemiae Rosa 2001, Klášter Bechyně

“Naše vody, i ty, co tečou v říčních korytech,
se v mnohém od sebe liší: jsou teplé, vlažné, studené,
sladké, kyselé, bahnité, bažinaté,

dešťové,
totiž ty, co padají s nebe,
zakalené i průhledné."
Bohuslav Balbín, Miscellanea Historica Regni Bohemiae, 1679

Tým: Miloš Šejn, Frank Van de Ven, Václav Cílek
Místo: Bývalý minoritský klášter v Bechyni nad údolím řeky Lužnice, konvent je s řekou propojený terasovitými zahradami.

Listuji ve svém zápisníku: noční pochod Židovou strouhou. Jeden po druhém bez bot jsme vstoupili do temné, neznámé vody, naše chodidla vnímala kluzký povrch kamenů a drsné písčité dno potoka s drobným štěrkem. Orientace ve tmě byla možná jen podle obrysu člověka před sebou. Dorazili jsme pod převis vysoké skály, rozdělali oheň, Frankovo zadání znělo: každý z účastníků jde na odlehlé místo, odloží šaty a vstoupí do vody.

Ticho, šumění vody, odlesky ohně na skalní stěně, nad hlavou bylo nebe s hvězdami. Proces rozpomínání se na dávnou základní situaci. Lidé na pochodu noční krajinou, podprahově přítomný zvuk šumící vody. Po osamělé koupeli se všichni scházejí okolo ohně a nechávají mlčky kolovat láhev s červeným vínem. Pomalý návrat domů do kláštera.

Tělo prochází krajinou a krajina vstupuje do mysli i těla jako tiché zvíře. Voda jako symbol nevědomí, les - stav mysli před pojmovým myšlením. Kombinace únavy, extrémně pomalého pohybu těla s prostorem kláštera a otevřenou krajinou - to všechno bylo katalyzátorem mentálního procesu. Cosi je probouzeno, pro někoho to zajímavé z hloubi, pro někoho nesnesitelně temné.

V klášteře bloudí ambitem člověk, který se vrátil hned na počátku večerní pouti. Něco se snaží sdělit uprostřed vzlyků, špatně se pohybuje, špatně mluví. Jsou dvě hodiny v noci, emoce sílí, vzrůstá úzkost po sdělení, že dva lidi patrně zabloudili, do kláštera nedorazili. V lomeném prostoru bylo slyšet čím dál intenzivněji ticho. Klášter „přicházel" blíž a blíž ve svých stěnách, krok za krokem, prostor se úžil jako se někdy „úží" dech v úzkosti. Klášter - najednou to nebyl přátelský prostor, ožíval a zřetelně projevil svoji sílu. Ráno se všechno utišilo, noční emoce byly pryč, na stěnách ambitů se odráželo jemně rozptýlené světlo a otevřené dveře vedly do pevného světlého středu rajského dvora."

5. Subrosa/Stroking Bodies - Tahy těl zanechávající stopu.
Pohyb vedený jedním tahem Praha březen 2002

Tým: Miloš Šejn, Frank van de Ven, Fergus Byrne
Místo: Akademie výtvarných umění v Praze, Stromovka

Toto setkání považují M. Šejn i Frank van de Ven za Subrosu, tedy přípravu či ověření nových postupů pro Bohemiae Rosu 2003 pod Troskami v Českém ráji. 13 Oba umělci si uvědomili kolik a jaké možnosti jejich spolupráce ještě skýtá. Práce s kresbou a tělem vypadala někdy jenom jako kreslení do vzduchu. Jeden kreslí na plochu papíru, druhý na tělo prvního, další pak reaguje kresbou či tělovým pohybem na celou situaci. Byla podnětná již jen jejich vzájemná pozice. Tři lidé, tři propojené články. Jednoduché.14

Úkol: najít bod uprostřed obočí, který vytváří most mezi nosem a bodem na vrcholu hlavy. Dvacet minut vést pomalou osu - spojnici - linii mezi bodem na hlavě a rozkrokem - stačí i jen k pupku. Prázdný papír na stěně - najít dobrou vzdálenost od papíru a stát na místě, snažit se převést linii z těla na papír nebo kámen, tutéž linii, prociťovanou od hlavy až k rozkroku. Pocit, zažitý na vlastním těle, převést na papír nebo skálu - základní emoce člověka už od pravěkého umění. Pravá ruka kreslí, levá ruka kreslí. Dění postupně graduje. Pohyb štětce vedený ústy vkreslil tušovou osu do dlaně a po nártu nohy.

Úkol: zachytit akční rádius pohybujících se rukou a nohou, celé postavy. Všichni sedí před plochou rozvinutou z obrovské role papíru a kreslí uhlem...

Reflexe děje

V desetiletém projektu Bohemiae Rosa vznikla v současné české tzv. znalostní společnosti vlastně novodobá krajinářská škola. Jsme svědky utváření jakéhosi neotribalistického společenství – jako alternativního, ale komplexního systému výuky který může vést prostřednictvím tvorby v krajině a s krajinou ke zkvalitnění života. Až jsem se toho lekla!

Jsou přirozeně zachovalá, silná místa krajiny, tzv. power spots, schopná zprostředkovat a propojit individuální mysl jedince s hlubokou kulturní tradicí a obnovit prožívaný intimní vztah k přírodě?
Důraz na prožitek, ne interpretaci.
Využitím transformační schopnosti energetičnosti těl, např. extrémně pomalým pohybem v přesně vymezeném časovém úseku, dokázat rozbít kulturně či dobově podmíněné vzorce vnímání.
Ticho dílny, mlčení při kolektivním dění je prahem pro společné vnímání. Chvíle převádění dojmů do textů a záznamů v zážitky.

Ohniskem tvorby Miloše Šejna je neustálý průnik obrazu, těla, prostoru a krajiny ústící v soustavný zájem o architekturu, tanec, performanci i výtvarné umění, vedoucí přes hutné a komplikované teoretické zázemí filosofie a estetiky. Pátrání po vzniku prvního obrazu vede k „vidění něčeho v něčem". Právě tak empirická zkušenost, to fanatické učení se ornitologii, chemii, biologii, archeologii, se během desetiletí přetavuje k tvůrčí syntéze vnímání umění a přírody.

Dílo Miloše Šejna lze přirovnat k alchymickému přístupu ke světu, - jak o hmotě přemýšlíme, tak se chová, zkoumáním hmoty dosahujeme duchovního rozvoje - trojjediné lásky eros-filia-agapé, která nikdy člověku nebude ve své úplnosti dostupná. Také Miloš Šejn si je pravděpodobně vědom toho, že nikdy nepohlédne do očí Erose, jehož tvář je zastřená... Ale to je také důvod, proč obecenstvo vychovávané ještě dnes Maxem Švabinským, má ztížený přístup k tomuto typu tvorby. Pro někoho musí být viditelné všechno, možná však, že je to jen tvář falešného Erota.

Dílo umělců typu Miloše Šejna může být interpetováno i zcela odlišně, ale rozhodně jde o docela dobrý způsob života. Je mnoho tvůrčích lidí s vynikajícími výsledky, ale jejich osobní příběh je jako hluchá, trpká zem. Zdá se, že je to život sám, který se nakonec jeví důležitější než sebekvalitnější dílo. Tvorba Miloše Šejna v sobě ukrývá jistou ambivalenci - na jedné straně se jeví hermetickou a těžko přístupnou, na straně druhé za určitých podmínek jeho dílo promlouvá skutečně jako ta dřevená panna, které dal život mládenec, tím že ji naučil mluvit.

„zmatené oči, které hleděly do klidných, stinných očí…
… nejasná osamělá postava s obličejem zastřeným závojem a nesoucí nejasnou pochodeň, ale jen jako sen ve snu, stín stínu, Eros, jehož tvář je zastřena, poněvadž žádný člověk co je svět světem, nikdy nepoznal, co je láska, ani nepohlédl do jeho očí, neboť Eros jediný ze všech božstev je veskrze duchem a skrývá se ve vášních, které nejsou z jeho podstaty, když se chce setkat s lidským srdcem. Tak člověk, který miluje ušlechtile, poznává lásku nekonečným soucitem, nevýslovnou důvěrou, nekonečnou sympatií; a miluje-li nešlechetně, poznává ji prudkou žárlivostí, náhlou nenávistí a neukojitelnou žádostí - ale nezahalenou lásku nepozná nikdy“
William Butler Yeats, Rosa Alchymica

Poznámky

1 Desátá kapitola se zabývá pouze jedním projektem z tvorby Miloše Šejna, přičemž nelze zcela pominout souvislosti s celým dílem, ale ani kontext prostředí, v němž jeho práce vzniká. Projekt mezioborové plenérové dílny Bohemiae Rosa také není jedním výjimečným „květem“, nýbrž vyrůstá z celé jeho tvorby, také však ze spolupráce s dalšími členy pracovního týmu, umělci či vědci, kteří podobu dílny často výrazně ovlivnili. Proto i jim je v textu věnována pozornost.

2 Výstava Max Švabinský - Ráj a mýtus, Národní galerie v Praze, prosinec 2001 - březen 2002

3 Je možné popsat zmíněný problém (Švabinský stále stejně) jako neslučitelnost „tradičních dějin umění“ a „kritické“ poststrukturální teorie. Jenže tato konfrontace ve skutečnosti není jen věcí odtažitého akademického žargonu a mocenské motivace zaujmout určitou pozici v rámci universitních hierarchií a akademického „průmyslu“. Tyto diskuse se přenášejí do politické a veřejné sféry především proto, že radikální, či revizionistické postmoderní hlasy jsou (do značné míry oprávněně) považovány za útok na tradiční hodnoty společnosti, a tedy výzvu současnému establishmentu. Vyjádření vlastní subjektivity a hodnot, relativizace tvrzení o neměnných a nadčasových pravdách se nejen v americkém prostředí konce 20. století stává stále více výslovným cílem akademické praxe. Nová teorie definitivně pozbyla charakter pouhé metody a stala se explicitním nástrojem politické změny. Zvlášť vlivné místo v těchto snahách připadá tzv. gender studies. Tato společnost - a akademická zvlášť - je do značné míry založená na uvědomování si a zdůrazňování odlišnosti - rasy, třídy, pohlaví, náboženství, sexuální orientace... nelze proto jednoduše předpokládat, že autor a jeho čtenář (či divák) budou sdílet stejné kulturní hodnoty a zájmy, které spojovaly akademické prostředí, odkud vzešel Panofsky či Gombrich. To však neznamená automaticky, že by epistemologii měla a mohla nahradit politika: není žádoucí nahrazovat jedno dogma a ideologii jiným. Spor uměleckých doktrín, jakési zakotvení části umělecké kritiky v době 19. století, byl zpracován na základě antologie současného anglo-amerického myšlení o výtvarných dílech, Ladislava Kesnera (ed.), Vizuální Teorie, H&H, 1997.

4 Poslední ilustrací přijímání současného umění je reakce, jež zazněla na přednášce Marka Pokorného Documenta 11 v čase a prostoru - 2. ročník cyklu veřejných přednášek Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, listopad - prosinec 2002: Dívka (možná budoucí profesionální umělkyně, jakkoli je to diskutabilní označení), která výše zmíněnou výstavu s ostatními studenty školy navštívila, se zeptala: jaké vlastně mají „ambice“ autoři „těch videí“, na film je to k nepřečkání nudné, a na obraz je to zase moc rychlé?? S odhlédnutím od naivity dotazu je třeba namítat, že proti „klipovitosti“ vizuální masové kultury postavil umělec problém času, možná právě „chválu pomalosti“, upozornění na meze lidem časem nemilosrdně určené. Nu, studentka si docela jistě na zmíněných českých výstavách tutéž otázku nepoloží. Neposkytují totiž příležitost k takovému údivu, a následnou možnost pochopení, že „ambice těch videí“, jsou v reflexi našeho způsobu života a naší manipulovatelnosti, prostě v kritické reflexi naší doby.

5 Kristine Styles definuje zájem o proces v umělecké tvorbě takto: Termín „proces“, když je užíván v kontextu umění, je zároveň přesný i nepřesný, je ahistorickým odkazem a historicky specifickým znamením periodizace. Umělci chápali proces souběžně jako přirozený jev a zároveň jako ohnisko zaměřené na jejich pracovní metody a formu. Proces učinil viditelnými jak zpracovávání materiálu tak chování umělce v ateliéru. Proces také fungoval jako průsečík a spojnice mezi tradiční malbou a plastikou a bohatostí experimentálních postupů, které se objevily na konci šedesátých let. To byla doba, která definitivně zbortila formu a obsah uměleckého díla do nekonečného skupenství.

6 Viz např. příspěvek S. Komárka v této monografii.

7 Karel Srp, in Minimal & earth & concept art, Jazzpetit 1982, str.32

8 Min Tanaka, který je považován za žáka zakladatele tohoto tance, Tatsumi Hidžikaty, pod jehož vlivem Tanaka začal tančit zcela jinak. Tančil všude: na ulicích, v galeriích, divadlech, na mořském břehu či městské skládce odpadků. A tančil stále pomaleji. Přesvědčen, že tělo nezná nějaký trvalý stav, ale naopak je proměnlivé jako počasí.
Nejde o estetiku tance, ale základy pohybu těla v prostoru, jakési „primitivní“ kořeny tance. Hidžikatovy choreografie evokují dojmy děsivých vizí Hieronyma Bosche nebo tzv. „černých“ maleb Francisca Goyi z Domu hluchoněmého. Butó, přesněji ankoku butó se překládá jako tanec temnoty.
Butó vzniklo v 60. letech jako nová výrazová forma tance související s hledáním moderní japonské identity. Japonská společnost se po druhé světové válce odkláněla od konzervativních tradic a navíc byla americkou „conquistou“ donucena přijímat západní demokratické hodnoty. Je to také radikální odpověď na západní koncepci tance. Začala jako čistá provokace, odpor proti kulturnímu establishmentu a sociálnímu systému. Výrazové prostředky tance butó: třesoucí se nahé, bíle nalíčené tělo, zkroucené končetiny, grimasa v obličeji a vytřeštěné oči odkazují i k vzhledu statisíců mrtvých těl po svržení atomové bomby na japonská města Hirošimu a Nagasaki. Tento druh tance nemá žádné oficiální instituce či školy, jen učitele, kteří jej přímo vyučují. Metodologie je vedena více přes poetickou obraznost než logické vysvětlování. Butó hledá cestu k esenci

života bez intelektuální interpretace. Expresivní síla byla čerpána z fascinace iracionálním, ze syrové sexuality a „primitivní“ lidské existence v přírodě. Kromě toho v jeho rámci byla tematizována ošklivost stáří, která se v tanci butó jeví nakonec nenahraditelně krásná. Taneční workshopy tzv. počasí těla (Body Weather) na farmě v Japonsku pod Tanakovým vedením byly komplexně pojatým tréninkem zahrnujícím jak filozofickou tak i praktickou strategii zaměřenou na lidské tělo. Jde vlastně o jedinečný multidisciplinární jazyk a formu, jejichž hlavní znaky spočívají v tzv. site-specific dílech (tedy práce tvořené pro konkrétní místo) a práci s časem. Tento druh umělecké tvorby protíná a rozvíjí disciplíny jako je japonský tanec butó, západoevropská performance a západoevropský tanec a zároveň obsahuje i velmi tvrdý trénink a fyzickou práci na farmě.

9 Na Kokořínsku je stará tradice bydlení ve skalách. V devatenáctém století měli vysloužilí pracovníci v lomech možnost zadarmo si ve skále vylámat obydlí. Jiří Vorel je u nás jediný architekt bahna. Soustřeďuje se na hlínu jako prostředek čistě organického přístupu k architektuře. Snaží se oživit hlínu; používá přírodní prvky, dřevo - třeba jen nasbírané klacky. U nás je tento přístup na rozdíl třeba od Maďarska, kde je organická architektura velmi silně rozvinutá, ojedinělý. Návrat k přírodnímu obydlí se rozvíjí hlavně v ekologických komunitách, kde se snaží vzkřísit dávno zapomenuté techniky výstavby.

10 V doprovodné přednášce k výstavě Divočina v Galerii U bílého jednorožce v Klatovech a na hradě Klenová v roce 2002 hovořil psycholog M. Vančura o roli iniciačního obřadu v lidské kultuře slovy, která dobře osvětlují některé techniky dílny Bohemiae Rosa (např. dlouhodobý pobyt v definovaném prostoru Rajského dvora Plaského kláštera): „V západní kultuře se soustřeďujeme na výsledky namísto na zrání a úpravu vztahů kolem nás, nepěstujeme duchovní patro života. Ego je prvotní popření toho, z čeho jsme vyšli. Vystavením se otevřenému universálnímu poli vědomí prochází proměnou vztah k vnitřnímu Já, k druhým lidem, k přírodě! Hledání osobní vize, příchod totemového boha znamená pro žáka sedět na vrchu v ohrádce tři dny a dvě noci a dole v údolí je jeho učitel, který udržuje oheň, aby byl takto v kontaktu s ním. Vědomí se mění, pochopíme svoje sdílené já, nahlédneme, kdo skutečně jsme. Touha změnit vědomí je lidstvu vrozená, analogická jako sex či jídlo. Alkohol užíváme často bohužel jen k tomu, abychom poznali svůj Stín a o drogách je trestné už i jen mluvit. Stav dnešní společnosti - to jsou společenská pravidla, která ustanovili ti, kteří nebyli iniciováni. Přechodové rituály chybí, byly zapomenuty a s nimi i riziko jako důležitá součást života. Kultura je opakem rizika, proto vytváří zabezpečovací a pojišťovací systémy. Psychospirituální krize jedince či celé západní společnosti: nevíme přesně, co je její spouštěč. Ale dá se to říci i takto: Když je žák připraven, učitel se vždycky najde. Jako učitel je míněn právě krizový stav.“

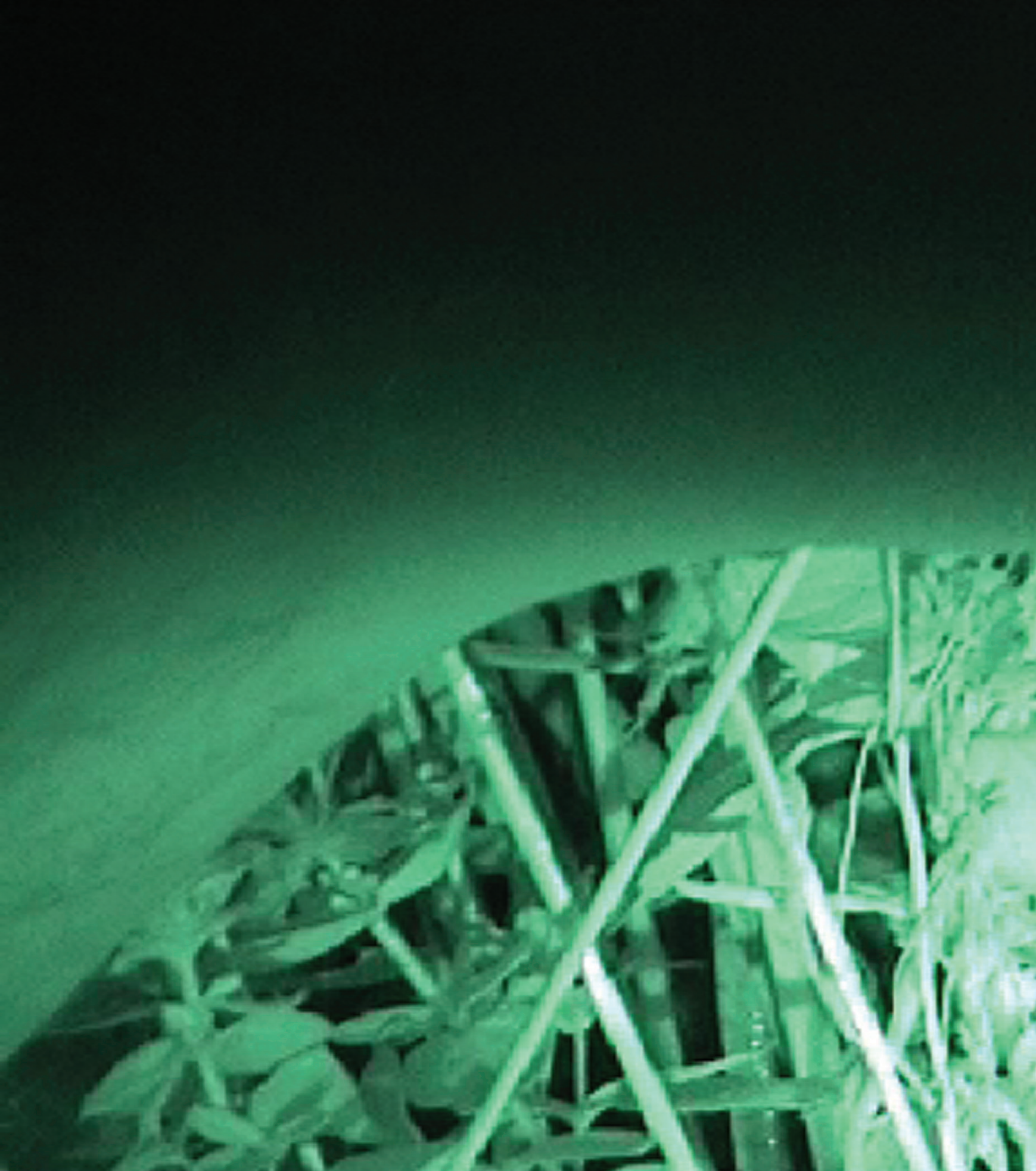
11 Tady se projevují určitá rizika koncentrované práce s myslí a s hlubinnými psychickými procesy. Když jsem se Franka ptala, zda se cítí zodpovědný za psychický stav účastníků dílny, striktně se vyjádřil, že se cítí zodpovědný jen za to, že se nikdo fyzicky nezraní. A co se týče psychiky, do dílny se přece hlásí dospělí lidé. Kdo chce tygří mládě, musí za ním skutečně až do tygřího doupěte?

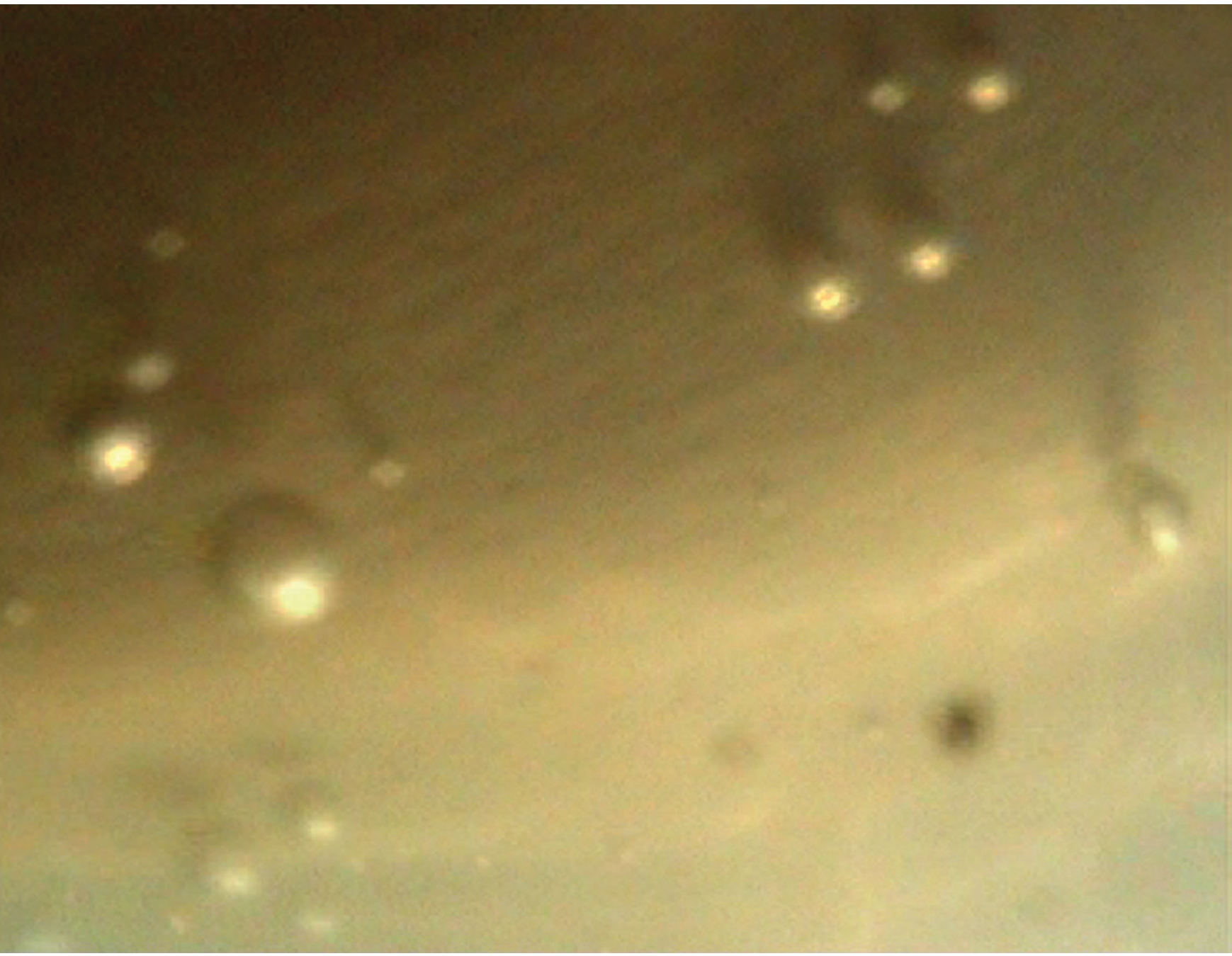
12 Václav Matoušek, Bacín - archeologický výzkum pravěké svatyně, ARTIS reklamní studio Beroun, 1997

13 Páté a závěrečné setkání v rámci Bohemiae Rosy bude v Českém ráji v roce 2003 nedaleko hradu Trosky. Toho hradu, jehož obraz se „chová“ téměř jako nacionálně vlastenecký piktogram. Téměř přesně uprostřed dvou skal, na nichž Trosky stojí, se odehrávalo „kosmické divadlo“. Z kultovního místa doby bronzové, ověřeného archeologickými nálezy, bylo možné o slunovratu pozorovat východ slunce nad významnou horou Tábor - viz J. Waldhauser (2002): Semín a Trosky. Struktura laténských struktur a lokalit. Archeologie ve středních Čechách, 6, 325-350. Nález pravěké keramiky na Zebíně je popsán v práci téhož autora - Nález keramiky kultury popelnicových polí pod vrcholem kóty Zebín. Zpravodaj krajského muzea východních Čech (XVI/1, 1989).

14 Zajímavou paralelu jsem objevila u Dennise Oppenheima na fotografii otce a syna, kteří si navzájem kreslí prsty po zádech s názvem „A Feedback Situation“, 1971, a doprovodným textem: Já jsem vytvářel pohyb, který můj syn Erik přenášel a vracel mně.

Strany 156-157 / Do trávy, 2001, video still
Strany 158-159 / Mlaka, 2002, video stil
Strany 160-161 / Měsíčním světlem, 1996, fotografický záznam soukromého rituálu





DOTKNOUT SE A ZNÍT …

poznámky k tvorbě Miloše Šejna na téma fenomenologie vnímání

Jiří Zemánek

„Vše kolem mne jako já žije, cití, …“
Josef Váchal 1/

„Naše nejbezprostřednější zkušenost věcí je podle Merleu-Pontyho nevyhnutelně zkušeností recipročního setkání – napětí, komunikace, mísení. Z vnitřní hloubky tohoto setkání poznáváme věc nebo fenomén jako našeho účastníka rozmluvy, jako dynamickou přítomnost …“
David Abram 2/

Ve své ekologické interpretaci fenomenologie percepce Maurice Merleu-Pontyho přírodovědec David Abram nedávno poukázal na spojitost krize modernistického světonázoru s odcizením se světu našich běžných smyslů. Jestliže Merleu-Ponty hovoří o tělesném a recipročním charakteru lidského vnímání a David Abram o organických předpokladech našeho myšlení a cítění, znamená to každopádně výrazný obrat od oné individualistické výlučnosti a vědecké abstraktnosti modernismu, založené na dichotomii mysli (ducha) a hmoty, člověka a přírody, subjektu a objektu. Merleu-Ponty si v této souvislosti povšiml, že ono „neviditelné“ u lidí, tj. oblast myšlení a ideality, není čímsi svébytným a v sebe uzavřeným, ale „je neoddělitelně spojeno s měnící se metamorfickou, inteligentní povahou světa, který nás obklopuje.“ To podle Davida Abrama znamená, že: „Když nám vnímání umožnuje myslet a vědomě reflektovat, nejsou to vlastnosti pouze lidského mozku, ale … otevřené odpovědi lidského těla na otázky, které nám neustále předkládá složitá samoorganizující se povaha přírodního prostředí.“ 3/ Abramova interpretace Merleu-Pontyho fenomenologie percepce navazuje na linii myšlení a kreativního vztahování se člověka ke světu, jejíž projevy najdeme v naší západní kultuře například v tvorbě některých romantiků nebo amerických transcendentalistů. Připomenme v této souvislosti výrok amerického filosofa, spisovatele a velkého obhájce divočiny Henry Davida Thoreaua: „Nejvyšší, co můžeme získat, nejsou znalosti, ale sympatie k inteligenci … je více věcí na nebi a na zemi, než o nichž sníme ve svých filosofiích.“ 4/ Thoreau naznačuje potenciální úskalí konceptu výlučné lidské mysli jako uzavřeného systému abstrakcí a na nich založených znalostí a představ o světě, jejž tak lapidárně vyjadřilo významově opačně zacílené heslo René Déscarta „Myslím, tedy jsem.“

Epistemologie tzv. vědecké objektivity znamenala radikální zpochybnění relevantnosti našeho bezprostředního zakoušení světa. Tím též přispěla k oddělení našeho vědomí od oněch „jemných spojení“ a psycho-spirituálních vazeb, které nás dříve začlenovaly do širšího řádu nad-racionálních a více než jen lidských vztahů univerza. Zapomněli jsme na své kořeny a příběh, vpletený do tajemné sítě evoluční paměti Země, a přestali jsme život vnímat jako duchovní cestu sebepoznání. Ztráta vědomí našich souvislostí s celkem přírody a kosmu je jádrem krize modernismu a celé současné civilizace. Thoreauova maxima k tomuto zapomenutému horizontu znovu poukazuje. Ze zpětného pohledu stojí na počátku nového příběhu, nového paradigmatu, jehož obrysy se v posledních dvaceti letech postupně vynořují v různých oblastech vědy, respektive v průnicích vědy a spirituality. Kvantová fyzika, ekologie, fenomenologie percepce, psychologie, antropologie, biologie ad. dnes shodně rozvíjejí ideové koncepty či vzory, založené na představě „spojení“, „sjednocení“, „radikálního účastenství“, „vzájemnosti“ („reciprocity“), „partnerství“ či „co-evoluce“ člověka a přírody. Poukazují tím mimo jiné na živoucí a vnitřně propojený charakter skutečnosti. Naše lidskost v tomto příběhu není již legitimizována primitivně evolucionisticky, tzn. hierarchicky a dominantně, ale je naopak chápaná více kontextuálně a ekologicky. David Abram zdůraznuje význam našeho vztahu k nelidskému světu jako předpoklad naší autentické lidskosti. Hlavní teze jeho knihy zní: „… jsme lidmi jen v kontaktu a družnosti s tím, co je nelidské.“ 5/

Médiem smyslového vnímání je naše tělo, které je skutečným „subjektem vědomí“. Merleu-Ponty odkrývá reciproční charakter tělesného vnímání jako vzájemnou podmíněnost vnímajícího a vnímaného bytí; jsou podle něj ze stejné látky a v nějakém smyslu jde dokonce o „reversibilní aspekty obecně živého elementu, neboli „masa“, které je zároveň pociťované a pociťující.“ 6/ Subjekt a objekt v něm nejsou statické a od sebe oddělené, ale naopak dynamicky spolu komunikující, vzájemně se podminující a pronikající entity; to naznačuje celistvou a inteligibilní povahu reality. Nejde tedy do té míry o to svět vysvětlovat zvnějšku, „ale dát světu hlas z námi zakoušené situace uvnitř něho samotného…“. 7/ Merleu-Pontyho a Abramova interpretace tělesného vnímání je v tomto smyslu analogická zkušenosti divokého, jak ji popisuje americký básník Gary Snyder. 8/

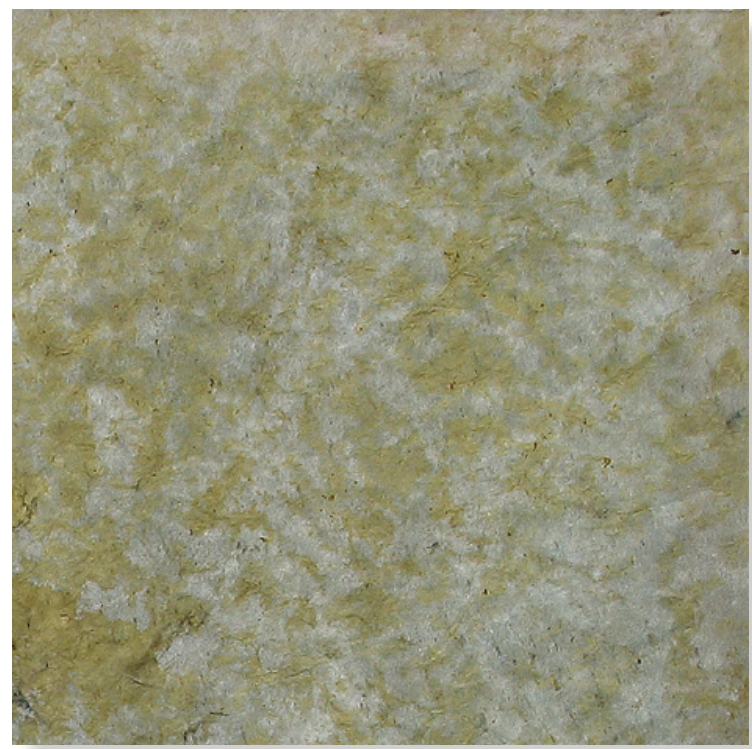
Tvorba výtvarníka a akčního a konceptuálního umělce Miloše Šejna je přímo ztělesněním takového typu zkušenosti a vztahování se ke světu a může být uvedena jako jeden z jejích typických dokladů. Je zakořeněna v mýtické a historické paměti krajiny Českého ráje a Krkonoš a stejně tak vnitřně souvisí s tradicemi romantismu 19. století (Karel Hynek Mácha, Caspar David Friedrich). V tomto smyslu je bytostně spojena s putováním krajinou či poutnictvím. Podstatná část umělcových aktivit a projevů přirozeně vzešla z jeho procházek a průzkumných ornitologických či botanických cest do krajiny v okolí Jičína i jinde, které podnikal již od dětských let. Svá pozorování a zkoumání zachycoval pomocí fotografické a později filmové kamery i ve formě sbírek přírodnin (rostlin, kamenů, pigmentů, apod.). Estetická fascinace a spontánní prožitek citového souznění (jednoty) s přírodou byly přitom od počátku průvodními jevy a stále častěji i vlastní motivací těchto

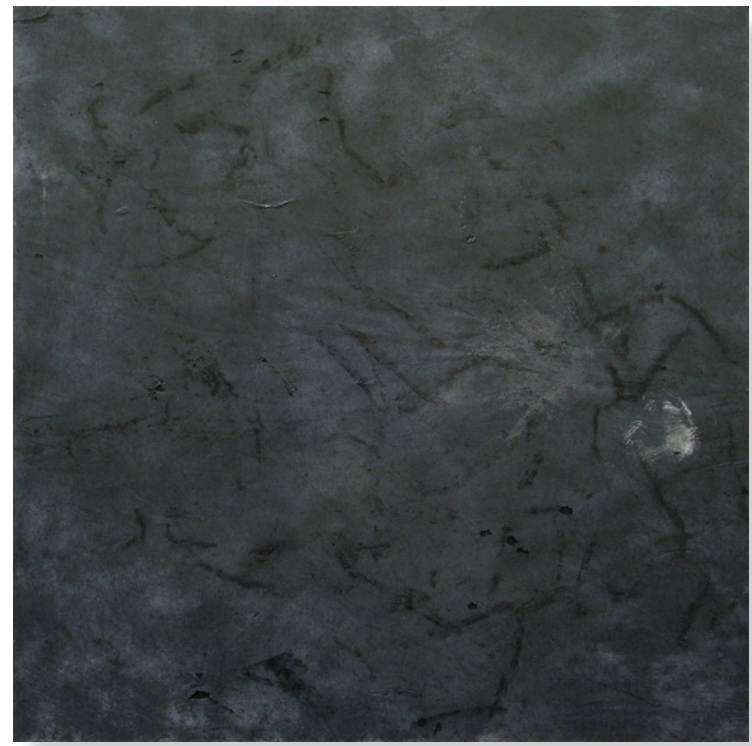
jeho činností. Estetický rozměr v nich začal nabývat na významu od poloviny šedesátých let. V této souvislosti lze v práci Miloše Šejna vysledovat dva charakteristické návratné momenty. Za prvé je to pojetí „cesty" (tj. tvorby) jako „bloudění", jež souvisí s jakýmsi snovým nastavením vědomí, kdy mysl a krajina jsou v trvalém stavu vzájemné eroze a emoční výměny, ze které se postupně rodí jazyk uměleckého díla. Bloudění, které autor často tematizuje (nejčastěji ve spojení s labyrinty skalních měst Českého ráje nebo krajinou lužních lesů), evokuje představu noření se do skrytých tajemství přírody a znejisťování vlastního já, tzn. jeho rozšiřování či „rozpouštění" v širším celku bytí. S tím je dále spjat Šejnův prožitek vztahu vlastního těla a krajiny. Projevuje se u něj obvykle v podobě prostých „doteků" a stop, coby gest ztotožnění. V jednom z umělcových textů se objevuje výzva „Dotknout se a znít!". V průvodním textu k akci Dotek trávy (Vědomé snění, 1967) si autor zaznamenal následující pocit: „Dotkl jsem se trávy a stal jsem se vším – viděl jsem všechno, cítil jsem všechno a byl jsem cítěn vším." Tento prožitek, korespondující se zkušeností psychofyzické přeměny (známé například v buddhismu jako „probuzení"), je u Miloše Šejna bezprostředně spojen s vnímáním krásy. 9/
Obdobně jako u Karla Hynka Máchy i u Miloše Šejna je „cesta" procesem rozpomínání se, jež se vztahuje k mýtické paměti krajiny i paměti vlastní duše. Prostorová struktura takové cesty se buď zavíjí dovnitř, do lesních interiérů podél roklí, potoků a stezek, či přímo do temného geologického podloží („lůna") země nebo naopak stoupá po spirále vzhůru k vrcholu kopce či hory, do míst, kde země přechází v nebe. Na temeni skalnatých vrchů, jako je například Šejnův oblíbený Zebín, vytváří své dotekové akční kresby přírodními pigmenty. Dynamické struktury stop dlaní na velkých formátech papíru reagují přitom jak na podloží hory, tak na celý prostor kolem ní - jakoby se chtěl umělec spojit s krajinou v závrati spontánního tělesného gesta a to nejen v rovině horizontu země, ale i se vzdušným prostorem, který se klene nad ní. Tato gesta referují k takovému modu vnímání, jenž překonává antitezi perspektivního a neperspektivního pohledu tím, že do trojrozměrného prostoru vtěluje čas.

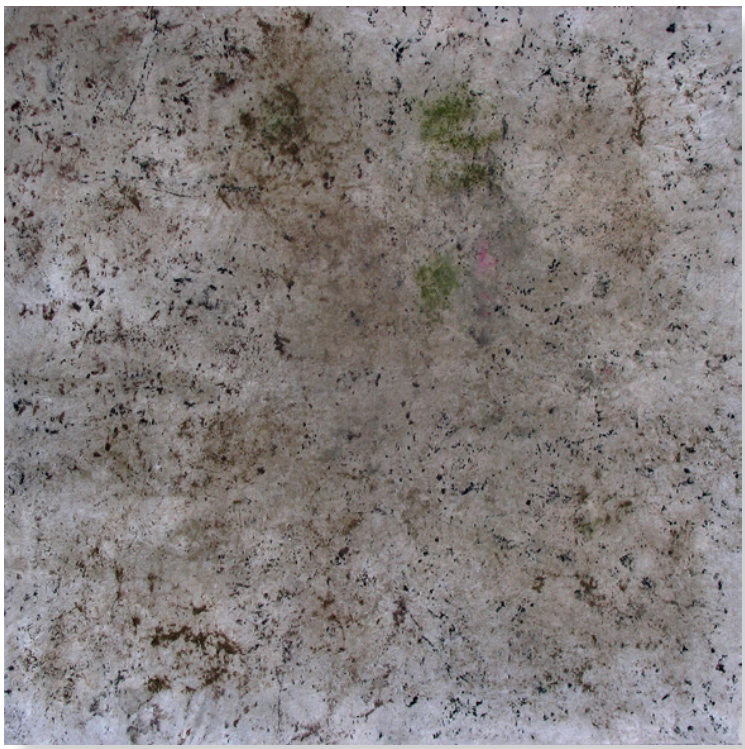
Analogický charakter mají Šejnovy fotograficky dokumentované ohňové kresby, vytvářené na pozadí noční oblohy. Souvisejí s jeho pozorováním pohybů hvězd, měsíce a východů a západů slunce (Padající slunce, 1983), zachycených na sekvencích fotografií či v poetických textových fragmentech. I ony tematizují „dotek", v němž se otevíráme bytí a sjednocení s krajinou. Všechny tyto Šejnovy akce mají výrazný rituální charakter. Ve svém díle tak pojímá krajinu jako vnitřně strukturovaný, vícedimenzionální geomantický vesmír, v němž je člověk ukotven v harmonickém řádu vztahů (Svět uvnitř světa, 1987) - jeho osou je spojnice země a nebe. Autor se v tomto ohledu ukazuje jako jakýsi strážce krajinné paměti. Vertikální a svou povahou metafyzická struktura Šejnova prostoru („cesty") se viditelně odlišuje od typicky minimalistického pojetí prostoru v řadě ohledů mu jinak blízkého Richrda Longa. Liší se od něj i v aspektu sublimace materiálního v nemateriální, fyzického v duchovní, země a kamenů ve světlo, který můžeme sledovat například na zmíněných dotekových kresbách. 10/ Z povahy umělcova elementárního výrazového gesta coby prostého doteku i z jeho chápání krajiny jako živoucí duchovní entity, vyplývá minimum zásahů, jež v ní provádí. Nemá potřebu měnit její ráz či v ní vyvářet nové svébytné struktury, ale spíše číst z jejích vlastních tvarů a znaků a své stopy v krajině utvářet tak, aby s ní přirozeně splynuly. Jeho intervence se omezují obvykle na jednoduché přemístění kamene, malířské pojednání jejího povrchu pigmenty nebo otisk vlastní ruky na skále …
Svým důrazem na význam přímé smyslové skutečnosti v jejím „více než jen lidském mysteriu" (David Abram) i s tím spojeným znovuobjevením některých zapomenutých hodnot tradice, se mě jeví tvorba Miloše Šejna jako jeden z důležitých orientačních bodů, které nám pomáhají v našem hledání rovnováhy a nové vize ve složité situaci současného světa.

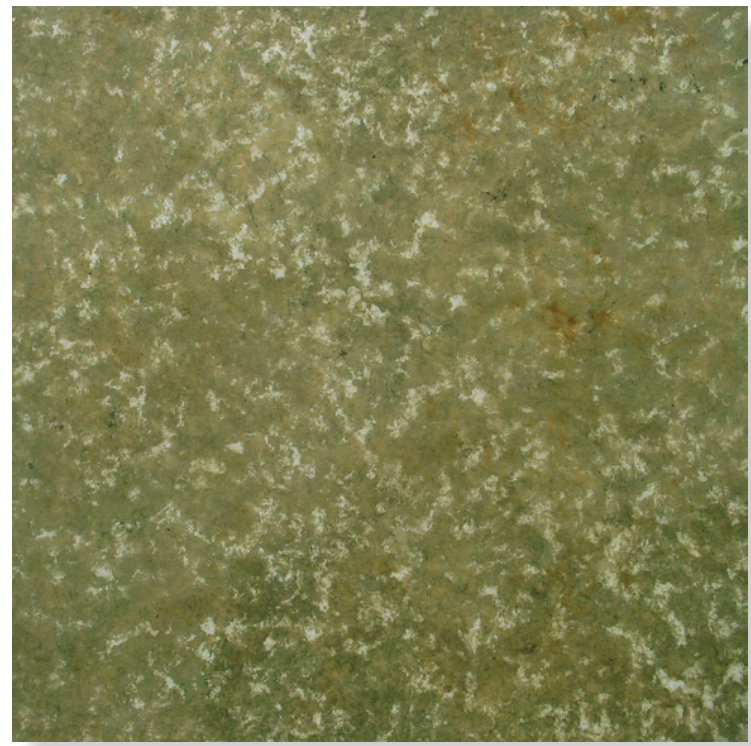
Poznámky:
1/ Josef Váchal, J. Portmanovi, 1920 / tuš, akvarel, 13,3x18,8 cm; Památník národního písemnictví v Praze, inv.č. 449, 4615 / 60.
2/ „Our most immediate experience of things, according to Merleu-Ponty, is necessarily an experience of reciprocal encounter – of tension, communication, and commingling. From within the depths of this encounter, we know the thing or phenomenon only as our interlocutor – as dynamic presence …" Viz.: David Abram, The Spell of the Sensuos / Perception and Language in a More-Than-Human World. Pantheon Books, New York, 1996, s. 56.
3/ David Abram, Perceptuální důsledky Gaie. in: Dharma Gaia / eseje o buddhismu a ekologii, CAD PRESS / RI–EL, 1994, s. 69.
4/ Henry David Thoreau, Chůze. „Zvláštní vydání…", Brno, L. P. 1995, s. 47.
5/ D. Abram, viz. pozn. 2, s. IX: „… we are human only in contact, and conviviality, with what is not human."
6/ Tamtéž, s. 67: „… reversible aspects of a common animate element, or Flesh, that is at once both sensible and sensitive."
7/ Tamtéž, s. 47: „… but to give voice to the world from our experianced situation within it, …"
8/ Gary Snyder, Praxe divočiny. Dharmagaia, 1999, s. 193: „Divoké … není ani subjektem ani objektem … musí se k němu přitupovat zevnitř, jako k vnitřní hodnotě toho, co jsme."
9/ O obdobných zážitcích svědčí i další umělcovy fotograficky dokumentované akce, které zachycují jeho ležící tělo jakoby ponořené do krajiny. Viz k tomu též: Jiří Zemánek a Miloš Vojtěchovský, Metafora intimního a veřejného těla, L'art au corps (kat. výst. 6.7.-15.10., 1996, Mac, Musées de Marseille), Marseille 1996, s. 247 – 249.
10/ V tom je patrná spojitost tvorby Miloše Šejna s dílem Josefa Šímy či Václava Boštíka.

Strany 164-169 / Ze série Míst, 1987-1991, malba a frotáž na netkaném textilu, pigmentová barviva, 95x95









STOPY, ZÁZNAMY, DOTYKY

Tomáš Vlček

Od poloviny 70. let vstupuje jméno Miloše Šejna1 do povědomí našeho výtvarného života jako jméno autora nových studií věnovaných dílu Josefa Váchala. Díky tomuto tehdy začínajícímu historiku umění poprvé byl Váchal zbaven ohraničujících soudů, zařazujících jej jen do rámce stylizace secesně expresionistického podivína a fantasty. Miloš Šejn ukázal nové vážné oblasti Váchalovy tvorby, sahající za rámec známé Váchalovy profese - grafiky a dokládající jejich hlubší zakotvení v životě, než mohou zpřístupnit tradiční či vnější uměleckohistorická označení. Tehdy se tento historik umění věnoval zejména fotografiím a ukázal jejich bezprostřední spojení s vizemi, kterými naší kulturu Váchal obohatil.

Pochopení dotyku s materiálem, autentickými věcmi mimoumělecké skutečnosti jako s organickou součástí duchovního smyslu tvorby, se pro Miloše Šejna stalo nejen východiskem pro nové hodnocení Váchalova díla, ale nacházelo si své uplatnění i v Šejnově vlastní výtvarné práci. S jejími výsledky se veřejnost mohla seznámit již na počátku 80. let. Od té doby se výtvarné dílo Miloše Šejna smysluplně rozvíjí, získává si uznání a překvapuje mimořádnou, řekl bych až vzácnou profesionalitou výtvarného umělce, schopností žít, vnímat, myslet v smyslově uchopitelném materiálu, objevovat jeho životodárné hodnoty, jeho mateční spojení s životem ve všech jeho formách - přírodním materiálem počínaje, tvůrčí citlivostí a duchovní reflexí konče. Spojení takto široce rozvětveného dotyku se světem - se světem přírody - může umělecké dílo navázat jen tehdy, je-li schopné přiznat přírodě její smyslupnost. A to ne vnějšně, jejím abstraktním analyzováním nebo jen praktickým využitím či estetickým vciťováním do ní, ale jenom účastným spojením člověka se světem v harmonii kultury a přírody. V takovém smysluplném dotýkání, které má podobu ozvěn tepu a dechu člověka a země, nabývá nový význam vztah k místu a jeho autenticitě. Takovým místem pro Miloše Šejna je krajina severovýchodních Čech, krajina Krkonoš a rodného Podkrkonoší. Při vyslovení jména této krajiny před námi vyvstávají tradice romantismu ve střední Evropě, malířské dílo Caspara Davida Friedricha, Karla Postla na straně výtvarných děl, Karla Hynka Máchy v kontextu literatury. Šejnova tvorba jakoby se navracela k ztraceným cestám osamělých poutníků romantismu do lůna přírody. Podobá se jim láskou, zaujetím, touhou. Nezraňuje však osamělostí, kterou romantický poutník sebou nesl do krajiny nebo si ji v krajině uvědomoval. Zem, kterou bere Miloš Šejn do rukou, není sakralizována pocitem metafysické úzkosti, pocitem toho, kdo stojí mimo přírodu, ale pocitem radosti a sounáležitosti s ní. Téma vstupu do krajiny se objevuje v pokoře, která má tak významné místo ve všech vrcholných projevech umění, ale tak malé místo v kontextu kultury. Je hodnotou, která byla devalvována v imperiálním světě progresivně vyvinuté evropské civilizace. Pokora mohla zde přežívat jen na okraji podmanitelů jako naděje bezvýznamných. Tato naděje se však stala nadějí všech lidí na tomto pro člověka zázračně krásném, ale také vážně ohroženém místě ve vesmíru.

Velikost a hodnota tvorby Miloše Šejna spočívá v tom, že si žádný cíl velikosti neklade, nechává ve svém díle promluvit celistvost a samozřejmost přírody. Přitom jeho práce nabývají na české poměry neobvyklých rozměrů. V tom je jeden ze společných rysů tvorby Miloše Šejna s výraznou větví umění druhé poloviny 80. let, umění generace, která se prosadila po éře divokých - s tvorbou umělců, zpochybňujících chtěné gesto a monumentalitu svou otevřeností a citlivostí ke světu, postojům, kterým jsou cizí tradiční gesta a měřítka, jež tato tvorba zpochybňuje. Název výstavy děl skupiny umělců střední generace v züryšském Kunsthausu - mezi nimiž byli Richard Tuttle, Cy Twombly, Wolfgang Leib nebo Thomas Virnisch - název, který zněl, cituji: „Silné jako echo, neviditelné jako monument", dokládá, že se posouvá cítění tradičních měřítek z vnějšího kulturního označování přírody a umění do spojených procesů života hmoty a imaginace. V těchto nerozlučitelných vodách přírody a umění Šejn hledá výrazy - v nich doslova získává nové tvary vyjadřující stav spříznění. Tak, jako se nově uplatňuje místo ve filosofickém významu, jak to nyní vidíme především v díle Martina Heideggera či Teilharda de Chardin, tak, jak se materiály, barvy, fyzikální kvality přímo projevují v Šejnově díle, tak se stává i povrch jeho obrazů ozvučnicí naděje vložené do přírody.

Příroda se autorovi odměňuje - před námi jsou obrazy křehké krásy, nevtíravé, nenásilné, samozřejmé, přirozeně se svou strukturou řadící do naší civilizace a obracející pozornost k matečním stránkám imaginace. Vztah ke krajině, k místu se od romanticky vzepjatého já vrací ke kreativnímu já integrovanému do přírody. Duch, kultura, rozum, „nadpřirozeno" zde není protikladné tělu, hmotě, instinktu, přirozenosti, jak tomu bylo - jak tomu je u krizové linie vývoje evropské civilizace - tvary, barvy se zde vynořují z vod imaginace, v níž je vnímáme - v níž tušíme ozvěnu křehké krásy Šímových spirituálních prostorů. V Šejnových dílech nacházíme tak ozvěnu místa, konkrétní tradici místa východních Čech, nacházíme zde i v těchto kresbách2 rezonance děl - my si je konstruujeme - Karla Malicha z počátku 60. let, Dráhy a stopy, a tak, třebaže Šejn jde osobitou cestou, vlastně se nezařazuje nově jenom do přírody, ale i do naší kulturní tradice.

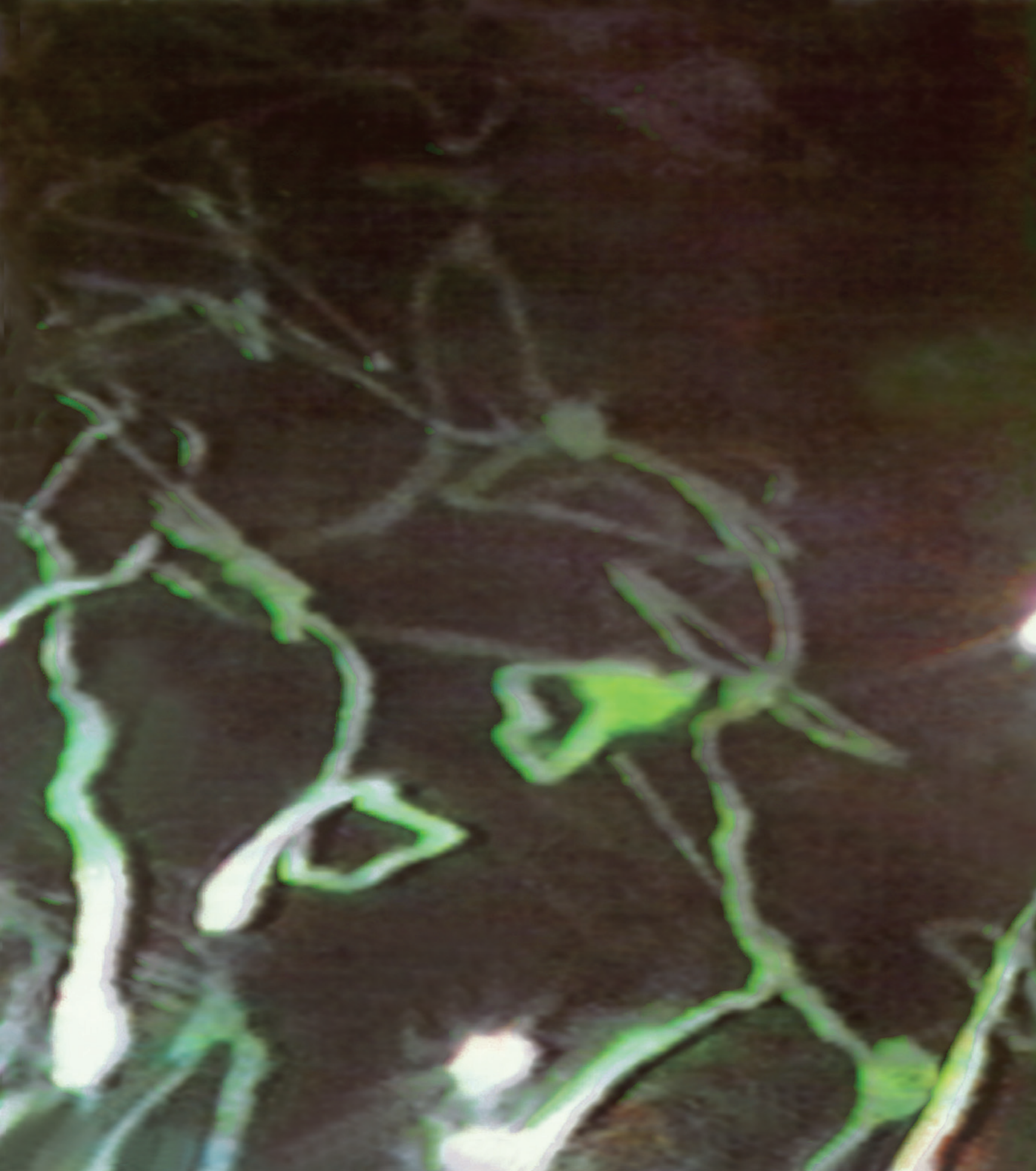
Poznámky:

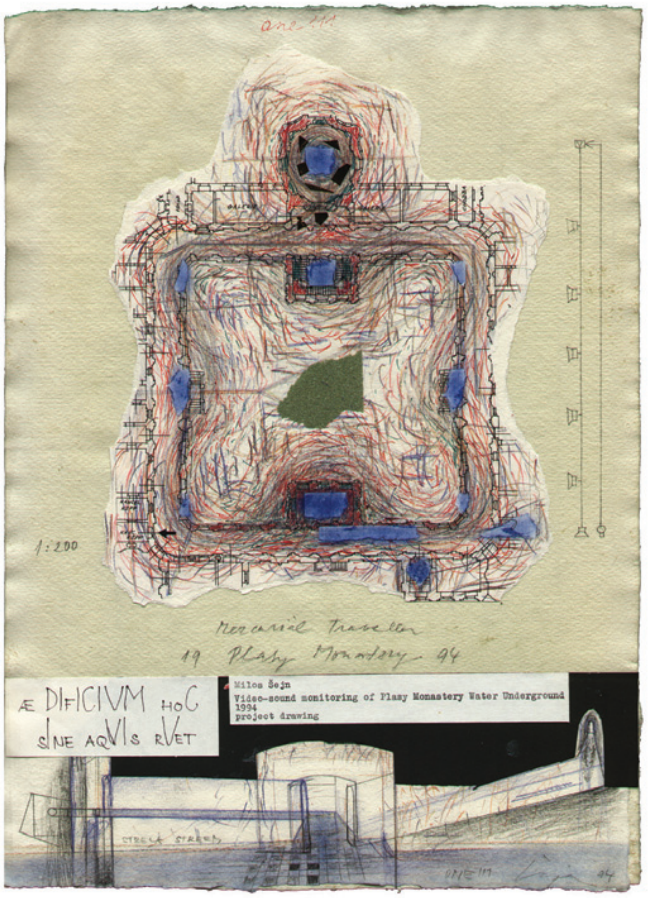
1/ Tento text je přepisem úvodního slova k výstavě MILOŠ ŠEJN / NOVÉ PRÁCE v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV, Praha, 2. 1. 1989

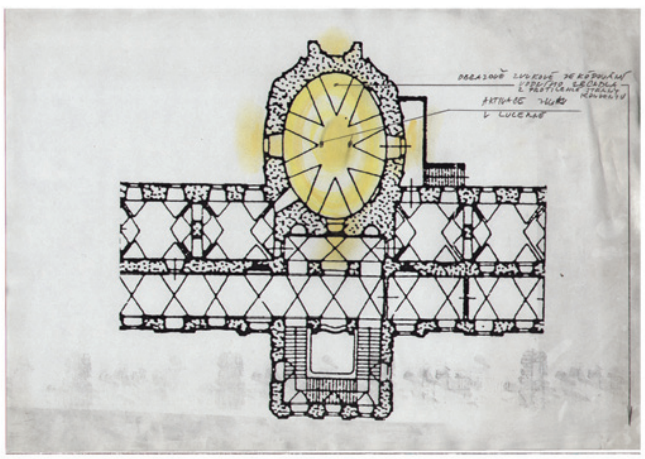
2/ Na výstavě Aktuální nekonečno / Actual Infinity - Baroque conflicts and continuities in modern and contemporary czech art v Galerii hlavního města Prahy v roce 2000 byla jedna z Šejnových kreseb (Bílá skála / Krkonoše 15. 7. 1988) konfrontována mimo jiné kromě dekalků Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala, či projektů Magdaleny Jetelové a instalací Stanislava Kolíbala, také s přírodními objekty, vědeckými nástroji

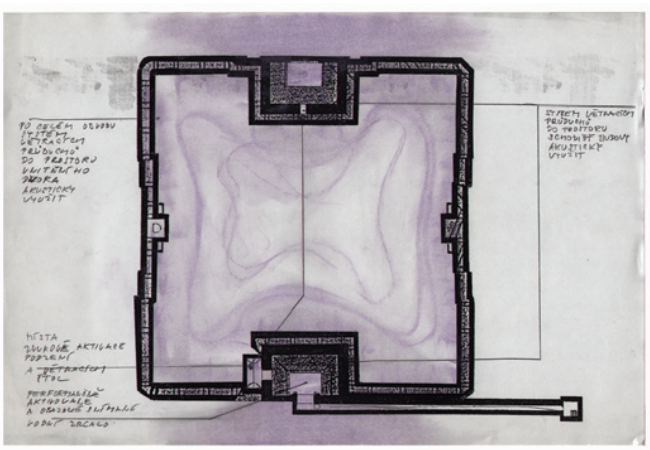
a uměleckými díly z pražského Musea mathematica, zřízeného roku 1722 v jezuitské koleji Klementinum po vzoru římského Musea Kircheriana.
Podstatným rysem barokní kultury byl dialog vědy a umění se silami a objekty přírody ukazujícími ve své rozmanitosti prvky jiného řádu než poskytovaly konvence klasického kulturního dědictví. Povahu barokního dialogu vědy a umění s přírodou určovala napětí pravidla a výjimky, řádu a zvláštnosti, tvarové preciznosti a živelné proměnlivosti, či dokonce beztvarosti. Exotické rostliny a živočichové, mořská flora a fauna, pohledy na tkáně organických struktur mikroorganismů plísní, lišejníků a hub, pohledy na sopky a sopečné vyvřeliny a další nově zkoumané projevy přírody byly charakteristickou součástí tvarového repertoáru baroka.
Napětí a vztahy umění k beztvarému aktualizoval romantismus a po něm mnohokrát i další vývoj moderního umění. Právě v kultuře zemí se silnou barokní tradicí se výrazně uplatnily duchovní aspekty osvojování světa přírodních struktur a materiálů uměním, tak jako tomu bylo například v tendencích italského, španělského a českého informelu padesátých a šedesátých let. Napětí tvaru k beztvarému patří k základním tématům i současného českého umění.
Napětí mezi rozumovou jasností matematické konstrukce a jejími duchovními významy, které sahaly za hranice úzce vědecky a empiricky ověřitelného poznání, nebylo v latinském a středoevropském baroku jen tématem matematiky samotné, ale klíčovým prvkem celého kulturního diskursu. To se týkalo především základního modelu iluzivního vnímání a zobrazování skutečnosti věrohodně sestaveného prostřednictvím perspektivy. Představy Nekonečna, Věčna a Absolutna zásadně měnily významy vztahů skutečnosti a jejího iluzivního zobrazení. Geometrická konstrukce obrazu skutečnosti se sama stávala nositelem tajemných významů. Labyrinty a capriccia v malířství, architektuře, jevištní prospekty viděné technikou per angolo zprostředkovávaly podobně jako anamorfy v optice přesah barokní kultury do světa imaginace. Vztahy mezi rozumovou konstrukcí a iluzí, a mezi protikladnými modely jejich vnímání a čtení se také staly výrazným motivem jedné z cest českého umění druhé poloviny 20. století vedoucích od konstrukce k imaginaci.

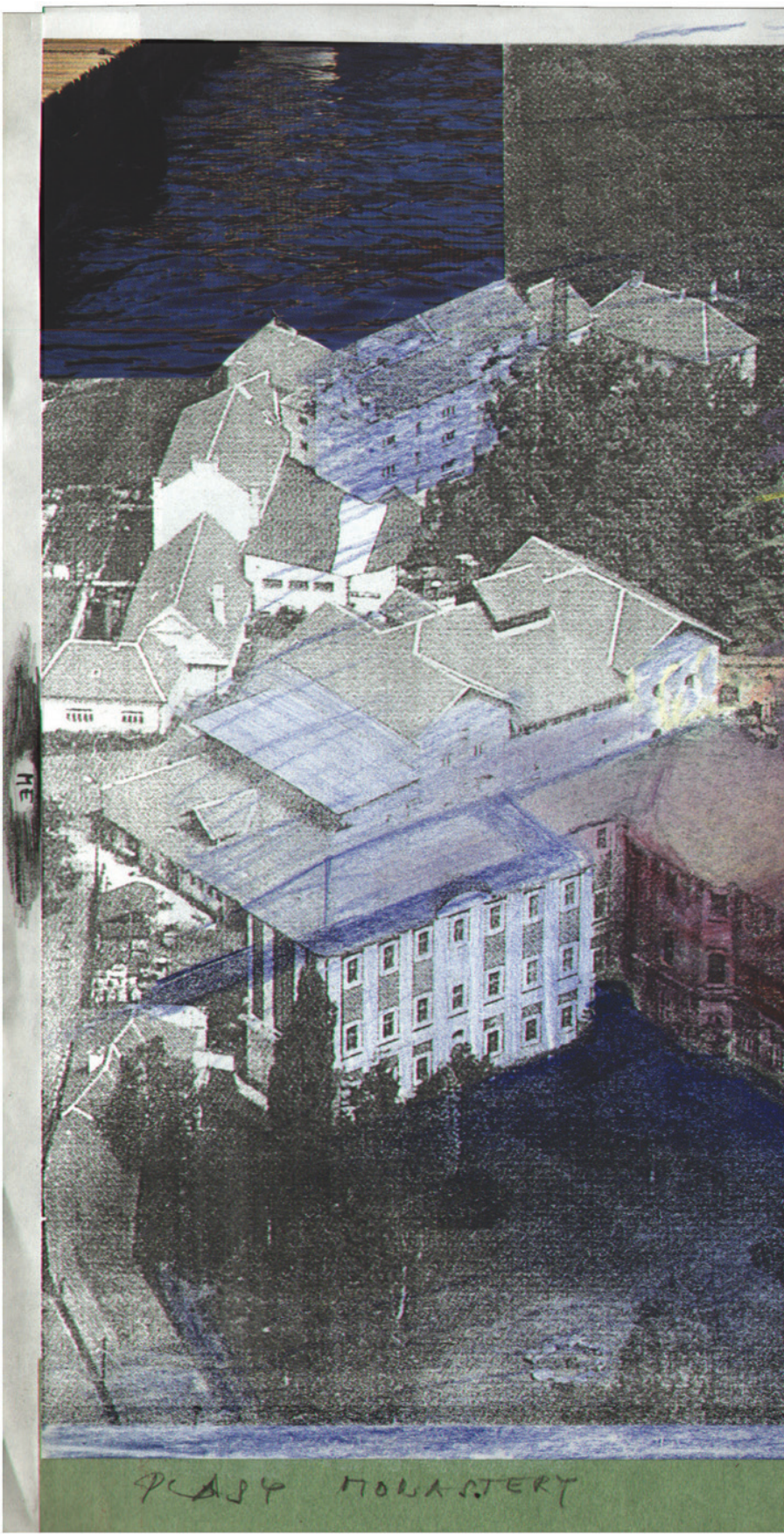
Strany 172-173 / Grand G / Sol, 1993, videosonická instalace, detail, video still
Strany 174-175 / Video Sonic Lighting, kresby k audiovizuálnímu projektu pro mezinárodní sympozium FUNGUS v klášteře v Plasích, 1994
Strany 176-177 / Sekvence z interaktivního multimediálního projektu COLORVN NATVRAE VARIETAS, 1999




1:200
Mercurial Traveller
19 Plasy Monastery 94
Miloš Šejn
Video-sound monitoring of Plasy Monastery Water Underground
1994
project drawing



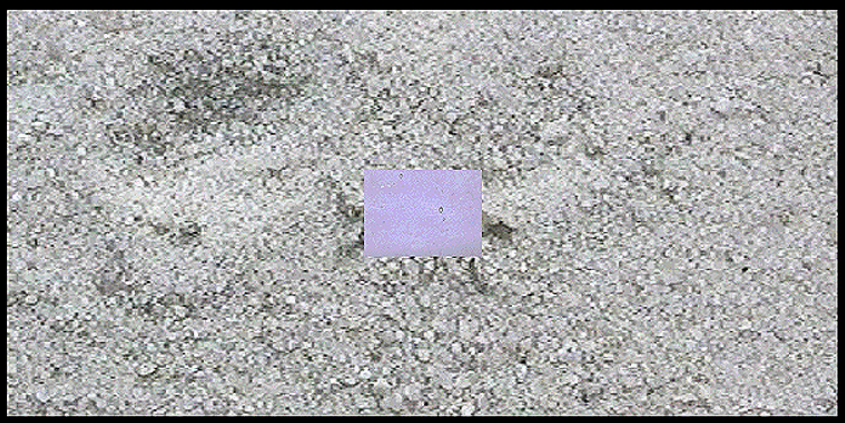



PLASY MONASTERY

WATER SOUNDS

14.4.94

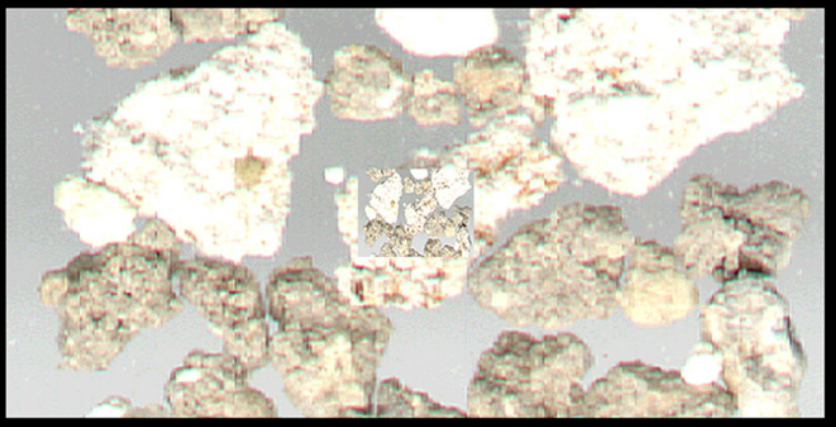
青



caesius

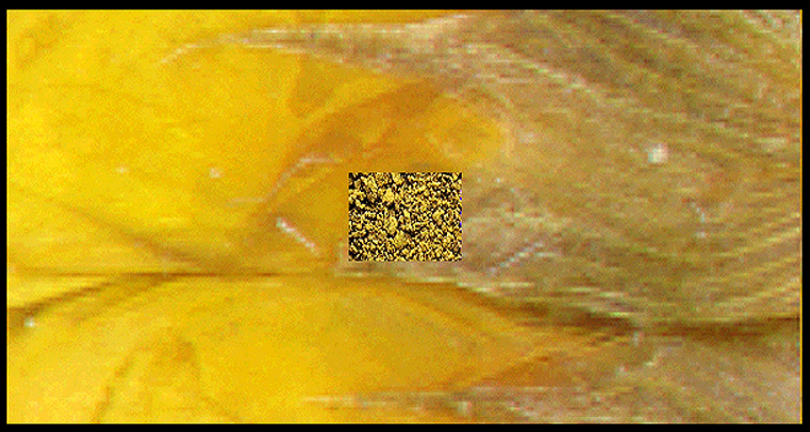
赤

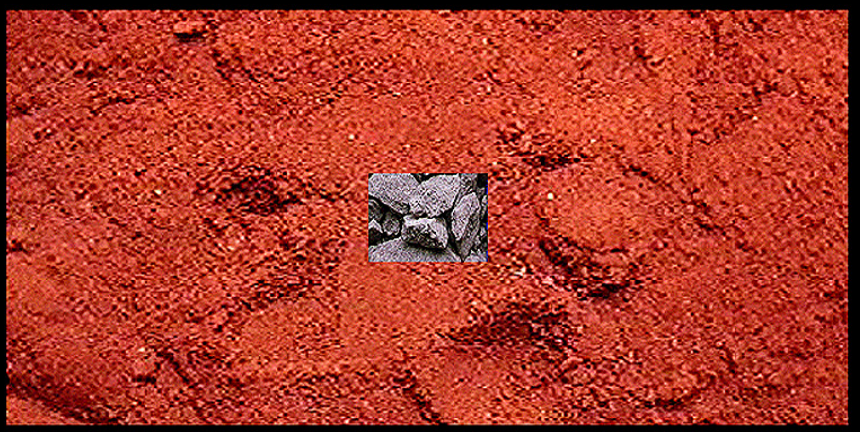
白



with cryeth very lowde

fulgor



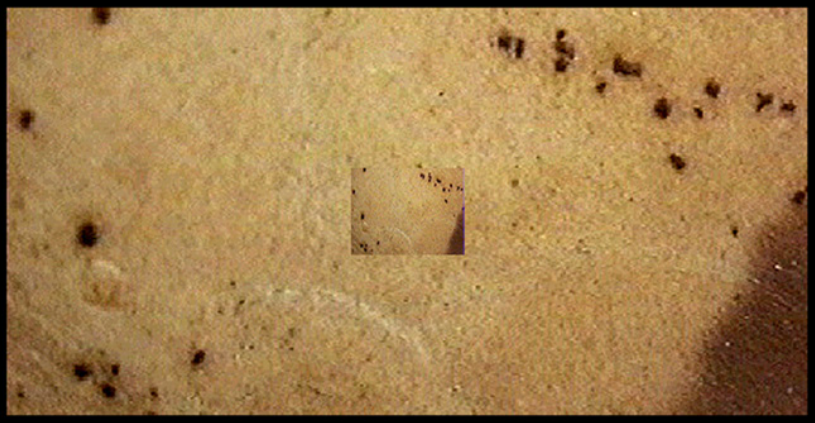


緑

alife

黄

黒



somawhat wanne

outrageous

xhoeniceus ohniwa fire-red phoenix genus coloris nachowa purle phoenix phoeniceus cernocerna pitch black pitched sádrowaná osádrowaná plaistred pargetted gypsatus ginowatá plume pruinosus švestkowá plume pruniceus mákowá poppy papavereus nádherná preparation make readie apparatus hnědá pumish stone pumiceus ryzowitá purpelish nachowá purple violett conchyliatus hyacintowá purple hyacinthinus purple ostirinus nachową červenawá červenatá červenawá modrawá pomodrak modrá černawá stkwaucj gasná krásná purple purpureus purpurowá purple purpuro znachowělá purplish fialowá purpurae janthinus fialowá purpurae violacei colori fialowá purpureus flos color quidam purpureus janthum wraná hawrani raven ravenous corvus ravidus krwawá raw flesh undigested crudus červenawá červenawě bjlá redde robus rudá červená redde ruber červená redde rubeus zswětlačervená redde rubicundus zarudlá zčervenalá reddensse zardělá zarděná blushing reddensse červenawá reddish ruddy somewhat red fandy náčervená červenawě bjlá reddish somewhaht redde rubellus náčervená reddish subrufus ruměnná ablush reddish ruddy somewhat red fandy redly náčervená reddish reddish rubidus náčervená náčerven náčrven náčervenatá reddish reddish subrubidus rubidus rašawá red reddishee somewhat redde with yallow rufus žlutonačervenalá blossom redduhe somewhat redde wit yallow scarlet redduhe somewhat redde wit yallow rusá strawberry-blond redduhe somewhat redde wit yallow flavus burná buřná bauřiwá regn thover of rayne imber jaspisowá iaspideus ozwěnowá resounding resonans skalnj kamenná rocke stone saxeus skalná kamenná rocky stony scabrous saxatilis rtut'ová růžebarewná rose lik lik a rose roseus růžowá carnation roses rosaceus swadlá rotten withered marcidus shnilá zetlelá rotten putridus měděnkowá aeruginous roustie cankred aeruginosus kaumarowá rziwá ferrugionous roustie ferrugineus rezowá ryzj rusty roustie ferrugineus rziwá rusty roustie ferrugineus černočervená rufus cum aliquo nigrore červená črwená red rufus cum aliquo nigrore rubidus brunatná russet brunaticus fuscus subniger brunatná šarlatowá russet russet brun bruneus subrubidus rezawá rziwá reziwá rustie canred rezawá rustie or cankred rubiginosus krokusowá safroned or lik safron crocatus stegnobarewná gednobarewná same colour concolor pískovcowá beige sandy sandy arenosus rozpálená scalding hoat fervidus karmazinowá crimson carmine scarlett coccum šarlatowá scarlet scarlett coccineus stjnná shadowed in shadow darke obscure opacus temná tmawá shadowed in shadow darke obscure opacus shadowy stjnatá stjnawá shadowy that casteth a shadow umbrifer wybleskowagjcj shyne brigthly emicans stkwacj stkwaucj lesklá čistá gasná stkwostná shynet glitthereth splendidus lesknatá brilliant shynet glitthereth splendidus lesknatá tžpytowatá gamoid shyneth neate gay nitidus proswjtawá shyneth trough great light pellucidus lesklá stkwělá lesknaucj se stkwaucj se glossy shyning glistring nitens světlá svjtjcj prozračná shyning full of light crocatus

OZVĚNY A TICHO

Miloš Vojěchovský

„ ...Jsou to velké možnosti cesty, na níž je rozhodující uvědomění, že člověk, jeho konání a tedy i umělecká tvorba jsou spjaty vzájemnými a nedělitelnými vazbami s procesy přírody, země a vesmíru. Tento pocit zažívám vlastně od dětství a prakticky veškeré mé konání, od šedesátých let dodnes, ať již bylo jakéhokoli druhu, bylo a je pokusem o nalézání této cesty. Tvar kamene, barva lišejníků a květin, pohyb plamene, vůně oblak a třpyt skal, vrstvy barviva vystupující ze dna potoka, pigment cesty ve stáčejícím se ohybu v dálce, tlukot vlastního srdce – to vše může být, uchopeno a přijato, procítěno a projádřeno, součástí i stupněm takové cesty.“
Miloš Šejn, Odpovědi na devět otázek B. Cornevina, 18. září 1991

Fascinace a soustředění, s jakým Miloš Šejn ve svém díle a životě krouží kolem tématu percepce a zachycení přirozeného pohybu těla v prostoru, stopy v krajině, (někdy přecházejíc v motiv mizení a bloudění) lze interpretovat jako reflexi symbolického střetu mezi dvěma proudy postindustriální epochy: tendence k zrychlování životních, informačních, ekonomických dějů, k virtualizaci tělesnosti a devalvace přírodního prostředí na jedné straně a uvědomění si potřeby reflexe, mobility a flexibility na opačné straně významového spektra. Paradoxně se syndrom bezdomovství, odcizení a neukotvenosti, provázející procesy penetrace západního světa technovědou a technologií, stává nositelem a prostředkem k možnému návratu člověka do své domovské krajiny a k „spirituálnímu nomádství“, jehož obrysy lze vystopovat v dílech některých současných myslitelů a umělců. (Jack Atalli - Chemins de sagesse, Michel Maffesoli - Du Nomadisme, Gary Snyder, Bruce Chatwin, Hakim Bay, atd). Rostoucí důraz na fenomén zpětné vazby mezi člověkem a prostředím, nutnost ochrany mentální, fyzické i zvukové krajiny (formulovaná například ve vztahu k multikulturalismu, akustické ekologii) je jedním z průvodních znaků nutnosti hledání cesty ke změně tempa, ke zpomalení, spojenému s obranou práva volného fyzického a mentálního pohybu jednotlivce. Zpomalení je reakcí organizmu proti patogenním zónám teritoriality, podřízení individua komunitě, standardizaci, nadvlády rychlosti epochy moderny.

Statičnost a mobilita

Paul Virilio ve svém textu „Rychlost a politika” („Speed and Politics”, 1986 [1977]), objevně poukázal na důležitost faktoru zrychlení, tedy vlivy různých technologií akcelerace pohybu, typů mobility s jejími důsledky na současnou společnost. V „Eseji o dromologii“ předkládá svůj koncept „dromomatiky“ zkoumající roli rychlosti v dějinách a upozorňuje na její zásadní funkci v městském životě, ve válečném umění, v ekonomii, dopravě, komunikaci, a dalších aspektech společenského života. „Dromologie“ pochází z latinského „dromos” - útěk, a je naukou o tom, jak nové objevy v oblasti regulování rychlosti působily na sociální, kulturní a politickou oblast. Pojem „dromokratická revoluce“ pak zahrnuje prostředky umožňující regulaci rychlosti různými nástroji: od frekvence parního stroje, přes využití benzinu, až k jaderné energii a technologiím, směřujícím ke kompresi prostoru a času v kybernetických sítích. Miliony lidí každý den hledí do monitoru počítače - technologickou trajektorii lineární plochy okna, kterou jsme zdědili od vědců a umělců doby renesance. Technologické nástroje perspektivy většinou vnímáme jako umělé prostředky k překonání fyzické vzdálenosti, pomůcky lepší orientace, ale z určitého kritického pohledu dochází během vnímání světa přes prisma technologické interface ke stavu senzorické dezorientace. Senzorická deprivace se stává vedlejším chronickým příznakem technologické epochy a snížená schopnost rozlišování v mediálně znečištěném prostředí je považována na normu. Rychle se měnící proud informací, „tekutých” obrazů, zvuků a předmětů, v němž obyvatel dnešního města žije, jej nutí aklimatizovat se na jiný modus vnímání a myšlení, na klouzání po povrchu věcí a slov, odtržených od významů a přirozeného kontextu. Klasická lineární perspektiva mapující krajinu vůči přirozenému horizontu, je založena na uvědomění si distance a skutečné vzdálenosti mezi pozorovatelem a objektem, který je nahlížen. S nástupem používání digitálních nástrojů je tento fyzický „přirozený” odstup a časový rozdíl negován. To, k čemu směřujeme, je nutkavá potřeba mít vše okamžitě na dosah, na dohled, k přisvojení a uchopení hyperperspektivy v „reálném čase”. Jde o stav, kdy je potlačen nejen zážitek vlastního těla a kontinuity myšlení v reálném prostoru, ale kdy dochází k možné kontaminaci virtualitou, nebo (v pozitivním pojetí) k zážitku „smíšené reality”.[1]

„Romantický” odklon od mechanizovaného artificiálního světa, čitelný například ve směru myšlení současného konceptu “integrální kultury”, v hledání sounáležitostí „s vazbami s procesy přírody, země a vesmíru“ je orientován logicky na zbytky volné, jakkoli dávno kolonizované a ochočené přírody, na níž je člověk prostřednictvím zpětné vazby životně závislý.
Podoba krajiny, tak se odráží v Šejnově tvorbě je důsledně zbavená faktických industriálních nánosů posledních dvou století, je mytologizována v barokně - pozitivistické formě symbiózy mezi „pansofickým“ emocionálním vcítěním a Sheldrakovým principem živého pulzujícího komunikujícího celku. Je to matrice krajiny severovýchodních Čech, pomalu plynoucích mraků, padajícího deště, zvířat, jeskyň, pískovcových skal, roklí, ukrytých polodrahokamů, širokého horizontu, volnosti křižujících a do smrkových údolí mířících úzkých stezek a barokních stromořadí starých lip. Symbolické prostředí, které je pomyslnou antitézí hluku, rychlosti, regulace aglomerace města.

Virilio označuje město jako organizovanou složitou strukturu

forem, hranic, komunikací, cest, křižovatek, náměstí. Každá jednotlivá cesta má svoji vlastní normu rychlosti, regulaci a propojuje oblasti různých sociálních významů a sfér. Městský život se odvíjí jako permanentní řízená a regulovaná „podívaná“, definovaná složitým systémem jednotek, pohybujících a střetávajících se vektorů v protínajících se režimech jednotlivců a skupin obyvatel, vozidel, procesu přemísťovaní zboží, ochrany, ohrožení, kontroly, omezení, standardizace lidské psychiky, kinetiky a kódů politického a sociálního vzorce chování. Podle Virilia má město a jeho instituce původ v umění války a středověká katedrála, paláce a opevněná města byly původně válečnými tábory, místy vytěsňujícími se z volné krajiny, místy ochrany „usedlých“ proti „nomádským kmenům“, lidem bez pevně ohraničeného teritoria a tedy bez „kultury“ a skutečné civilizace. Moderní „chronopolitika“ (podle Zygmunda Baumana) nomády stigmatizovala jako zaostalé bytosti, které je nutné pro jejich morbidní pomalost a chronickou potulnost donutit, aby následovali „univerzální vývojový model“ a podřídili se principům konzumu, komprese času, rychlosti, efektivnosti, přehlednosti, usedlosti a sociální hierarchizace. Kodexům „civilizaci na útěku“ vlastním a propagovaným, prosazovaným jako norma a pozitivní hodnota. Schopnosti percepce času a prostoru člověka v městském labyrintu a člověka pohybujícího se, přebývajícího, potulujícího se volnou krajinou, se v období industrializace diametrálně rozlišují. Až s hegemonií metaměstské civilizace nad přírodním prostředím v průběhu globalizace ke konci 20. století dochází k vzájemným průnikům, konfliktům a dialogu životního stylu a kultury „kočovníků“ a „měšťanů“. Usedlíci se postupně stali ve své obsedantní potřebě asimilovat se na ohrazený prostor města obětmi své vlastní paranoi. Propojení měst v jednu ohromnou síť megapolis učinilo z původní krajiny venku, „z divočiny“, ohrazenou „přírodní rezervaci“, nebo „devastovaný zdroj surovin“, který je buď neobyvatelný, nebo je určen jen pro dočasný pobyt a transformovali tak propojené městské aglomerace v „plující území v pohybu“.

Město a jeho jednotlivé vrstvy a prostory jsou sice přehlednější, dokonalejší, umělejší, zdi pevnější a průhlednější, komunikace rychlejší a průjezdnější, ale svůj smysl pro orientaci jsme přenechali nepozorovaně stále složitější a složitější technologii, která je, jak tvrdí Virilio, bytostně dvousečnou zbraní. Usedlíci současné megapolis se stali „nedobrovolnými kočovníky“, potýkající se s existenciální a skutečnou dezorientací a žijící v nutné symbióze s „porézní realitou“, kde schopnost k fyzické i duchovní mobilitě je podmínkou k přežití.

Tematizace pohybu chodce v krajině a neustálá proměna jeho zorného pole se objevuje v „zeměměřičských” aktivitách řady umělců, se kterými je umělecký názor Šejna spojován. (Richard Long, Hamish Fulton, Karel Adamus, a další). Nomádství je nedobrovolným osudem velké části lidstva a nastupující umělecká generace se k tomuto syndromu bezdomovství, pohybu mezi kontinenty a kulturami hlásí jako ke svému uměleckému a existenciálnímu krédu (On Kawara, Rikrit Tiravanija, Soo-Ja Kim Long, Jan Bas Ader, atd.). Šejnovy horizonty jsou však většinou ohraničeny intimní kulturní krajinou a koncept chůze jako individuálního aktu rozhovoru s krajinou jej spojuje pevně s východisky generace 60. let. Long podstupuje cestu odněkud někam, podél toku řeky, kráčí horskými údolími, měří kroky vzdálenost od jednoho pobřeží Anglie k druhému. Karel Adamus používá chůzi po kopcích jako seismograf motoriky a psychiky vlastního těla, kresby mysli a dechu, proměňuje meditaci v pohybu v spleť tenkých čar tužky na papíře. Cesty, na něž se Šejn na rozdíl od „chodců na dlouhé tratě” vydává, jsou spíš návratem, znovunalézáním něčeho, co zde již bylo objeveno a obtisknuto do paměti. Jsou to místa, již důvěrně známá a poměřovaná se vzpomínkou na předešlý topologický záznam. „... Většinou ale pracuji metodou dlouhodobě opakovaných návratů na několik málo míst, navštěvovaných již po léta, často od dětství a v průběhu všech ročních období (vrcholek kopce Zebín v Jičínské pahorkatině, jeskyně ve skalách Českého ráje, rokle Javořího potoka v Krkonoších. Bylo by možné hovořit o naplňování určitých široce založených konceptů tvorby, jež počítají s tím, že každý kontakt s takovým místem, i když třeba po sté opakovaný a rámcově předem uvážený, je vždy jiným přesahem dříve dosaženého.”

Naskýtá se otázka, jestli je taková chůze, někdy zaznamená na film, video, zvukovou magnetickou pásku, nebo zprostředkovaná pomocí reliktů, nalezených podél pěšiny, jen médiem k dosažení onoho ritualizovaného místa (vrcholu hory, jeskyni, nebo pramenu potoka). Možná jde o pohyblivý a neustále proměňující se cíl, rituál přechodu od neuvědomělého k vědomému, osvojování si místa, které permanentně uniká Chodcově vtíravé potřebě definice a porozumění, protože se každou setinu vteřiny mění jeho jednotlivé parametry, hranice světla, teplota, zvuková atmosféra, vzájemné postavení a disharmonie a harmonie všech jejích elementů. Šejnův Chodec je jakoby samovolně vtahován do pravidel nerovné hry, kterou holistický Pozorovatel světa podstupuje od dávného okamžiku, kdy si uvědomil trýznivou, závratnou a nekonečnou složitost světa, jimž je obklopen, kterým je zároveň prostoupen a jemuž je odcizen, a přesto se snaží jej neredukovat na nehybný objekt a uchovat jej ve své reflexi a paměti v živém pletivu jedinečných vztahů. Každé stéblo trávy, třepotavý pohyb křídel letící můry, záchvěv větru ve větvích břízy, záblesk hřbetu ryby v tůni, pohyb letících mraků, postavení Měsíce a Slunce má svoji fatální neopakovatelnost v čase a prostoru. Jakkoliv střelhbitý pohyb hlavy, nastražení smyslů, přesné zaostření oka, stisknutí spouště fotoaparátu, dotyk kamene rukou a rezonance tónu nárazu kamene o skálu se s komplexností proudu přírodních dějů míjí. Taxonomie biologických druhů, knihovny elektronických databází, zvukomalebnost básnických strof, matematický model algoritmů pohybu hejna letících kavek, a snímek mikroskopických struktur čediče je jen fragmentem v přelévajícím se oceánu časoprostoru.

Koeficient přibližnosti mezi vnímanou a tušenou realitou, lidským senzorickým aparátem a technickými deskriptivními nástroji jako je řeč, umění, věda a technologie se promítá v Chodcově obsesivní snaze o co nejpřesnější označení každé částečky, vyjmuté z myriády

vztahů. Elementy jsou vůlí, hmatem a myšlením Chodce přeneseny do nikdy neuzavřené encyklopedické Sbírky. Stávají se odkazem, symbolem, zkratkou a exponátem, uměním. Chodec na cestě k Místu svědomitě poměřuje a přiřazuje jméno a číslo každému odstínu pigmentu, a přesto zůstává toto slovo vždycky pouze neohrabanou metaforou symbolického znaku a odrazu světelných paprsků na povrchu šedivých věci. Chodec zaznamenává přesný čas, kdy byl organický objekt preparován a vyjmut z původního celku, co nejvěrněji otiskuje na magnetický pásek zvuk a na fotografickou emulzi obraz krajiny, aby rekonstruoval její ozvěnu, její unikající reálnou samozřejmost, banalitu, anonymitu a tajemství.
Miloš Šejn se v jisté rovině své práce, hlavně když pracuje s médiem světla, nebo vstupuje do architektury, pokouší tuto nesouměřitelnost objektu a jeho obrazu překonat a zasáhnout tak přímo do hlubiny a děje Místa aktivním impulzem. Jedním z nejstarších a nejbytostnějších elementů lidského vnímání světa je zvuk a jeho mezní podoba – ticho. Prostoupení a pochopení morfologie Místa přes jeho sonickou kvalitu se Místo proměňuje z vnějšího prostředí v rezonující všeobjímající nástroj, kde nehmotné a neviditelné prostředí zaceluje disproporci mezi objektem a jeho zvukovým prostředím.

zvuky světla na hladině podzemní vody - zvuková ekologie

Zvuk byl jako kvalita prostředí v období předcházející dnešní medializovanou a technologickou současností často vnímán jako něco celkem samozřejmého a efemérního. Zvukové frekvence byly pevně svázány se svým zdrojem a nebylo snadné je recyklovat, přetvářet mimo přirozené akustické vlastnosti hmoty a prostoru. Současná technologie umožnila separovat zvuk a jeho zdroj a prodloužit jeho trvání, vdechnout mu virtuální permanenci. Navíc mechanické a elektronické přístroje nabídly šanci zvuk nikoliv jen reprodukovat, nebo imitovat jako předtím, ale akustické vlny zachytit, skenovat, modifikovat, analyzovat, míchat a hlavně distribuovat do míst, kde byly jako komponenty určité zvukové krajiny nemyslitelné a cizí. Murray Schafer nazval tuto novou kvalitu schizofonie, tedy rozdvojení zvuku a jeho původu.2 Modelově se dají od sebe jednotlivé smysly oddělit, ve skutečnosti jde o jejich vzájemné prostupování, doplňování, komplementaritu. Když se díváme kolem sebe, zrak nás nutí zaměřit se na hranice mezi jednotlivými tvary, fenomény, oko klouže po hranách, zaostřuje ne detaily, přejíždí od horizontu k blízkému, rozeznává barvy, odhaduje nebezpečí, zaměřuje kořist. Většinou vidíme výřez panoramatického kuželu hledím schránky vlastního těla, prizmatem oka, zatímco zvukové prostředí nás obklopuje a prostupuje, smazává hranice mezi vnitřním a vnějším, mezi imaginací a realitou.
Západní kultura byla posledních několik staletí intencionálně a hlavně v období modernismu (a kapitalismu spíš násilně) hypnotizována vizualitou. Tato redukce a deviace proměnila svět v jeho reflexi, v zaměnitelné univerzum obrazů a tomuto démonu předmětnosti a manipulace se muselo podřídit logicky také to, co kolem sebe chceme, nebo můžeme slyšet. Ztrácíme ochotu se soustředit. S gustem a s mírou, s jakou lidé exploatovali přírodu, ničili svoje fyzické prostředí, v přímé závislosti degradovala a ztrácela také naše schopnost poslouchat okolí, vnímat víc, než je nutné pro uspokojení ekonomických a fyzických potřeb. Ztrácíme citlivost jemně participovat na akustických prostorech přírody a harmonicky se zapojit do těchto zvukových krajin, odcizujeme se okolí. Většina z nás poslouchá nahranou hudbu a zvuky znějící z různých přístrojů, nosičů. Jen málokdy zvukům věnujeme přímou pozornost, a na rozdíl od tradičních lidských společenstev, kde hudba a zvuk měly funkci sociálního integračního mechanismu. Dnes hraje zvuk hlavně roli rozostření pozornosti, nebo přímo akusticky znečišťuje prostředí. Komercializace hudby a zvukové reprodukovatelnosti se v první řadě podepsala na tom, že místo dialogu jsme si zvykli na navzájem si konkurující a přehlušující decibelové monology a na demonstraci moci, ať už samotných hudebníků, nebo spíš hudebního průmyslu. Nikdy předtím se hudba nesnažila víc o komunikaci a nikdy předtím se nezpronevěřovala víc svému dobrému úmyslu.
Zvukové umění, které se oddělilo od hudby, bylo pokusem restaurovat nebo emancipovat dávnou funkci totálního percepčního propojení člověka s okolím, s lidmi a s jeho nástroji. Jeho protagonisté - hudebníci XX. století – John Cage, Pierre Schaefer, Edgar Varése, David Dunn hledali způsob jak rozrušit klasickou koncepci hudby a jejich souputníci z oblasti vizuálních umění jim v tom aktivně pomáhali. Zvukové umění se stalo součástí širšího proudu ekologicky filosofického hnutí, je vyjádřením potřeby aktivně se postavit probíhající dehumanizaci kultury technikou, vymezující se k jiným aktivitám zaměřeným k ochraně ohrožované přírody.

„... Making art is no longer confined to the institutional spaces that we've created for such activity. It's more in the "field" now. The focus is on relations and processes - an ecology of art if you will - and not solely on decontenxtualized objects that are like natural specimens."
„...vytvářet umění není již doménou institucionálních prostorů, které jsme pro tuto aktivitu vymezili. Je to spíš otázka „pole". Důraz je kladen na vztahy a procesy – ekologii umění, když chcete – nejen na objekty bez kontextu, které jsou jako přírodní druhy."
Mark Dion

Kolonizace a znečištění ambientní zvukové krajiny technikou jako příznak procesů globalizace je srovnatelná s chemickou nebo nukleární formou ohrožení prostředí. V 60. letech vzniká zvuková ekologie jako věda, která se zabývá vztahy mezi jednotlivci a jejich zvukovým prostředím, studuje povahu působení zvuku na typy chování organizmů, na společnost a zaměřuje se na nebezpečí, které se skrývá za vymoženostmi schizofonie. Dematerializace zvuku a hmoty pomocí technických nástrojů samozřejmě odkryla ukryté oblasti, které může zabydlet nejen průmysl, ale i umělec. Umělá aktivace akustických prostor, původně navržených pro

přirozenou zvukovou prostoru se projevuje v rostoucí míře v umění a v zvýšené citlivosti ke zvukové krajině ve městě, nebo v architektonických interiérech.3

V letech 1992 a 1994 Miloš Šejn uskutečnil dva vzájemně navazující projekty v rámci projektu Centra pro Metamedia v klášteře Plasy. Santiniho barokní přestavba konventu kongeniálním způsobem propojila světelnou, fyzikální a zvukovou rovinu stavby. Robustní budova, hlavně v prostorách dvou kaplí a přilehlých ambitních chodeb se proměnila v akustický instrument naladěný a rezonující ve vysoké hladině slyšitelnosti. Každý krok a šepot v protilehlém křídle se ozvěnou zmnožuje a byl původně komponován s kontinuálním šumem proudící podzemní vody v podloží masy kláštera. První performance během symposia Hermit I symbolizovala motiv odělení akce a zvuku. Probíhala v uzavřené místnosti, kde Šejn rozeznával echo seškrabováním omítky z opadaných zdí a pomocí mikrofonu a reproduktorů umístěných v protilehlých rozích čtvercových chodeb přenášel skřípavý zvuk do vnějšího obvodu vnitřního organizmu budovy a nechával jen doznívat v celém tělese zdevastované a ohrožené tektoniky konventu.

Druhý projekt „Water Underground Sounding / Videosonic Body Lighting" byl již uskutečněn se zkušeností z instalace „-&-", provedeném v roce 1993 v románském podzemí Českého muzea moderního umění v Praze, kdy sice šlo o přenesení videozáznamu osvětlení hladiny do muzeálního prostoru, ale prvek setkání světla a vody se ukázal jako vhodný základ pro doplnění o zvukovu rovinu. V Plasech došlo, alespoň v ideálním plánu, ke komplexnímu výzkumu ideové fenomenologie a topologie hmoty budovy ve všech jejích zřejmých i ukrytých významech. Projekt byl součástí mezinárodního symposia Fungus, koncipovaného na průzkum otázek umění a ekologie. Jednalo se o zvukovou instalaci kombinovanou s videoinstalací a performancí, do které byly integrovány různé části budovy: Modrá stoka a zrcadlový bazén v přízemí konventu, obvodové větrací šachty a jako ústřední magické centrum figurovala setmělá oválná svatyně kaple svatého Benedikta. Instalace měla mimo prostorovou rozlehlost také svoji časovou cyklickou posloupnost: ranní světlo na proudící hladině bylo zachyceno na videozáznam v ústí Modré stoky, ústící do obtékajícího proudu řeky Střely, večerní rituální performance ponoření těla do vodního zrcadla bazénku, kdy tanec byl živě přenášen a promítán přes skleněnou čočku umístěnou na piedestalu v kapli, aby noční vigilie symbolizovaná přelévajícími se tvary a barvami konvexní atmosférické čočky, vyzněla jako zpodobnění rotující Země ve vesmírné temnotě kaple, kreslené kontaktem těla v duhovém éteru.

Motiv reálné zpětné vazby – zvukové transformace zrcadlení světla, aktivované pomocí objektivu kamery a vedené a zesílené přirozenou akustikou kaple, byl v instalaci zesílen ještě další rovinou: archetypálním ponořením těla do vodního živlu, do primární látky a pomalým pohybem na hranici dvou světů, mezi podvědomou hlubinou neviditelných vod a světelnou symbolikou paprsků světla ve skleněné čočce, odkazující na ikonografii duchovního dialogu s transcedencí světla vnikajícího do sloupce kaple horním otvorem vysokých oken lucerny.
V této audiovizuální kompozici pro duchovní dialog s architekturou se Šejnovi podařilo, (podobně jako například jako kdysi Terry Foxovi ve znějící bazilice ve Florencii) ozvučit latentní napjaté struny konkrétního prostoru. Zpřítomnit, i když jen na okamžik pro malou skupinku přihlížejících a naslouchajících, magickou plochu transmutace hmoty, moment rezonance mezi myšlením, cítěním, minulostí, současností, prostorem tady a nějakým „jiným" prostorem, který máme někdy jakoby na dosah, ale kam je cesta otevřena jen ve vzácném momentě očištění.

literatura:

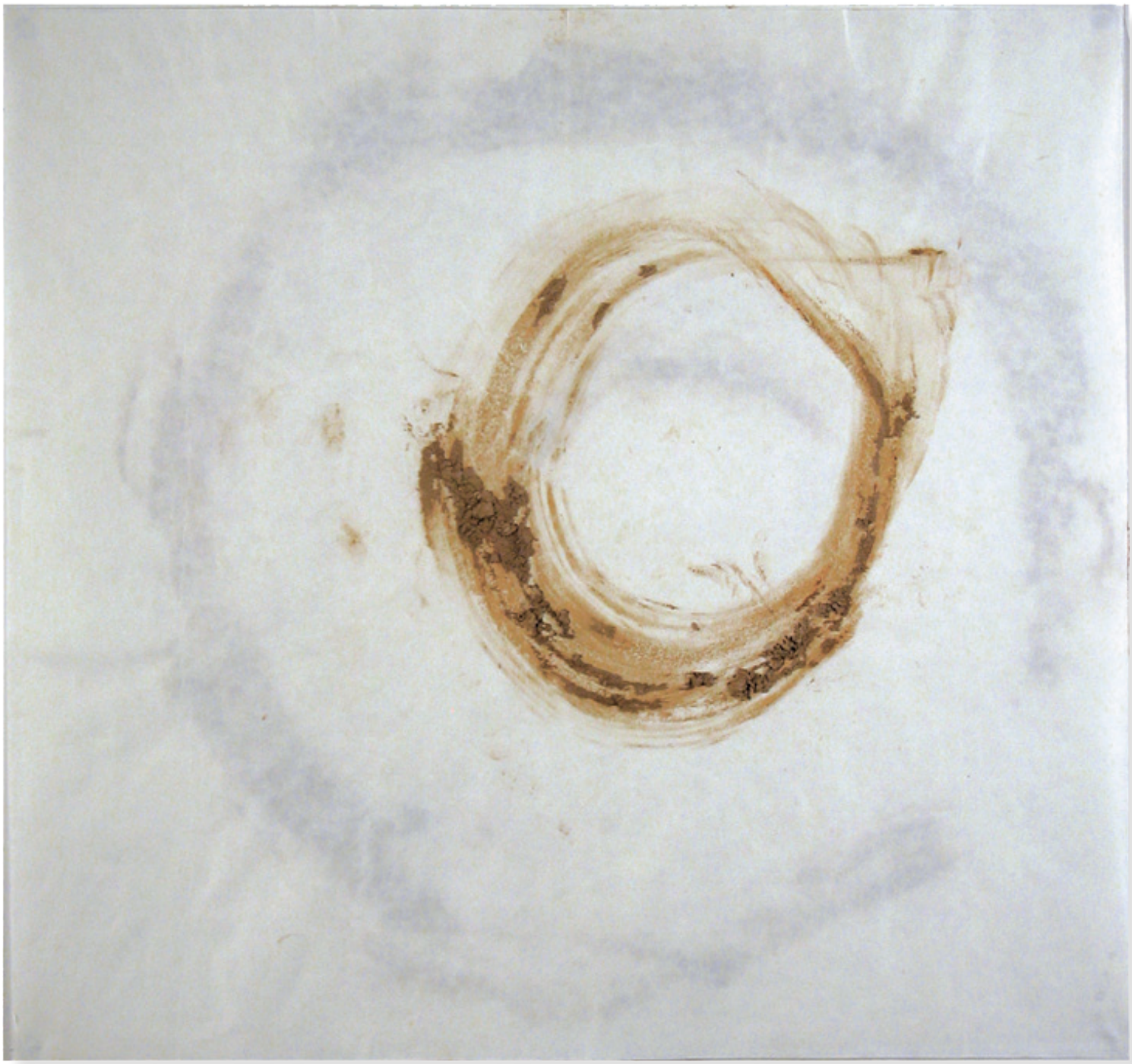
Toop, David. Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds. London: Serpent's Tail, 1995.

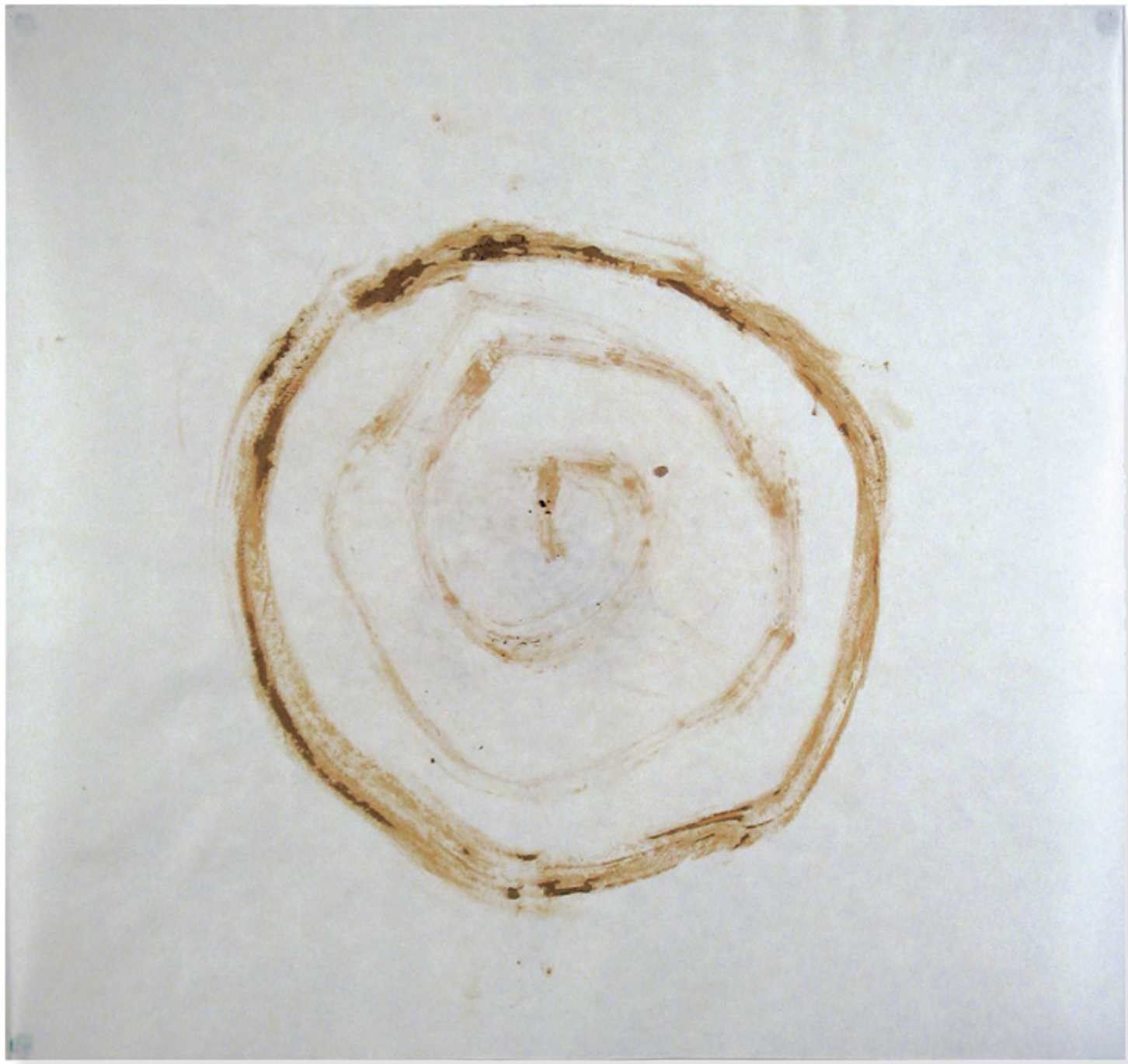
Douglas Kellner, Virilio, War, and Technology: Some Critical Reflections Steven Best and Douglas Kellner, The Postmodern Adventure -Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium

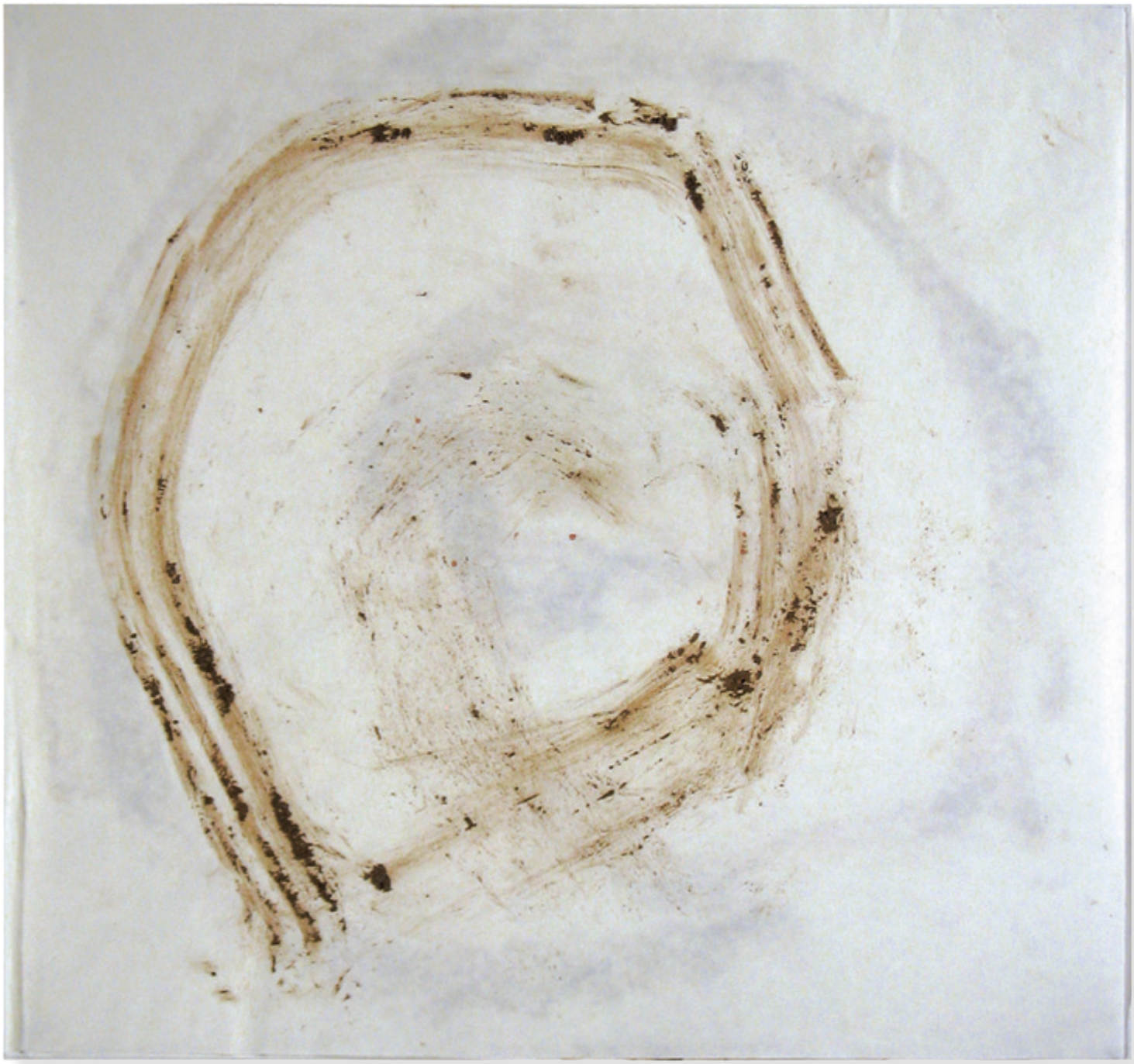
Zygmund Bauman, Tekutá modernita, SLON, sociologické nakladalství, Praha 2002

Jacques Attali, Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985

Strany 182-197 / Ze série Kruhy, 1988, prstové kresby na filtračním papíru, 50x50







PRAMENY KREATIVITY

Stanislav Komárek

Při sestavování této knihy kladl editor důraz na to, abychom se víc než osobou Miloše Šejna zabývali tím, co stojí za ním. Řečeno slovy G. Meyrinka postava může být "Stopou putujícího Čehosi". Nezajímá mne na tomto místě, který z umělců ovlivnil tvorbu Miloše Šejna, a u koho bral a kam dával inspiraci, ale otázky základnější. Kde leží prameny kreativity? Je opravdu způsob jakým tvoří umělec odlišný od způsobu, jakým se projevuje příroda? Je estetika kulturní nebo přírodní fenomén? Anebo dokonce: měl by historik moderního umění mít přírodovědné vzdělání?

Mimikry a příbuzné jevy

Anglický výraz "mimicry" byl použit poprvé roku 1817 Kirbym a Spencem a dnešního významu nabyl až v roce 1862 v Batesově práci, pojednávající o motýlech Amazonie. Slovo je odvozeno od řeckého výrazu "mimésis", znamenajícího nápodobu. Antická filosofie pojímá často věci právě jako "mimezi" idejí. Řecký výraz pro pravdu "alétheia" znamená vlastně neskrytost, představa o víceméně skryté, "pravé" přirozenosti věcí se však táhne rovněž od antiky až do našich dnů. Každý klam a vnější napodobení byl od nejstarších dob spojen s velkým kvantem emocí a vyvolával vždy velkou pozornost, ať už v každodenním životě či mytologii, folklóru nebo beletrii. Stačí se jen zmínit o biblických vlcích v rouše beránčím, šamanech a tanečnících v maskách, dvojnících, padělatelích peněz a listin, podvržených dětech a podobně. Ďábel jakožto otec klamu, mámení a zaslepenosti stál od nepaměti ve zvláštním ohnisku zájmu.

Moderní pojem mimikry povstal teprve kombinací tohoto hluboce zakořeněného archetypu a Darwinova učení ve shora uvedeném Batesově díle. Pro biologické myšlení středověku problém mimetismu v přírodě neexistoval, neboť v této epoše byla ve své převážné většině vnější podobnost chápána i jako výraz příbuznosti podstat. Dostatečně známé je přiřazování netopýrů a motýlů k ptákům, velryb a sépií k rybám a tak dále. Poučné je v tomto případě i vágní rozlišování středověkého člověka mezi originálem a kopií v umění, stejně jako poměrně časté přijímání relativně hrubých a často bona fide vyráběných listinných fals.

Teprve v raném novověku byly skryté aspekty živých bytostí (například vnitřní anatomie) prohlášeny za podstatné a tato tendence se stupňuje podnes (sekvence bází DNA jakožto to nejpodstatnější na organismu). V této fázi bylo brzy zjištěno, že u mnoha organismů stojí jejich vnější forma v opozici k vnitřní anatomické stavbě (delfín x ryba, vakovlk x vlk), takže mezi nimi není žádná bližší pravá příbuznost, pouze tvarová konvergence. Pakobylky či kobylky napodobující listy nemohly už být od 17. století považovány za oživlé listí stromů s nožičkami, jak je jen o sto let dříve vnímal A. Pigafetta, kronikář Magellanovy výpravy, ale pouze za hmyz, byť podivných forem. Osmnácté století si často všímalo ochranných zbarvení a nápodob v živočišné říši, zejména "fytomimezí", pro něž byl také Kirbym a Spencem termín "mimicry" poprvé zaveden. Teprve Bates dal i těmto úvahám dnes obvyklý rámec, a sice spojením s Darwinovým učením o přírodním výběru, které vysvětluje "napodobení", například jedovatých druhů nejedovatými, selekčním tlakem predátorů.

Dnešní teorie mimetismu souvisí úzce s teorií aposematismu, česky "výstražných" či "varovných" zbarvení, kterou v šedesátých letech 19. století rozpracoval A. R. Wallace. Tato zhruba říká, že špatně chutnající či jedovaté druhy živočichů často vykazují nápadné barevné kombinace (červeno-černá, žluto-černá, řidčeji černobílá), které pro ptáky, případně jiné opticky se orientující konzumenty slouží jako znamení, takto zbarvené živočichy (minimálně po ochutnání jednoho exempláře) nechat na pokoji. Některé experimenty ukazují, že namnoze není v tomto směru žádný učební proces zapotřebí a že vyhýbání se zvláště červeno-černým kombinacím je mnohým ptákům vrozeno. Jedná se zde o prastarý archetyp, existující i u člověka. Pomysleme jen na to, že černá s červenou je tradičně spojována s démonickými silami, červené světlo v černém orámování slouží jako varovný signál na křižovatkách a Michelangelem navržené uniformy papežových švýcarských gardistů nevykazují jistě darmo touž barevnou kombinaci, kterou vidíme třeba u sršňů.

Není smyslem tohoto článku podrobněji pojednávat jednotlivé případy mimetických jevů v přírodě, o nichž existuje obsáhlá literatura (přes tři tisíce publikovaných prací, včetně několika knih) a komplikovaná a ne vždy jednotná terminologie. Obecně se sluší poznamenat, že mimetické jevy existují téměř u všech skupin organismů, i když zdaleka ne ve stejné hojnosti. Netýkají se pouze jejich optického aspektu, ale existují i mimikry olfaktorické, akustické, hmatové a napodobování v rovině chování. Vizuální fenomény jsou však člověku nejbližší, a proto také bývají nejčastěji popisovány. Mnoho těchto jevů vyvolává i u laického pozorovatele údiv: mouchy pestřenky napodobující vosy, mravenčí hosté napodobující své hostitele, kukaččí vejce k nerozeznání podobná vejcím parazitovaných ptačích druhů, kudlanky podobné květům číhající na svou kořist, květy orchidejí, které se nechávají opylovat oklamanými samečky samotářských včel, pokoušejícími se o kopulaci, a tak dále a tak dále.

Z pohledu neodarwinovského paradigmatu jsou zajímavé jen ty podobnosti, které aspoň jedné ze zúčastněných stran mohou přinést nějaký prospěch. Pokud tomu tak není, ač je to případ dosti běžný, je podobnost vykládána jako náhodná, protože

nějaké plauzibilní selekční zvýhodnění není dobře představitelné. Známý neodarwinistický teoretik E. Mayr jistě píše právem, že mimetické jevy jsou zkušebním kamenem každé biologické teorie a ta, která je beze zbytku a bez přílišné křečovitosti vysvětlí, vyřeší jistě i všechny ostatní biologické problémy. Mimeze ve všech svých podobách je však daleko mnohotvárnějším problémem, než aby se bez hrubého násilí nechala vměstnat do jediného teoretického Prokrustova lože.

Relace podobnosti

Zážitek postřehnutí nějaké analogie mezi dvěma věcmi je jakýmsi způsobem příjemně vzrušující - náhle jsme nahlédli, "jak to je", postřehli jejich vnitřní spřízněnost, afinitu. Ne nadarmo je v mnoha evropských jazycích významové pole pro "podobat se" těsně vedle toho pro "líbit se, mít rád, mít vztah, mít afinitu" (například polské podobac sie = líbit se; like, -lich germánských jazyků atd.). Odhalují se zde tedy najednou skryté přitažlivé vnitřní síly mezi věcmi, takříkajíc jejich tajné lásky a mesaliance, nahlížíme jaksi do jejich soukromí (to byla pro většinu lidí činnost vždy oblíbená). Věci samy, bez arbitrální účasti pozorovatele, vykazují tisíce nejrůznějších analogií v těžko přehlédnutelné směsici. Podobnost, která je nějakým způsobem relativní, musíme teprve "nechat vyvstat" upřením naší pozornosti na ni.

Až do descartovského obratu v 17. století byly všechny podobnosti posuzovány zhruba stejně a jejich dnešní rozdělení na náhodné a nepodstatné na straně jedné a závažné na straně druhé vnesla do přírody až novověká věda se svými náhledy na příčinnost a později i evoluci. Jedna kategorie podobnostních relací byla však už od antiky spatřována jako méněcenná, a to podobnosti barevné. Prohlášení barev za sekundární kategorie a jejich znevážení z hlediska třeba systematizace objektů je sice svým způsobem pochopitelné (vztah například mezi rajčetem a samečkem červenky je přes do očí bijící shodu dosti vágní), svět barev však má kromobyčejnou emocionální přitažlivost a vzrušivost a nechybělo na občasných pokusech je coby primární kategorie rehabilitovat (J. W. Goethe). Jakpak by asi vypadal obraz světa, postulující například zákon zachování barev namísto zákona zachování hmoty? Barevné odchylky běžných objektů typu bílých vran odjakživa velice intenzivně budily pozornost a podnes oplývá myslivecká i zoologická literatura zprávami typu "albinotický tchoř uloven v Brdech" (že i lidské barevné odchylky - v našich zeměpisných šířkách třeba ryšavost či černošství - vzbuzují zájem i emoce, netřeba zdůrazňovat). Právě albíni různých zvířat byli zhusta obklopeni nimbem tajemnosti či neblahosti a zhusta nebyli raději ani loveni.

Nejrůznějších podobností v živé přírodě je nepřeberně a je obtížno, z kterého konce začít. Snad spatřováním analogií mezi lidským či zvířecím tělem a rostlinami (popřípadě živočichy) či jejich částmi. Podobnost je třeba někdy se značnou dávkou obrazotvornosti hledat, jindy se přímo vtírá: "srdíčka" květů r. Dicentra, "panáčkové" květů Aceras anthropophora. Lidová i vědecká jména tyto podoby často odrážejí, ať už optické (Fungia – houbový korál, Ophioglossum - kapraď hadí jazyk, Phallus impudicus - houba hadovka, Priapulida - kmen mořských živočichů) či olfaktorické (merlík Chenopodium vulvaria). I živočichové mohou být takto interpretováni - červi r. Gordius byli na Rusi tradičně pokládáni za oživlé koňské žíně. Smrtihlav nese na sobě znamení lebky, jeden z japonských krabů dokonce samuraje v plné zbroji. Jihoamerická rostlina Passiflora - mučenka - má v různých částech květu naznačeny atributy Kristova mučení - kříž, kladivo, hřeby, trnovou korunu, kapky krve. Mnozí denní i noční motýli nesou na křídlech písmena latinské, řecké či hebrejské abecedy či arabské číslice.

Všechny tyto druhy podobností se těšily živé pozornosti až do karteziánského obratu a zčásti i po něm. Vztah bylin k jednotlivým partiím lidského těla zakládal medicínskou nauku o takzvaných "signaturae rerum" a například Giambattista de la Porta jedná ve většině své knihy "Phytognomonica" (1588) právě o těchto typech podobností a vzájemných relací lidí, živočichů a rostlin. S úpadkem renesančního myšlení zájem o tento typ interpretací klesá a po nahlodání víry ve stvoření živých organismů a vyznění německé romantické přírodovědy v minulém století mizí ze vzdělaného světa vůbec. V našem kulturním okruhu si mohou přesvědčení o nenáhodnosti takových podobností dovolit už pouze umělci a malé děti. Pro starého Řeka muselo být ovšem spatření můry Autographa gamma, nesoucí jedno z písmen jeho abecedy, jednoznačným potvrzením dobových představ o kosmické univerzalitě řeckého jazyka i písma. Z tohoto okruhu prožívání světa je i historka o tom, že Trajánovy legie na cestě dáckými lesy údajně našly velikou houbu, na níž bylo napsáno, že už nemají táhnout dále. Naznačený způsob interpretací přírody není příliš příznivý tomu způsobu chápání fosilií, jak jej známe dnes. Mohou-li být na rostlinách obrazy lidí či jejich orgánů, proč ne v kamenech obrazy mušlí, ryb či rostlin? Ruku v ruce šly i představy o samoplození v přírodě bez nutnosti tělesné a informační kontinuity - myši na sýpce povstaly stejně jako trilobiti ve skále či lebka na zádech lišaje smrtihlava.

Postkarteziánský typ pohledu vybírá ty typy podobností, které má za relevantní, a dále je interpretuje. Především je to podobnost morfologická, podobnost trojdimenzionálních tělesných struktur, ať už v rámci jednoho živočicha, či mezi různými (srovnávací morfologie). Jakkoli starším autorům až do konce renesance pochopitelně neušlo, že třeba netopýři či velryby mají vnitřní anatomii a zčásti i tělesný povrch ryze savčího typu, přece byli nakonec zařazeni k ptákům, respektive rybám, protože celkovou formou i přirozeností - život v příslušném živlu - byli podle dobových představ plně ptáky či rybami. Rozvojem srovnávací anatomie v 17. a 18. století nabyly postupně větší váhy znaky "skryté" a strukturní a myšlenka afinity různých organismů mezi sebou se postupně

mění v otázku příbuznosti, což je ovšem v době, která neoperuje s lamarckovsko-darwinovskou představou descendence, dosti vágní či spíše mystický pojem.

Teprve descendenční model se svým "stromem života" vnáší do posuzování podobností další aspekt - podobnost organismů je znakem společného původu. Podobností je však příliš mnoho a místo kýženého stromu by vytvářely strukturu spí¬še síťovitou. Ještě v šedesátých letech předminulého století však viděl L. Agassiz možnost přesunu druhu z jednoho rodu, čeledi či řádu do druhého, aniž by druhové vlastnosti byly narušeny. K výraznému nadhodnocení jednoho morfologického kritéria nad jiným došlo, zejména v botanice, ovšem už dlouho před zevšeobecněním descendenčních teorií, z ryze praktických důvodů. Jak by asi dopadl systém rostlin, kdyby základním kritériem nebyla morfologie pohlavních orgánů, to jest květů, ale třeba listů? Vzhledem k tomu, že i tvar a další morfologické vlastnosti listu lze prohlásit za adaptivní jen do určité míry a listové podobnosti se táhnou křížem-krážem rostlinným systémem (za mnohé například platan x javor, břečťan x bramboříkCyclamen hederifolium, nebereme-li v úvahu celou šíři variability), nepostrádá tato otázka na pikantnosti.

Živočichové, zejména hmyz, napodobující suché i čerstvé listí, větvičky, kůru, lišejníky, kameny a povrchy skal (ty napodobují třeba i rostliny rodu Lithops), ale i například ptačí trus či kapky rosy a desítky jiných organických a anorganických substrátů, se těšili zhruba od 17. století velkému zájmu a pojem "mimicry" se vztahoval původně na ně. Tyto, v dnešní terminologii "kryptické" adaptace nepředstavovaly obtíž pro interpretaci ani z kreacionistického, ani z evolučního hlediska, protože jejich maskovací prospěch pro svého nositele je nabíledni, ať už je vyprodukoval rafinovaný Tvůrce, či přírodní výběr.

Poněkud zarážející je namnoze jejich perfekcionistické provedení, jdoucí často daleko za účelové minimum dokonalosti (B. von Wattenwyl pro ně razil pojem hypertelie - nadúčelovost, přestřelení za cíl). Například u napodobených listů jsou zároveň napodobována i místa vykousaná housenkami, chodbičky "minujících" hmyzích larev, napadení parazitickými houbami a tak dále. Tvrzení, že tato adaptace je "přestřelená", lze pochopitelně vždy elegantně smést tautologickým argumentem o přírodním výběru a selekčním tlaku predátorů, jakožto jediném agens jejich vzniku, ač experimentální ověření je obtížné a celá věc zůstává spíše v rovině víry.

Příroda ovšem hýří pestrými barvami, jejichž interpretace se stala zdrojem obtíží po pádu kreacionistického modelu (Bůh si může tvořit živé bytosti jak chce a za jejich eventuální extravagance není nikomu zodpovědný - může to být třeba i lidem pro potěchu, k zamyšlení, na znamení, ale v posledku počet udávat netřeba). S otřesením kreacionistických věr a prosakováním myšlenky primárnosti materiálního profitu ze společenské sféry do přírodovědy si náhle tyto jevy žádají speciálního vysvětlení. To se stěží najde jedno univerzální. Květy vyšších rostlin lákají hmyz k opylení, pestré barvy ptačích či jiných samců povstaly pohlavním výběrem ze strany samic (či i samčích soků), jindy slouží pestré zbarvení k signalizaci v rámci skupiny téhož druhu. Křiklavá zbarvení málo chutných, jedovatých či jinak nebezpečných druhů jsou výstražná (aposematická) a usnadňují eventuálním požíračům učení vyhýbat se takovéto kořisti. (A. R. Wallace, který tuto myšlenku jako první v šedesátých letech minulého století zformuloval, byl na ni přiveden barevností mnoha druhů housenek, již vysvětlit pohlavním výběrem věru těžko.) Pokud u ozbrojeného či toxického živočicha takové zbarvení chybí (včely, zmije), teorii to nijak neruší; stejně je tomu v případě opačném, kdy pestře zbarvené druhy jsou dokonale jedlé - zde pak bývá křiklavé zbarvení v klidu většinou ukryto (můry stužkonosky rodu Catocala, mnohá sarančata aj.). Do tohoto schématu nezapadající příklady pestrých zbarvení - ulity mnoha mořských plžů, lastury, některé kresby motýlů - bývají pak zhusta vydávány za náhodné, nejlépe třeba jako důsledek odkládání odpadových produktů organismu.

Z tohoto úhlu pohledu jsou neselhávajícím hlavolamem houby, přehrávající všechny repertoáry křiklavých i krycích zbarvení bez zjevného účelu, za naprostého nedostatku opticky se orientujících požíračů. Stejně jako barvy rozehrávají i nejširší škálu vůní, napodobujících vše možné. Z hlediska neodarwinistického paradigmatu se jedná o jev nezajímavý, náhodný a sotva hodný dalšího zkoumání. Zcela na okraj by zde mělo být uvedeno i takzvané Peterichovo biochromatické pravidlo, říkající, že takzvané teplé barvy (žlutá, červená) jsou od takzvaných studených (tmavozelená, modrá, fialová) vždy odděleny pruhem či plochou nějaké barvy neutrální (černá, bílá, hnědá, šedá, neutrální zeleň). Je pozoruhodné, že této reguli odpovídá nejen značná část rostlin a naprosto převažující část živočichů, ale i valná většina lidských výrobků řídících se takzvaně "vkusem". Že by to byl nějaký obzvlášť hluboký esenciální archetyp, vlastní všemu živému? Speciální kapitolu tvoří povrchní podobnosti mezi živočichy či jejich částmi, ač jejich základní vnitřní morfologie je jiná. Pokud tyto jevy nezařadíme pod hlavičku výše zmíněných konvergencí, zbývá ještě několik dalších možností.

H. Bates přenesl roku 1862 pojem "mimicry" právě na tu kategorii jevů, kdy dobře jedlý druh hmyzu opticky napodobuje jiný, nepříbuzný a nejedlý, s nímž žije na témže stanovišti, a tím se za něj pro přirozené nepřátele jaksi "schovává". Optické adaptace tu bývají často zcela podvodného typu, kdy je třeba trojrozměrná struktura pouze nakreslena a vystínována atd. Podobnosti, sloužící jako adaptace k parazitaci či lovu, bývají shrnovány pod pojem mimeze peckhamovské - napodobení červa jazykem želvy kajmanky k lákání ryb, kopírování vajec hostitelských druhů ptáků kukaččími a další četné příklady mimetizace hostitelů parazity, tropické kudlanky číhající na hmyz napodobujíce květ etc. Mimeze nemusí být

zdaleka jen optická, ale třeba i zvuková (moucha pestřenka napodobující vosu bzučí ve stejné tónině), pachová (pavouci rodu Mastophora lákající na napodobené sexuální feromony samečky nočních motýlů). Některé adaptace jsou svrchovaně rafinované, jako například květy orchidejí rodu Ophrys, opylované samečky samotářských včel, které matou napodobováním tvaru i pachu samičky.

Nechceme-li přijmout těžko uvěřitelné výše zmíněné Agassizovo vysvětlení, podle něhož by byla například nesytka vosou, postupně se ve vývoji přesunuvší mezi motýly, je povrchové "napodobení" asi nejpřijatelnějším vysvětlením. Selekční představa však nenásilně interpretuje jen část podobných jevů. Jak naložit s velmi podobnými motýly, ovšem z různých kontinentů? Či občas vídané napodobování parazita hostitelem? Zde pak opět přichází ke slovu vysvětlení konvergencí či náhodou. Ještě větší problém skýtají případy, kdy "model" a "mimetik" jsou sice podobní, ale velikostně zcela jiné dimenze. Jihoamerická svítilka rodu Fulgora připomíná svým noscem zmenšenou hlavu kajmana, kukly některých tropických modrásků minia¬turní opičí hlavy či lebky. U těchto případů (i u výše zmiňovaného japonského kraba se samurajem na hřbetě) nechybělo ani darwinisticky či neodarwinisticky laděných vysvětlení, představují ale právě onen typ jevů, které jsou prubířským kamenem vědecké pravověrnosti a jejichž neopatrné pojednávání může velmi účinně a natrvalo zničit pověst. A podobnost třeba mezi sovou sněžnou a nočním motýlem Porthesia similis (oba bílí se sporadickými černými skvrnami, na nohou hustě ochmýření) nelze prohlásit než za zcela náhodnou. Občas bývá v literatuře diskutován a pak opět odložen i problém takzvaných "lokálních faktorů". Je tím míněno regionální nahromadění určitých podobností, třeba pestrá, "korálovcová" kresba různých jedovatých i nejedovatých hadů v tropické Americe.

Nepřehledné rejdiště lidské kultury pak poskytuje masově nejrůznější příklady "mimezí" od potahovaných pilulek napodobujících bonbóny přes nejrozmanitější typy přetvářek a podvojností k nejrůznějším ritualizacím, hrám a náznakům a nejširším plejádám nejrůznějších podobností, které si, na rozdíl od těch přírodních, v dnešních očích buď vysvětlení nežádají, nebo je zcela jiné než u přírodních objektů přesně v duchu karteziánského dualismu – zde slepý svět hmoty a prostoru – tam panství lidského ducha. Že svět je v zásadě jen jeden a podobnost taky jenom jedna, napadne bohužel málokoho.

Biologické kořeny estetiky a umění

A. Portmann a R. Süffert upozorňovali v četných pracích na skutečnost, že živé organismy jsou uzpůsobeny k tomu, aby byly opticky vnímány. Z mnoha příkladů lze uvést aspoň ty nejdůležitější: barvy a kresby se vyskytují jen na viditelných částech povrchů, u živočichů za běžných okolností neviditelných (vnitřní paraziti, jeskynní druhy) většinou zcela chybějí. U vyšších živočichů je vždy (pomineme-li řídké výjimky) vyvinuta navenek symetrie, uvnitř tato skoro vždy chybí (u zvířat průhledných - některé ryby, planktonní měkkýši - je jí pak dosaženo čistě opticky). I některé organismy nemající prakticky nepřátel, kteří by se řídili zrakem (například vyšší houby), ukazují často celou plejádu zbarvení od "ochranných" po "výstražná". O jednotlivých detailech lze v tomto článku jen stěží podrobněji diskutovat. Portmannovým závěrem bylo přesvědčení, že živé organismy usilují o sebeprezentaci (Selbstdarstellung) a že jejich vnější vzhled je výrazem jejich vnitřní povahy (Innerlichkeit). Práce Portmanna a jeho žáků byly v biologických kruzích přijaty s rozpaky a těší se mnohem většímu zájmu ze strany filosofických disciplín.

Vůbec není bez zajímavosti otázka, kde se u lidí vzala záliba v určitých jevech, označovaná běžně jako estetické cítění. Není tím pochopitelně myšleno zalíbení, nalézané v jídle, sexuálních partnerech, dětech a jiných pro biologické funkce relevantních objektech. Jedná se zde o radost z rytmů a určitých hudebních tónů, z barev a jejich kombinací, ze symetrie apod. Některé z těchto tendencí by se snad daly odvodit z jiných, například pozitivní hodnocení rytmů a jejich podobnost s vnějšími či vnitřními rytmy člověka (třeba srdeční puls nebo chůze), ale většina z nich nějaké jednoduché interpretaci odolává. Snaha (a možnost) zaimponovat druhému pohlaví pomocí pestrých barev je součástí toku mnoha druhů ptáků a reakce samic ukazují, že se tímto způsobem cítí osloveny. Jak už Darwin poznamenává, je dobrý důvod k domněnce, že jejich emocionální pohnutka se v této situaci podstatně neliší od naší.

Určité kořeny estetiky vězí zřejmě velmi hluboko nejen v člověku, ale i v jiných živých organismech. Počínaje antikou bývá zvykem zdůrazňovat účelnost a racionální komponenty jak v přírodě, tak v kultuře. Stačí se ovšem jen zcela povrchně porozhlédnout a spatříme mimo to i velké panoptikum iracionality, samoúčelu, divoké fantazie, ztráty proporcí, hýření v nejrůznějších směrech i vyložených monstrozit. Tyto výrazy jsou zde míněny bez oné negativní příchuti, kterou v běžném použití mají. Pro mnohé by byla zajisté příjemnější představa světa zcela vypočítatelného a přehledného, ať už se to týká přírody nebo lidské kultury. Pojmy jako třeba tvůrčí fantazie či svoboda (byť i jakkoliv omezená) se do takového světa ovšem nevejdou.

Prameny kreativity

Kreativita, schopnost novotvoření, je vlastnost inherentní celému světu, byť nejlépe patrná je na živých organismech a člověku. Základním motivem zde je myšlenka, že kreativita živých organismů, utvářejících své vlastní tělo, a kreativita lidská, primárně upřená mimo sebe do vnějšího světa, je ve své podstatě jedna a tatáž (v zásadě hloubku této analogie stejně cítíme,

vzory na zvířatech se nadarmo nejmenují "kresba", stejně jako lidský výtvor). Pochopitelně se jedná pouze o otázku míry, v níž je lidská kreativita mnohem více projektována mimo vlastní tělo - ke zvířatům jejich vlastní "vnější" projevy typu mravenišť, nor, pavučin, hnízd, tokových podií a loubí, hrází atd. patří stejně jako k člověku jeho produkce artefaktů. S určitými výhradami, lze říci, že lidská kultura a její projevy představuje nejspíše cosi jako "pokračování evoluce jinými prostředky". Živým bytostem včetně člověka je vlastní cosi, co můžeme různými slovy pojmenovat jako kreativita, spontaneita, nekalkulovatelnost, svoboda nebo tajemství (dosti podobnou atributaci měla starořecká fysis - příroda, přirozenost).

Tajemství není to, co dosud není poznáno, ale to, co z povahy věci lidskými prostředky uchopitelné není. Pokud někdo tvrdí, že žádná "tajemství" v tomto smyslu ve světě nejsou, má na to zajisté právo, ale je nutno vědět, že je to článek víry, nikoli něco doložitelného - domnívám se, že je k takovémuto přesvědčení zapotřebí víry velmi silné, protože všechny mé zkušenosti s lidmi i mimolidskými živými bytostmi vypovídaly o opaku. Existence "tajemství" neznamená, že poznatky, které získává věda či jiné nauky jsou nicotné, nýbrž právě jen tolik, že jsou nekompletní a nezahrnují úplně všechny dimenze přírody i člověka a jeho světa, "Pochopit" takováto tajemství znamená především si na ně zvyknout a žít s nimi a vedle nich, aniž by nás svou neuchopitelností znepokojovala a přiváděla k zuřivostí, zaslepenosti, podezírání či zoufalství (co neumíme pochopit, snažíme se alespoň zničit - konkvistadorský postup v Mexiku toho byl pouze nejdrastičtějším, ale zdaleka ne jediným příkladem).

Je nutno především přijmout, že to, nad čím nemáme úplnou kontrolu a predikci, nás neohrožuje, ať už přímo, nebo v naší psychické rovnováze a sebevědomí. U pojmu svobody je také třeba si uvědomit, že se nejedná o striktně vymezený polární pojem k nutnosti (zde svoboda lidského ducha - a zde železná nutnost přírody - jak by svět rády chápaly mnohé směry "humanitních" nauk), ale spíše o možnost volby ze dvou nebo více variant. Lidská svoboda je sice v přírodě zjevně největší, ale svoboda jiných živých bytostí takto není zcela rovná nule, ať už v oblasti sebeformování, nebo chování ("Zvíře se za přesně definovaných experimentálních podmínek chová tak, jak se mu právě zachce").

Vzhledem k tomu, že člověk industriální civilizace prožitek "svobody" a z ní plynoucího "tajemství" či "nevypočitatelnosti" cení jen u sebe, ale pociťuje jako ohrožující u druhých, dává přednost v posledku komunikaci s computery, majícími míru autonomie jen zcela nepatrnou, nebo alespoň se psy, jejichž "věrnost a upřímnost" pramení zejména z výrazně nižší míry autonomie. Kde jsou hranice lidské svobody vidíme nejlépe, pokoušíme-li se udržet prst v plameni svíčky; kde je počátek svobody biologické vidíme, srovnáme-li tvary listů rostlin na téže louce. Je vcelku jedno, připustíme-li, že lidská svoboda je (převážně) vědomá a mimolidská nevědomá či jinak vědomá. Je to sice relativně důležitý rozdíl, ale kořeny lidské kreativity a svobody jsou rovněž v nevědomých sférách duše. "Vynoření" lidské kreativity a svobody volby někdy v paleolitu do vědomé sféry byl sice podstatný, ale věc samu jen málo modifikující fenomén. Prohlásit lidskou kreativitu a lidské počiny za něco zcela a bytostně odlišného od přírodních dějů je v zásadě zavádějící, nechceme-li přímo deklarovat, že spadla v počátcích lidstva zcela neočekávaně z oblohy (jde o blízkou příbuznost, která nemusí být naprostou totožností, jinak by nebylo lze přírodu a kulturu vůbec rozlišit a tato otázka by se vůbec nekladla a nevznikla).

Vycházejme zde z toho, že jevy blízce podobné budou mít i podobnou podstatu. Vždy se jeví smysluplnější usuzování podle analogie, nežli bedlivé odlišování skrytých a jen v pojmovém rozlišení zřetelných "podstat" - je poněkud těžko uvěřit, že jevově podobná fac¬ka, udělená rudým komisařem kulakovi, je aktem spravedlivé třídní msty, zatímco analogní facka opačná je projevem kontrarevolučního teroru; obdobné typy úvah jsou sice velmi rozšířené, ale mimořádně zavádějící - představují aktuální "zamilování se" se do pojmů a slov bez zájmu o povahu sledovaného děje. Potom je lišení kreativy lidské a mimolidské zcela obdobným počinem a v zásadě reliktem z dob "staré aliance" 17. a 18. století, kdy přírodověda dostala v plen imanenci, svět hmoty, nutnosti a jejích "slepých" zákonitostí a teologie a "duchovědy" dostaly jako léno "transcendenci", svět božského a lidského ducha a jeho svobody - v přírodě totiž něco takového jako svoboda či kreativita v lidském slova smyslu být z principu nesmí. K tomu je nutno vzít do úvahy, že rozdělení ve své podstatě jednotného světa na "hmotu" a "ducha" pramení zejména z toho, že raný novověk si neuměl hmotu představit jinak než jako pouze setrvačností nadanou výplň prázdnoty, jako cosi bez vlastní aktivity, neřkuli intencionality (v běžném povědomí, má-li si někdo představit "hmotu", představí si cosi jako čerstvě umíchaný beton či jinou obdobnou beztvarou masu).

Pak je pochopitelně nutné, aby existoval nějaký inteligibilní Velký Hybatel "duchovní" povahy, který by celou tuto pasivní mašinérií uvedl do pohybu a jehož zmenšeným odleskem je duch lidský. Později sice byla hypotéza prvního hybatele i lidského ducha jako v přírodě ojedinělého fenoménu opuštěna, hmotný svět nicméně "rehabilitován" nebyl a kreativita se nutně musí jevit jako cosi, co do světa, mimolidského a ani přírodovědecky chápaného lidského, vlastně nepatří. Protože lidskou kreativitu těžko úplně přehlédnout, vedlo to k úplnému odštěpení humanitních či lépe řečeno "duchovědných" oborů od přírodních věd a jejich zacyklení v sobě samých, což sice vede k jejich problematičnosti, ale cesta k nápravě rozhodně nevede aplikací metody novověké přírodovědy, která je směsí premis z dvou časových rovin, raně osvícenské 17. sto¬letí a evoluční 19. století, rozhodně nevede.

Ta by vedla nejspíše tou cestou, že dichotomie tělo x duše či hmota x duch by se ukázaly jako dichotomie falešné, popř. pouze pomocně terminologické, neboť se jedná v zásadě o dva aspekty fenoménu jednoho. Je tragickou absurditou, že v rámci novověké přírodovědy vzal problém aktivity, kreativity, spontaneity a intencionality živé hmoty (a hmoty vůbec) vážně pouze T. D. Lysenko, hochštapler a politizující zlotřilec, jehož činností byla celá koncepce definitivně umrtvena na mnoho dalších desetiletí.

Je rovněž třeba poznamenat, že kreativita živých bytostí vždy vychází jaksi zpoza nějakého horizontu, u člověka např. zpoza hranice vědomí/nevědomí. Kupodivu je to právě ono nevědomí, co inovace vytváří a že kreativita na jakékoli rovině je proces úsilný, bolestivý a v mnoha ohledech je pociťována jako "starost", ne-li "trýzeň". Rozmanité lidské praktiky, vedoucí k vyhasnutí pocitu vlastního "já", vlastních přání, trápení i radostí, třeba ve stylu buddhistických cvičení, vedou nejen k "osvícení" a kýženému zvědomění a "vyvanutí", ale i k úplnému vyhasnutí kreativity, která je na nevědomé procesy a utrpení jako doprovodný fenomén nerozlučně navázána. Pozoruhodným příkladem spíše abstraktních "utrpení" v živém světě je posun vrozených obrazů a s nimi spojených přání u zvířat i člověka oproti reálnému stavu - ptáci upřednostňují modely vajec tak velké, že by je nikdy nebyli schopni nejen snést, ale ani obsednout, mladé kukačky jsou bezproblémově přijímány proto, že jsou kýženou "nadnormativní atrapou" běžného mláděte s širokým žlutým jícnem, mláďata racků stříbřitých pro svou orientaci upřednostňují skvrny na zobácích rodičů v barvách, které se u nich nevyskytují atd. - analogicky v lidském světě jsou vrozené představy o partnerech, dětech, rodičích i nadřízených na míle vzdáleny tomu, co může reálný svět nabídnout a tudíž stálým zdrojem tenzí, které jsou od živého světa neoddělitelné.

Z toho, že zdroje kreativity jsou z principu skryty "za horizontem" a při eventuelním proniknutí za něj se "skryjí" zase "o patro níž" v zásadě pramení jejích principielní neúplná uchopitelnost, protože živé bytosti (a ostatní ve stejné míře i neživý svět) jsou jaksi "bez dna", jak už to bylo konstatováno o lidské psychice.

Poznámky:

1 viz: (Adam, Barbara (1998). Timescapes of Modernity: The Environment and Invisible Hazards. London: Routledge) Virilio, Paul (1995). Speed and information: Cyberspace alarm! In A. Kroker & M. Kroker (eds.), CTHEORY, 18(3), 1-5.

2 (R.M. Schafer, The New Soundscape (Toronto, 1969).

3 We are all condemned to silence—unless we create our own relation with the world and try to tie other people into the meaning we thus create. That is what composing is. Doing solely for the sake of doing, without trying artificially to recreate the old codes in order to reinsert communication into them. Inventing one's own pleasure, which alone can create the conditions for new communication. A concept such as this seems natural in the context of music. But is reaches far beyond that; it relates to the emergence of the free act, self-transcendence, pleasure in being instead of having.
(Jacques Attali)

Strany 204-205 / G / LAMPYRIS, 2002, video still
Strany 206-207 / HORTVS WINARIENCIS MAYRAV, 2008, video still
Strany 208-209 / G / LAMPYRIS, 2002, video still

BÝTI KRAJINOU

Václav Cílek

I.

Zjevně se dostáváme do toho stádia, kdy je nutné objasnit, proč se královna Alžběta chtěla v máji stát dojičkou krav a Miloš Šejn v srpnu slimákem. Zatímco mladé dívky se při cvičení, kterému Frank říkal stojící kostra, stávaly divokými a nezávislými vlky, v naší skupince byla situace úplně odlišná. Z Radky se stal unavený velbloud táhnoucí pouští, Kristýna se nejprve změnila v jakýsi pupen, aby za chvíli překvapeně zjistila, že je strašilkou, já se nezaviněně proměnil v roj včel, ale k Milošově kostře se vcelku podle očekávání přidal slimák. Stáli jsme na zámecké terase za bechyňským klášterem a tanečník Frank (co žil deset let s Minem Tanakou), říkal, že ze sebe musíme nechat odpadat maso, úplně se vyprázdnit, zůstat jenom kostrou náhodně stojící nad řekou a čekat, jaké zvíře k nám přijde, nevolat ho, nestylizovat se, jen čekat.

Co je intelektuálně stimulujícího, symbolicky významného a kunsthistoricky interpretovatelného u slimejše? - na rozdíl třeba od orla či stehlíka vůbec nic. Ve věku rychlosti, kdy již pro všechny ostatní tvory panuje smrt vzdálenosti, není slimákova situace povzbudivá. Zjevně žije v jiném čase než většina z nás. Je nejedlý (slimáci jsou na rozdíl od hlemýžďů hořcí, ale zase nemusejí sebou tahat domeček), dosti jednoduchý, nemá hebkou srst, je pomalý… ale umí splývat se zemí. Jak si nevzpomenout na Miloše Šejna převalujícího se v bažinách šumavských a točícího podvodní video „Mlaka“, nebo z místního materiálu vytvářejícího okrový obraz jsa do půl těla zabořen v bahnitém vývěru nad Jičínem. Splývající s bahnitou prahmotou, ještě bez stvořených tvarů, ruka jako chapadlo vedená ne hlavou, ale zkušeností těla, jakoby kreslila kůže, se vynořuje a v podivné kaligrafii vytváří záznam na bílou látku podobnou papíru. Člověk si nejprve prohlédne médium, ovšem je to materiál podšívek lyžařských bund, který vydrží vlhko a dobře plasticky přilne k povrchu země. Barvy nejsou z tuby – proč by člověk měl překládat barvy krajiny do olejových barev zakoupených v potřebách pro výtvarníky, když může rovnou použít bahno, hlínu, zvětralé kameny, listy šťovíku nebo houby (Michal Jůza byl v Řecku překvapen, když zjistil, že stěhovací firma se jmenuje „Metafora“)? Houby jsou náhodou na kreslení dost noblesní materiál, navíc mají tu výhodu, že mají nestálé barvy, takže jak stárne člověk, tak se mění i dílo a nikdo s tím nic nenadělá, takže se dá říct – tohle nakreslil Šejn, Živly a Osud, jen pořadí je nejisté.

Teď jsem na chvíli přerušil psaní kvůli jedné synchronicitě, kterou bych měl uvést. Volal mi Petr Jenč, archeolog z Českého ráje, který tuší, že Šejna znám. Říkal mi: Jak to, že Šejn sbíral – jak je uvedeno na CD-romu „Colorum naturae varietas“- pravěké uhlíky pod jeskyní Krtolou již devátého května 1990, když jsme tam začali dělat archeologický výzkum o dva roky později? Odpovídám mu: „On se tak toulá krajinou a když jej něco zaujme, jako jsou rozplavené uhlíky z pravěké vrstvy, tak jimi maluje. Má rád pravěké umění, jeskyně a převisy.“ Ale Petr pokračuje: „Ty jsi někde psal, že v té jeskyni zabil blesk několik prvorepublikových turistů. Víš, my jsme tam při výzkumu měsíc spali a zažili jsme dvě bouřky, při kterých šly blesky horizontálně údolím a vypadalo to, že nás smetou, to byl strach!“ Říkám mu: „blesky sledují vodivé kanály, které bývají tvořeny třeba vlhkým či ionizovaným vzduchem a to je důvod, proč jsou známy případy, že blesk letí podél svislé skalní stěny a pak zajede třeba desítky metrů dovnitř do jeskyně. Ale“, pokračuji, „Krtola je díky ojedinělému nálezu celé nádobky lužické kultury považována za kultovní jeskyni. Lidé si až do 19. století hodně všímali přírody, byli často venku, pásli ovce a kozy. Je možné, že vypozorovali, že v tomto jednom určitém, nepravděpodobném místě blesky občas udeří pod zem. Takové místo muselo být posvátné, protože se v něm spojuje síla nebe s hlubokostí země“. Tahle věta, čtená doma v pokoji ve společnosti jiných vět, zní jako klišé, ale já jsem v Krtole několikrát byl, dělali jsme kdysi v okolí nějaké sondy, odebírali vzorky solí, prolézali velký jezevčí hrad nad jeskyní (některé jezevčí hrady jsou podle radiokarbonového datování až 10 tisíc let staré, jaké lidské město se jim může rovnat?), přemýšleli jsme o místu a jeho síle. S místní krajinou před očima dává obraz blesku zajíždějícího pod zem takový pocit údivu a síly, že jej vůbec nechci analyzovat. Na něco podobného reagoval kdysi M. Šejn tím, že nahrával zvuky hromu a pak je zpomaleně v nekonečné smyčce přehrával.

Ale v duchu již myslím na něco jiného. Nejprve na Zorku, které se jedné letní noci strávené ve spacáku v jeskyni zdálo, že strop a boky jsou pokreslené vlnitými ornamenty pravěkých kultur, ale mnohem víc na M. Šejna: proč si vybral ke kresbě právě toto místo? Má to něco společného s japonským tancem, který je někdy popisován právě jako napětí mezi nebem a zemí? Proč si nemaluje doma, ale musí mít Místo? A hned se mi to spojí s jinou jeskyní – Mažarnou ve Velké Fatře. Přišel jsem do ní před lety se skupinou přírodovědců. Našel jsem velký odlomený krápník tvořený částečně zpevněným nickamínkem, který byl již za časů Mateje Bela používán k léčení lidí a dobytka. Nalezenou pilou jsem jej rozřízl vejpůl. V bílé krápníkové hmotě se objevily černé linie sazí z pravěkých ohňů. Již ze samotného krápníku bylo patrné, že lidé v jeskyni sídlili opakovaně, ale vždy jen velmi krátce. Takové místo je obvykle považováno za občasné lovecké tábořiště nebo kultovní prostor. Vrtalo mi to hlavou. Po letech jsem se dostal k Šejnově dokumentaci ze stejné jeskyně, pohyboval se tam paralelně, až nepříjemně paralelně: otiskoval papíry do nickamínku, všiml si, že o slunovratu Slunce zapadá v ose jeskyně, tančil tam a hořící větví kreslil do vzduchy čáry. Řekl jsem mu později: „Víš, že slovo čarovat původně znamenalo kreslit čáry?“ Ale mohl jsem se jej také zeptat, proč už zase spojuje kosmické jevy jako je slunovrat s podsvětím a ohněm; a navíc, proč to dělá právě na tomto místě, kam to nějak patří, ale o kterém z mé přírodovědné strany skoro nic nevěděl.

Byla by tu ještě třetí jeskyně – Domica, ale tam již jsou souvislosti dobře čitelné. Archeologické nálezy byly náležitě publikovány. Turistický chodník vede středem prvořadé podzemní svatyně archeologického Dómu mystérií. Jeho hliněná podlaha byla před tisíciletími ušlapána nohama neolitických zemědělců. V samotném dómu v pravěku vznikl jakýsi amfiteátr s uměle upravenými hliněnými stupni, který je orientován k sugestivnímu Lůnu Matky Země. Lůno bylo na obou stranách odděleno od dómu dřevěnou konstrukcí, po které zůstaly v jeskynním jílu kůlové jamky. Stupně jsou částečně obráceny směrem k Lůnu, takže celá úprava působí dojmem mysterijního divadla. Na stupních Hliniště jsou dodnes patrné stopy po kulatém nástroji, kterým byla hlína dolována. Kromě toho se v této oblasti nachází několik stovek pravěkých rytin a kreseb. Jsou to jednoduché čáranice. Poměrně běžné je, že lidé o stěny otírali louče, aby jim lépe hořely, ale přesto pozorujeme několik základních vzorů znaků. Na několika místech jsou paralelní tři nebo čtyři čáry vedle sebe, jinde nalézáme překřížené čáry (“šachovnice”) nebo kresby tvaru písmene “V”, jakési šipky bez prostřední čáry. Na jiných místech pozorujeme rytiny ostrým nástrojem (obsidiánem?) či tupým nástrojem (paroh?).

Doba objevu jeskyně byla téměř zcela ve znamení realismu a hmotných pramenů, tyto stopy po činnostech člověka sice neunikly pozornosti, ale ve srovnání s nádhernými, geometrickými nádobami, byly považovány spíš za “odpad”. Něco podobného se opakovalo při druhém velkém archeologickém výzkumu počátkem 60. let – kresby, spíš dotyky, byly prohlédnuty, ale ještě nevyhovovaly požadavkům kladeným na umělecké dílo. Až o pár let později v době abstraktního expresionismu, informelu či tašismu, jsme tady u nás nabyli schopnost dívat se na klikatou čáru jako na umění. Jeden z průkopníků moderní abstraktní malby Pierre Tal-Coat dokonce na sklonku 60. let vytvářel minimalistická plátna odvozená z jeskynních čar. Ale stejně duchovní obraz jeskyně víc dokreslují Šejnovy ohnivé kresby, které se ve stejných místech rozzářily po tisíciletích klidu. Výsledek: oživení nějaké divné vzpomínky na ohně v jeskyních a bosé nohy v hlíně, pocit, že mezi mnou a tisíciletími neuplynula dlouhá doba, prolínání světů. Tento přístup mi připomíná poslouchání hudby, zatímco malba na plátně na stejné téma se spíš podobá textu o hudbě.

A ještě bych měl zmínit Zebín, nápadný vulkanický vršek nad Valdštejnovou loggií na okraji Jičína. Šejn sem chodil roky malovat starý lom po vydobyté čedičové žíle. Pak odložil štětec, obkresloval vrchol kopce na obrovský papír hlínou a trávou. Fotografoval Slunce a Měsíc objevující se ve štěrbině skalního mostu. Jednou mi Vláďa ukázal pravěké střepy vyplavené z okraje pěšiny těsně pod vrcholem. Ptal se mně: „co tady ti lidé hledali, vždyť tu není žádná půda a vrchol je tak malý, že se na něj s bídou vejde kaplička?“ Kopec je však nápadný, přitahuje oči, je to pecka, kterou podle pověsti vyklepal čert z boty. Je téměř jisté, že to je další případ pravěkého kultovního místa, ale takového, kde na rozdíl od jeskynních hlubin bývaly uctívány vrcholy hor. Plán propojit do jedné přímky jičínský zámek a dlouhé stromořadí vedoucí k Loggii a dál k valdickému klášteru bývá připisován italským architektům Giovannimu Pieronimu i dalším. Pieroni studoval matematiku a hvězdářství u Galilea Galilei a tvarům krajiny se učil z „Deseti knih o architektuře“ od Marca Vitruvia. Tito architekti - filosofové patřili do doby, která hledala vztahy mezi člověkem, vesmírem, krajinou a číslem.

Potřeboval jsem hovořit o konkrétních místech, aby byla patrná základní linie důležité části Šejnovy tvorby. Odehrává se kolem jevů, jakými jsou nebeská znamení: Měsíc, Slunce, blesk, vítr; v kombinaci s pozemskými znameními jako skála, rokle, štěrbina, jeskyně.… voda a oheň v pozadí. Podobně jako se v tvorbě doplňují protiklady nebe a země: Slunce viděné otvorem jeskyně, tak se doplňují živlové protiklady: kresba ohněm pod vodou i nad vodou. Někdy koncem 50. let viděl poprvé film J. J. Cousteua „Svět ticha“. Změnil se v domácího pyrotechnika a začal vyrábět magnéziové tyče hořící pod vodou a kreslit jimi. Nevím, zda byl první v Evropě, ale vím, že nikoho nenapodoboval, šel svojí šejní cestou. Nomen omen.

Šejnova technika se vyvíjí k bezprostřednosti: odkládána je tužka a olejové barvy, posléze fotoaparát, nastupují přírodní pigmenty, kresby ohněm a vodou. Klasické malířské estetické vnímání se ztrácí a je nahrazováno zkušeností těla. Je to cesta zpátky časem. Už to není ani hlava, která vede ruku, ani ruka zbavená intelektuální kontroly, ale tělo v kontaktu s místem, které vytváří záznam. Celý tento proces se dá zasadit do kontextu evropského výtvarného umění - je možné používat jména jako Joseph Beuys, Andy Goldsworthy, Richard Long, Hamish Fulton a další, ale mistrem je hlavně kosmická příroda.

M. Šejn se nějak oklikou a jinými prostředky dotýká světa, s nímž jako historik umění kdysi začínal: secesním symbolismem a spiritualismem Františka Bílka a Josefa Váchala v té poloze, kdy se jedná o duši zamrzlého vodopádu, strom rozštípnutý bleskem, struktury šumavských polomů. V knihovně domu, v němž vyrůstal, ještě stále stojí portrét Paula Bruntona opřený o tatínkovy knihy. Osoba Šejnova typu by logicky mohla být zakotvena snad jen ve dvou českých krajinách - v mediumním Podkrkonoší nebo na hloubalském jihu Čech.

II.

Můžeme popsat či alespoň odhadnout, jak na něj zapůsobili současníci a učitelé, ale jak rozeznáme jiné vlivy - třeba mezolitických lovců žijících pod pískovcovými převisy nebo přírodních barev barokních herbářů? Myslím si, že hlavním Šejnovým motivem je to neviditelné, co proudí přírodou. Nikdy se však nedá vyjádřit celé, takže s jakou částí metafyzis Šejn zachází? Kde se stýká s odkazem

pravěkých kultur, jejichž kultovní místa instinktivně nalézá a to ne z důvodu nějaké neurčité citlivosti k jejich duchovnímu odkazu, ale protože podobně chápe přírodu? Je z téhož pro něj důležitá manýristická a barokní tradice, která pracuje s přírodou podobně jako archaické kultury i snad jako určitá část moderního umění?

Jak po sobě čtu text, uvědomuji si, že přeci jen používám ta téměř neslušná slova jako je „umění“, rovněž se tu vytratil homérský smích. Surrealisté, lišky, havrani, papoušci a psi mají smysl pro humor. Horáčkova exupérovsky ochočená liška si vyhrabala noru v kuchyni pod podlahou a večer se evidentně bavila tím, že si vymýšlela společně s domácím psem různá alotria – něco někam tahali či žvýkali, ale soustřeďovali se přitom na jemně zlomyslné činnosti cílené na pána domu, kterého se však skoro nikdy neodvážili pořádně naštvat (snad jenom jednou, když mu rozžvýkali sbírku kostí fosilních dikobrazů). Kamarádův krkavec se zase rád klouzal na sněhové klouzačce a vesele si přitom pohazoval klacíkem za charakteristického „krkání“ připomínající nastydlou vránu. Bavil se přitom jako dalajlama, kterému v Praze darovali „ježka v kleci“. Vtělené božstvo se chechtá nad svou nemohoucností, se kterou by ve Stínadlech neobstálo. Jaký to obraz!, říká Platón.

Naproti tomu jiným tvorům – pověstné jsou zejména mihule – téměř zcela schází obvyklý smysl pro humor a velmi pravděpodobně jakýkoliv smysl pro komično. Znepokojuje mne, že Šejnovo dílo je vážné jako mihule. Tohle je pro mne důležitý problém. Humor, mám-li vůbec potřebu jej nějak definovat, mohu považovat za schopnost vidět jednu věc ze dvou úhlů zároveň; napětí mezi kontrastními pohledy se uvolňuje smíchem. Tedy humor jako duchovní vlastnost přináší schopnost dívat se na svět, na sebe, z více stran zároveň. Této schopnosti, jež je pro mne cenná, se dobrovolně zříkám v okamžiku, kdy se doopravdy, upřímně a co nejúplněji snažím s něčím splynout. Nalézám tady styčné body s tancem Mina Tanaky, který je hluboce působivý i s východní tradicí, z níž vyrůstá cesta temnot – butó. Jak vyhmatat to správné rozhraní, kdy se hluboce vnořuji do hudby či do přírody, ale ještě mám schopnost se vidět? Je hluboké ztotožnění obětí, kterou přináším ostatním („aby někteří mohli dojít daleko, musí jiní zajít příliš daleko“) anebo to je sebezničující nemoc?

Jednou jsem byl pozván do malého jihočeského města ke starému mystikovi, jemuž umírající učitel odkázal cvičení krajní bdělosti. Trpělivě je cvičil dvacet let hodinu denně. Základní pozicí při meditaci byl stoj na jedné noze. Nenašli jsme společnou řeč, byl uzavřen sám do sebe, ztrácel vnější kontakty. Vycházeli jsme do uličky u vody, žena se ke mně naklonila a říká: Myslíš, že když se celý život soustřeďoval na sebe, tak je soustředěný na sebe?“

M. Šejn k tomu říká: *„Proto se někdy rád napiju, chodím do sauny, občas se zavrtám nahý do sněhu, se studenty mluvím často v paradoxech, s úsměvem vzpomínám na mystické praktiky svého strýce experimentujícího společně s Hanou Wichterlovou, a sebe i svou práci beru v důsledku nevážně, nejsem jako každý strom, který mluví s měsícem a větrem samozřejmě a smysluplně“.*

III.

O některých malířích se říká, že malují hlavou, jiní malují srdcem, jiní obojí šťastně či sladkobolně kombinují, někdo je řemeslníkem, jiný filosof, M. Šejn tvoří tělem. K přírodě či ke krajině mohu v zásadě přistupovat dvojím způsobem. První si trochu zjednodušeně nazvěme západním a druhý východním. V západní tradici je mezi mnou a přírodou určitý odstup. Malíř se dívá na krajinu, na jedné straně je on, pak je nějaká větší či menší mezera a pak je příroda. Ve šťastné chvíli s přírodou splyne, ale pak poodstoupí, jakoby bylo přítomno to renesanční či barokní pojetí, že uspořádání krajiny odkazuje za ni samou, snad k nějaké kosmické harmonii, snad k Tvůrci. Proto k malému světlu, k přírodě a krajině, přistupujeme opatrně, abychom jej nezaměnili za prvotní, velké světlo, jež stojí za ní.

Východní pojetí je pro nás Evropany hůře čitelné. Krajina či příroda je roztříštěné Tao, splývám-li s ní, přibližuji se Jednotě. Odstup není nutný, protože se rozpouštím ve větším celku, vyprazdňuji a ztrácím své ego. Jen jestli to funguje stejným způsobem i pro Evropany! V západním umění (ale i u východních Nesmrtelných) je často praktikována destrukce ega pomocí rozpouštění se v alkoholu. Odřezává se tím kulturní mysl a uvolňuje tvořivá a nebezpečná archaická mysl. Jak jsem osudu vděčen, že jsem nebyl vybrán pro dráhu umělce! Jak rozumím svým nadaným a občas velmi zoufalým kamarádům, kteří mi říkají: Buď rád, že jsi geolog, že máš kameny a ne umění.

IV.

Myslím, že tato kniha je mezi uměleckými monografiemi poněkud neobvyklá v tom smyslu, že se v ní víc jedná o cestu a poznání, než o pěkné obrázky. Myslím, že pro určitou skupinku lidí může představovat (podobně jako pro mne) potvrzení a posunutí vlastního hledání. Téměř cítím, že pro tyto citlivé hledače bych měl vymezit nějakou spíš heslovitě stručnou posloupnost, itinerář cesty k západnímu hledání přírody. Pokud bychom chtěli začít uprostřed a u M. Šejna, jmenujme jeden z jeho velkých inspiračních zdrojů – dílo amerického transcendentalisty Henryho Davida Thoreaua (1817 - 1862), zeměměřiče, osamělého poutníka lesy Nové Anglie.

Počátek evropského hledání přírody je obvykle nalézán u romantiků, ale i ti často navazují na starší „undergroundovou“ tradici – na hermetický korpus. Vždy, když pátráme po kořenech nějaké věci, tak se dostáváme dál a dál do minulosti, k Dantovi, řeckým filosofům, sumerským mýtům. Pokud slovo „moderní“

bylo v moderním smyslu použito poprvé někdy po roce 1520, pak jako počátek „moderního“ vztahu k přírodě můžeme označit renesanci s jejími zahradami, hvězdářstvím a sbírkami minerálů. Příroda plná sil promlouvá ve Spencerově „Královně víl“, v Shakespearově „Snu noci svatojánské“ i v básních o pražské povodni od Alžběty Johanny Westonie. Někdy je však nutné odmyslit si něco vznosnosti stylu i přílišného polidštění přírodních mocností a naopak přidat něco syrové hermetické filosofie. Anglický spisovatel alžbětinské doby Isaak Walton (chodil na ryby s Johnem Donnem) si ústy svého hrdiny Venatora putujícího po anglickém venkovu posteskl: „Nyní už vidím, že naše dobrá královna Alžběta věděla, proč si tak často přála býti dojičkou po celý máj“. To je postoj, který bychom spíš čekali u současného ekologického nadšence.

Bojím se, že na příliš malém místě sklouznu do vršení jmen, ale pro baroko jmenujme jako velký inspirační zdroj samotný plán krajiny, dále popisy české země od Bohuslava Balbína a úsečnou, hlubokou, velmi moderní poezii Bedřicha Bridela. České krajině a přírodě těžko porozumíme bez těchto základů, které se skrývají pod horizontem Šejnových kreseb. Zajímavá je silná stopa vedoucí k výše zmíněnému Thoreauovi. Jeho a Whitmanovo dílo by nebylo myslitelné bez esejů otce-zakladatele R. W. Emersona, ale i ten je žákem svých předchůdců a souputníků. Při cestě do Anglie se R. W. Emerson chtěl setkat se třemi lidmi – s T. Carlylem, pozapomenutou syntetickou postavou goethovského ražení a se dvěma tichými romantiky W. Wordsworthem a S. T. Coleridgem. K Thoreauovi se hlásí všechny nastupující generace amerických ochránců a milovníků přírody až k současným ekologickým iniciativám. Všímal si barev oblohy a zvuků padajícího listí. To, k čemu došel po desítkách trpělivých let, není možné shrnout do několika odstavců.

H. D. Thoreau zapůsobil na dalšího amerického spisovatele divočiny E. T. Setona, který stál u založení hnutí woodcrafterů – Ligy lesní moudrosti. V této chvíli, jsme někdy na počátku 20. let minulého století, došlo k něčemu ve srovnání s ostatními středoevropskými státy téměř neuvěřitelnému. Americký transcendentalismus sycený Emersonem a Thoreauem se přelil do jedné části českého skautského a hlavně trampského hnutí. Seton sám přijel dvakrát do Československa, do slovenských hor jej doprovázel významný geolog Radim Kettner. Následovalo pozvání do Ameriky, kam s Kettnerem odjel Q. Záruba, pocházející z významné pražské stavitelské rodiny (se zálesáckými kořeny), která projektovala a stavěla vltavskou kaskádu.

A tak si pokládám pár otázek. Je Štěchovická přehrada land art? Skrývá se ve vltavské kaskádě, stavbách mostů a nábřeží jenom socialistický realismus nebo také částečka lesní moudrosti a stopa R. W. Emersona? Já vím, že tohle už je přitažené za vlasy, ale přijmeme-li, že jedním důležitým východiskem Šejnovy tvorby je dílo R. W. Thoreaua, pak podobnou hodnotu musíme přičíst celé té spřízněné linii – raným básním W. Wordswortha, Grasmerským deníkům jeho sestry Dorothy, esejům Johna Muira, ale také všem těm středoevropským víkendovým zálesákům a dílům, které jejich zkušenost ovlivnila. Na celé věci asi není podstatný právě M. Šejn, ale celá ta dlouhá cesta prociťování přírody počínaje renesancí, barokem a vedoucí k romantismu, transcendentalismu až k současnosti; vyčenichání naprosto současných motivů v dílech tak hrozivě staromilských a zastaralých jako je „Vznešenost přírody“ od M. Z. Poláka nebo krátké verše Vincence Furcha:

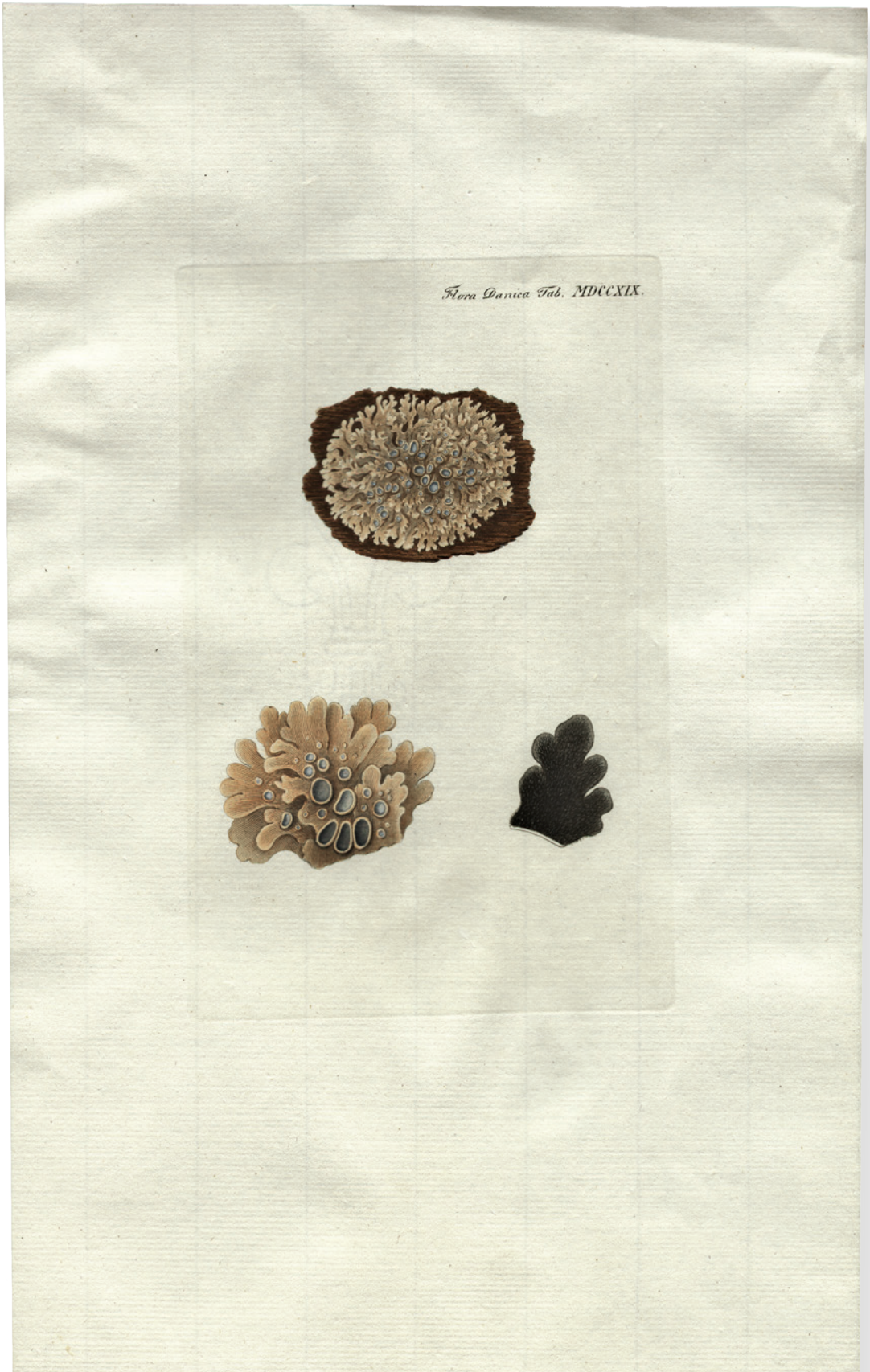
Jsem jak rosná krůpěj
na květu visící
Širou zemi i nebe
V sobě zrcadlící.
Setřese mě bouře -
částkou v zem pak splynu,
částkou povznese mě
slunce na výšinu

Na jiném místě píše V. Furch o svém díle: *Píseň má jest vánek ohlas nebudící/ píseň má: šum stromu temným zvukem znící*. Je fascinující vidět například právě tuto poezii mimovolně realizovanou v temném tanci Mina Tanaky nebo v díle „bez ozvěny“ (jak říká Furch) Miloše Šejna.

V

Prostor mého psaní se nachyluje. Potřebuji psát o návratu k barvám. Jedno z cvičení na setkáních Bohemiae Rosa spočívalo v tom, že lidé celý den sbírali přírodní objekty - pak je kladou je na stůl pokrytý bílým papírem a předměty hodiny prohlížejí a zapisují barvy. Člověk si uvědomí, že moderní oko slepne k barvám. Čas je rychlejší, barevný účinek musí být okamžitý, kde jsou malíři, kteří dvacet let hledali jeden určitý odstín žluti? Další věc je omezenost slovníku – barev je mnoho, ale slov je mnohem méně. Není čas barvu převalovat na jazyku. Jak to, že lidé dřívějška věnovali barvám větší prostor? Jeden příklad za všechny: americký farmář si může koupit jeden z mnoha výběrů Munsellovy barevné škály, který se týká jenom zelených odstínů. Munsellova tabulka představuje mezinárodní barevný standard, je zhotovena jako malá knížka, kde vedle každé barvy je kulatý otvor, který zaměříme na předmět. Farmář srovná barvu listu kukuřice s barevnou škálou a protože je znám vztah mezi barvou listů a množstvím hnojiva v půdě, tak „jenom od oka“ může odhadnout, co jeho pole potřebuje. Svět analyzujeme prostřednictvím přístrojů, takže oko již není cvičeno v rozlišování významu různých odstínů jehličí, zrajícího sýra, bouřkových mraků. Ale prohlédneme-li si s onou zvídavou pomalostí kolorované lepty barokních herbářů, zjistíme, kolik citlivosti a poznání se skrývá v jejich barevných škálách, otevře se jiné barevné ticho.

M. Šejn sbíral od roku 1958 přírodní předměty různých barev.


Flora Danica Tab. MDCCXIX.

Uspořádal je do asi dvou tisíc Petriho mističek. Ke každé existuje přesný zápis, kdy byla věc sebrána a oč se jedná – o arzenopyrit z Kaňku nebo o výstelku hnízda pěnkavy. Věci, které J. Prucha či F. Kaván složitě a krásně převáděli do svých děl, M. Šejn sbírá a dává k sobě. I kdybychom si z výstavy mističek nezapamatovali vůbec nic, vězme alespoň, že toto jsou barvy rodného kraje. Jakoby F. Kaván svým dílem říkal: žijete v krásné zemi, mějte ji rádi a neničte ji, ale M. Šejn jen sděloval: díval jsem se dobře a svým způsobem (jiný neumím) kolem sebe a toto jsem našel. Sbírka mističek je něco jako sbírka pověstí, kroniky dávných let jsou sebráními, duše je usebraná, shrnutá a soustředěná. B. Balbín píšící svá „Miscellanea" neboli „Rozmanitosti" postupoval stejným způsobem. Shromáždil vše, co mu stálo za pozornost – od historických faktů až po zázračná vyprávění. Jeho dílo je dodnes živé. Šejnovy mističky představují mimesis Balbínových „miscellaneí" převedených do barev předmětů a uzavřených do skleněných kruhů.

Podobnými sbírkami rozmanitostí jsou naše knihovny, životy a duše. Většina lidí nevnímá svoji minulost jako nějaký proud změn a okamžiků, ale jako pečlivě zabalený výběr vzpomínek, článků, výstav, rodinných událostí, významných dovolených. Jako bychom svůj život ukládali do krabiček a vytvářeli kolekci, kterou čas roztřídí do různých šuplíčků. A smrt… ta je inu, požár muzea, jak říká J. Placák. Mám podezření, že mnoho lidí jezdí do ciziny, jen aby si vylepšili duši, ke které přidávají krásné a exotické krabičky vzpomínek. Je to nediskrétní, ale ptejme se po duši své prababičky ukryté v jedné truhlici nebo po duši člověka složené z okřehku, úlomků pěnkavích vajíček a černozemě z Dolních Věstonic. Není náhodou budova Národního muzea tak velká, aby v době, kdy se rodila duše moderního českého národa, mohla do sebe pojmout všechny ty střevlíky, hřivny a trilobity? A není to krásný nápad složit duši národa ne z hromady slov, ale z travin a fosílií?

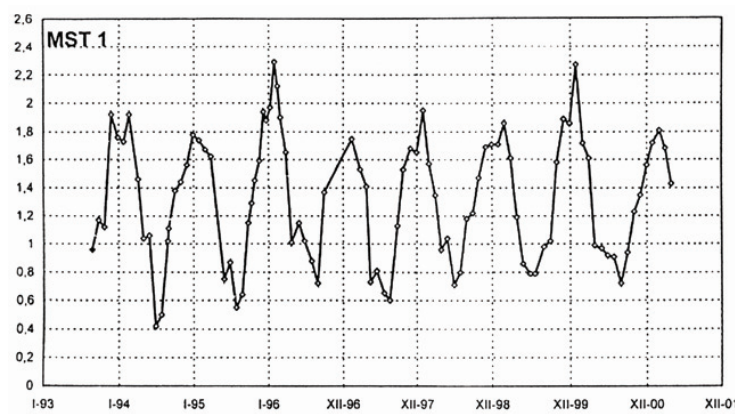
VI

Podobně jako M. Šejn jsem dlouhou dobu pracoval v pískovcových skalních městech. Při jednom z projektů jsme společně s J. Zvelebilem sledovali zvětrávání pískovců a drobné pohyby jednotlivých bloků Pravčické brány. Po sedmi letech měření se obraz pohybů skalního masivu začal skládat do jednoho vzorce, kterému Jiří říká standardní aktivita masivu. Představte si okraj pískovcové plošiny, který se několik měsíců pomalu o zlomky milimetrů naklání směrem do údolí, ale pak se zase vrací a tento pohyb se jako pomalý nádech a výdech opakuje celá staletí. Není zcela jasné, co pohyby způsobuje – nejspíš roční chod teplot, ale svůj vliv mohou mít slapové síly Měsíce a možná i jedenáctiletý sluneční cyklus. A zase ten stejný motiv: skály, země, štěrbiny, střídání ročních dob, vliv nebes. Stojíme pod Pravčickou bránou nad matematickou křivkou ve stejném rozpoložení jako C. D. Friedrich se svým olůvkem v nedalekých Kuhstalle nebo M. Šejn se stříbrnou tužkou v Císařské chodbě Prachovských skal?

Jak prožít údiv nad matematickým vztahem, jak se dotknout křivek popisujících chování skalního masivu jinak než racionální hlavou? Svléknout se na pískovcové plošině do půl těla, nechat k sobě přijít vlhkost, písečný prach a vůni vřesu, postavit se na okraj propasti, vysoké nebe nad sebou a pomalu se pohybovat se živly pod kůží.

„Kdo tvrdí, že Slunce se mnou nemůže hovořit! Slunce má veliké žhnoucí vědomí, ale mé malé vědomí žhne rovněž. Pokud dokážu ze sebe svléknout všechnu tu veteš osobních pocitů a myšlenek a dostanu se až ke svému nahému slunečnímu já, v tu chvíli můžeme já a Slunce spolu rozmlouvat, provést onu žhnoucí změnu. Slunce mi dá život a já k němu zase vyšlu nový nepatrný jas ze světa jasné a čiré krve. Ale veliké Slunce dokáže být také rozzuřeným drakem, jenž nenávidí naše osobní vědomí a nervy."
David Herbert Lawrence: Apokalypsa

Poznámky
Biografické údaje by přetížily text množstvím dat, nejsou tedy s výjimkou klíčové postavy H. D. Thoreaua uváděny, ostatně se dají snadno nalézt v běžných encyklopediích. Jmenovitě chci upozornit na tyto ne úplně běžně známé knihy:
J. V. Vickery: Wilderness visionaries (North Word Press, 1994), která představuje výborný úvod do studia amerického transcendentalismu a jeho moderní tradice. Z díla H. D. Thoreaua je nutné jmenovat alespoň jeho poslední a asi i nejvíc metafyzickou knihu „The Maine Woods" (1864). Naproti moderní thoreauovskou tradici reprezentuje slavná „Pouštní samota" (Desert Solitaire) Edwarda Abbeyho (1968). Ze starších knih snad mohu upozornit na šílený manýristický labyrint knihy Roberta Burtona „The Anatomy od Melancholy" (první vydání 1621) a na učenou barokní knihu Edmunda Burkeho „A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful (první vydání 1757). Výběr z poezie V. Furcha vyšel v roce 1974 v nakladatelství Blok pod názvem „Plná luna". O M. Šejnovi, krajině a Bohemii rose jsem psal v knize „Krajiny vnější a vnitřní" (Dokořán 2002), kde uvádím soupis prací vztahujících se ke krajině. Závěrečný citát z Apokalypsy D. H. Lawrence je citován podle českého překladu P. Fantyse (Garamond, 2002).



Strana 214 / Lišejníky. Flora Danica Tab. MDCCXIX., kolorovaný lept, konec 18. století.
Strana 215 / Standardní aktivita pískovcového masivu, který se celá staletí pohybuje v cyklech „pomalých nádechů a výdechů" závislých na ročním klimatickém chodu a asi i na nebeských tělesech. Na svislé ose je uveden pohyb v milimetrech, vodorovná osa představuje časovou škálu v letech 1993 - 2001 (Pravčická brána, podle měření J. Zvelebila).

TEXTY
Miloš Šejn

první dotek
červená / houba-játrovka // sinice / na hlíně / a kamenech

-

bla
je toto také hlína / potoka?

green
orvanými kořeny / vztyčených vod / zhnědlým bezpohybným / větrem red

green
…… se / drobné bílé květy / na temeni / vrchu // pode stromem / jezem
black
a žlutou drtí / přes průhledně / bílou

dolů
přes hladinu / neviděn
a květy

soumrakem / očí / stráně / až / k vodě hukotem
modro / zeleným / sluncem
v čarách lodyh / červených / před zelenou
ledem / žluté
ledem / v noze

-

a zas
krokem / do cesty / cestou
těsným / kamenem / a?
tak / žlutohnědým
přes tvary / utíkajícími / pohledu všech / mých očí / a přece tam?
dvěma / skvrnkami
zleva
o / přen
drtí / mnoho
mnoho
bílou skvrnou dole / stínem

možná / zase // …… /…… / rukama
bleskem a tepem zprava / zleva
v očima / kořeny / prozářené křehkou šťávou / zelení
zádem vod
vpravo / vlevo / nohou ohnutého / kamene
z růžové do modré / a / pohledem / dolů // nad čelem / pohybem
lízám vázání kamenů rozostřen / hladinou / k čitelnosti / nepohybu s pohybem / a
kůrou vyrážím a / …… položen / naplocho / se zemí / vbřeh stále stojícím / rodícím / a / roztvary puky / plynu

a
i když / krokem leskle černým / běláním / zmizením / chladnu / a
zelnu / čáry nečáry uplývám / a stojím pařezem / převráceným / do krajiny
světel / kořenů
sametem zeleně / plameny stébel / jak jeleni / a přeci měkce / prsty vod / párou nad houštím
dýchám játrovkou / řasami šedami lišejníků
uchopením / sevřenými prsty / nohou / a rty kamenů / bílých / a smrákáním / mraků

a / plochami / terasami / jak listy / a zase nic
zvukoměň hlasů hlubokých / z děr / a z …… / bílými okry
jazylkami // a pípáním
prchajícím / zpěvem / a plutím / proměnlivými / minihorizonty / prstů
a nohou / a listů / a zad

krajinou potokem / nosem
malými pohyby // velkými pohyby
čekáním / a / trváním / letem / hlavou věncem jehličí
kroužením / a spirálou / protiproudu / písku // do růžova tesaný / nebo žlutě
opřen vánkem
a zase / hřbetem tichnu / a hledím do pomněnek / pomněnkami
tak drobnými / kameny neviděn / viděn

a // a
snad jenom čepelí
zaříznutou prstem // jesepem
a / jesepem
mé listy a skloněný
růžovím / temným pohledem / a zbylým plastikem / se držím větví / proudu / proudem

a / (nezakreslen) / opírám vodu / (liškám) svinutým / listem / zmodro
fialově padám / jak hlavou skláním / stráň
mihnu // mihnu
a / zvolna kráčím / kořeny mechů a kmeny mechů / celý žluť / a / lesklá
čerň // a vrtím se číháním / klobouky hnědí / pohozený // vyhlížím drá-
pky / a nasávám nekonečný / šum a svist // i / k / mu / bu / š / s / m / a
/ hm / ml / v
a ta bělám / očima bílých žil // v zrcadlem / v zrcadlem

mokře / drápkám
z pod převisu / vrním / brním / a
nebarevně mládnu / zelenou / jak vstává noc / nad oblaky
bělmem / ko / ře / nu

ploskolebně / rukama natažen do prostoru / malé plody / viděn z
velké dálky // nozdrami skorců / a / není jich málo // prodírám lesy
mechů / tuhých a / neprostupných / bludných // a cestou zapomenu-
tou / kroky jsem // převráceným balvanem / těla // nebem mezi zvuky
/ tak bledavě nazelenalý // v žilách křemenem / jak uchem
kdysi zapomněním / stružkou stříbrnou

i // plísní
v jemném tónem // tělem / stříbrným
strmím / a vstávám / obracím se / a pukám / vrstvami / sypce šumím
/ mrznu hnutím

kozlíkem a ševelem // vyschle / vyschle / kanu / dozrále bělám / otáčeje
jím
zas do růžova / či bíle? / klesám / opírám se z vod // k těm čelům zeleně
/ a padám pomalu / pomalu / klouzáním oblak // kotvím / průhledím

pod hladinou ubíháním / ostrým čelem písek / čichám // vyrůstám /
splývaje
šedě odpočívám / chřípím sehnutým
a zas

hřebenem / vrásním / rukama / a / zas // obloučím // hnědo / fialově /
růžovorůžově / a / žlutě
hraním se / a skláním // hranuji / praskáním // kornoutím // kornoutím
větvičkou / překrývaje / kamenem

a dále / dovnitř / dálkou // větví píšťalou
kabelem rozpadlým / kusem hliníku / hraním
větví a stromem / držen / rozmýšlením

blyskotám

zmizuji se / velmi // pomalými / k / ro / k / y
jak kůží
a / se na / sebe // otevřeně / hledím / viděn – na – ním

a / větví // větví // větví

větví // větví

větví / vidím

z / břehu / na / břeh
vidím se / ležím proti loži / …… duchů / za hlavou / a zády / zády /
zády procházeje / kráčím
nohy chrastí / žlutě plavuní // listovím / a v listech / olšovím // prázd-
nem po těle

tůní / hladinou / vlněním světel // pohledem větve // pažemi plavuní
// tělem na těle
vertikálami kapek / a proudů / kanutím
příčnicí dechu // vpadáním skvrn // šedé / krajiny / medu

kapradím / labyrintem // z / voním // přivrácen na bok // čním // a /
zelenám / se
červenám i černám / probleběle // miskami / stromovými // zírám
hlubiním

sním
po listech / listy // a / dál // a / dál

a / za / se
do větví // hleděním // a / zase

otáčením // rotuji // tepaje / opřen // a / spím

zaklíněn / v / sobě // větvemi / klacky // kráčím // …… / vodou // býlími
/ sprškami / květů // pryskyřníkem // rámuji / kapradí
kra // - // jinu
jinu
kra

v okrajích / rozdřeven

-

znovu / a znovu
zelená // zelená // zelená // zelená // zelená // zelená -

hrotem // této // tužky // strom // vbodnutý // v koryto // brázdou -

spoustou // bílé // bílé // a // bělavé -
kroužením // vod
řvu // a // prskám // šumím // a rozply / - / áv / - / á
a // a // a // a // a -

-

-

hřebenatím / mramory / řvavnory
stříkavě / v zeleni // sunu / své // části // siní // a // modry

zmechovělý // hlavou / vlhký / zakloněn // rukama // čichám
hrkotám // řásním // zpívám // splývám // a / vodním
bílou drapérií // drženou / dřevnatě // v / toku
a
bílá
a

z // dálky // a // zblízka

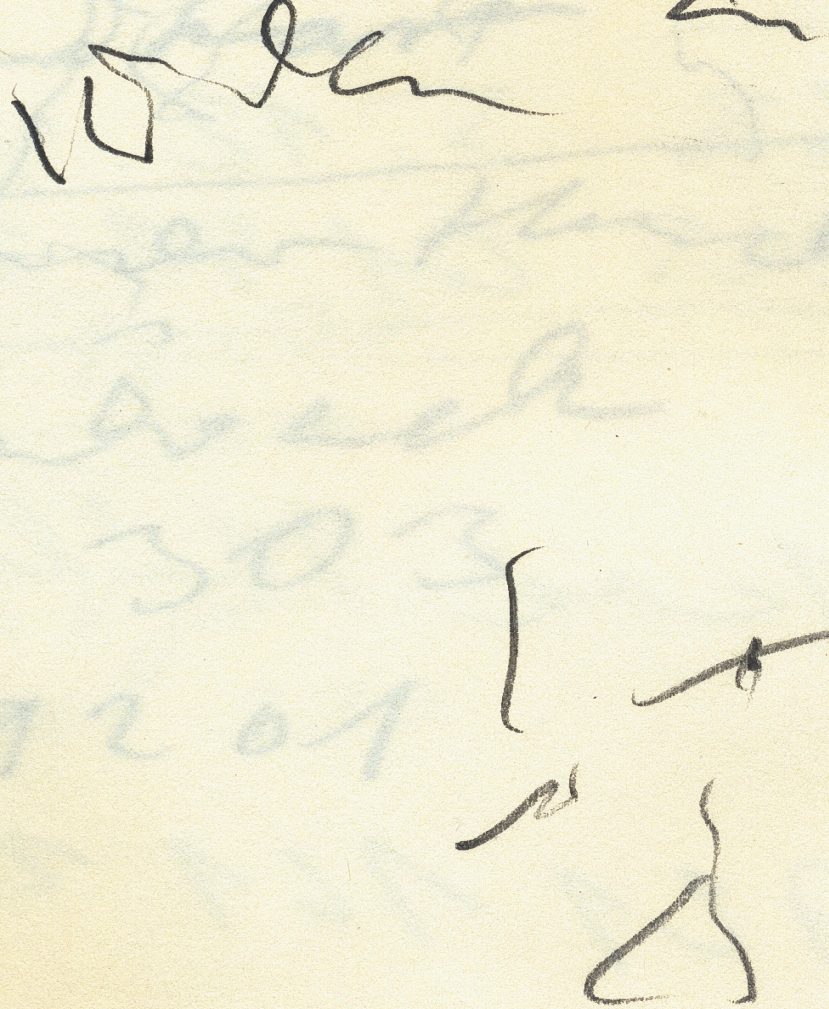
pak // hůl // hůl // rukou / mi /sedí / a / tůní
ostrohem // okem // v / záhybech / těla // hlavou pokládáním

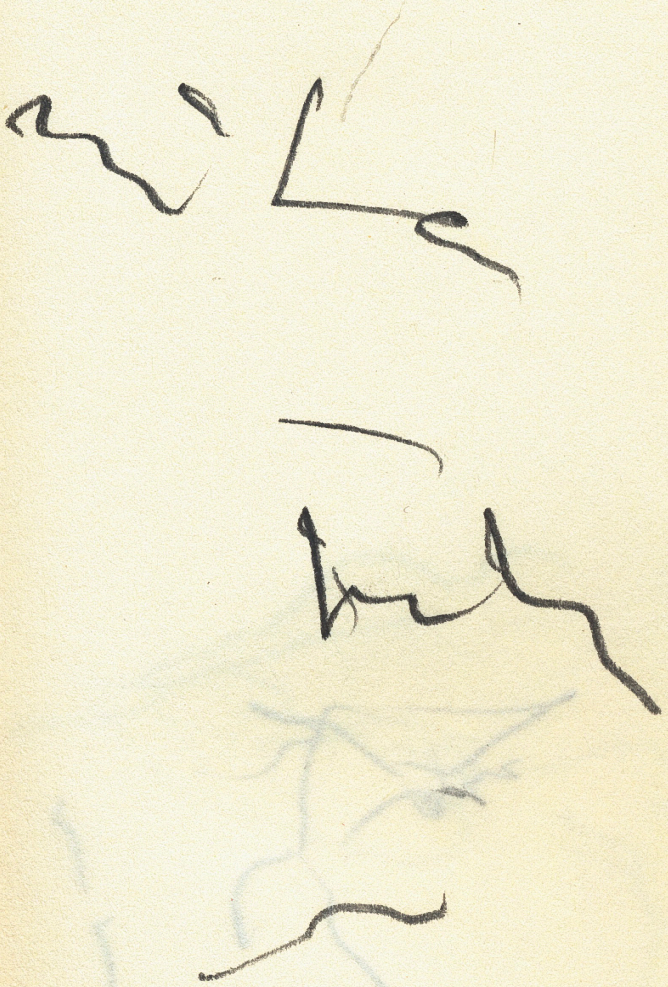
svitem / hvězd // u dna // vodnatě / vznikám // a // hnědnu
z černé // přes / fialovou // se / v šedou // obracím
dřevěný / rozkročen // slyším // a

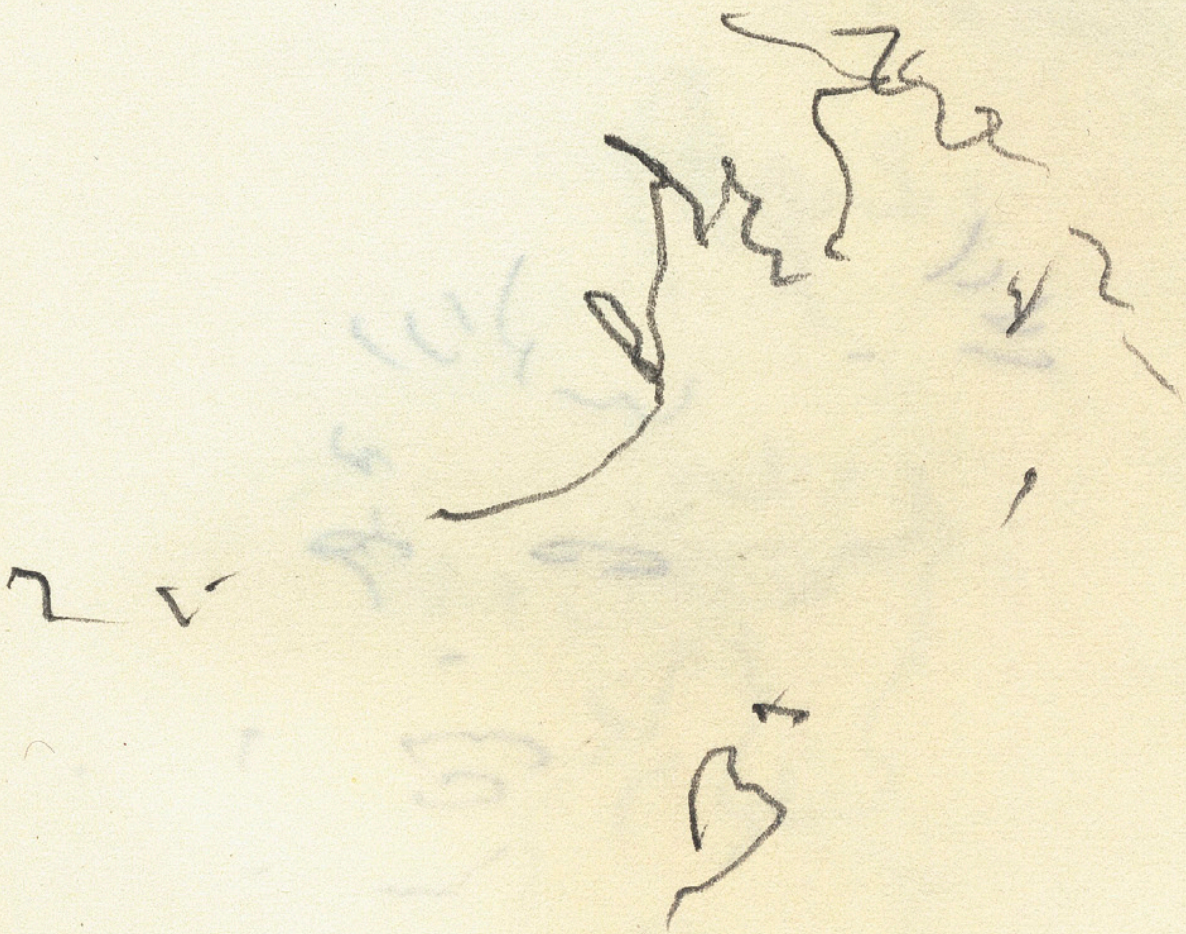
čekáním // ú

Javořím potokem
23. července 2000, Krkonoše

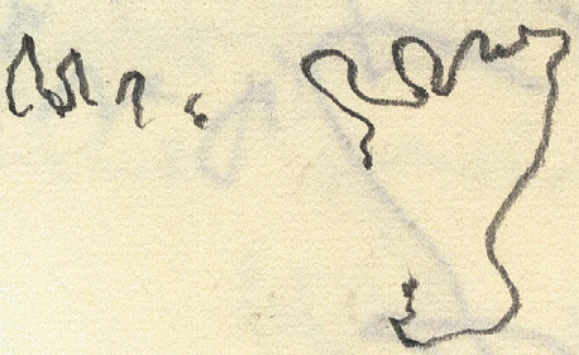
Strany 220-241 / Kresby, záznamy a přípisy tužkou z Poznámkového bloku, 2009, 14x9

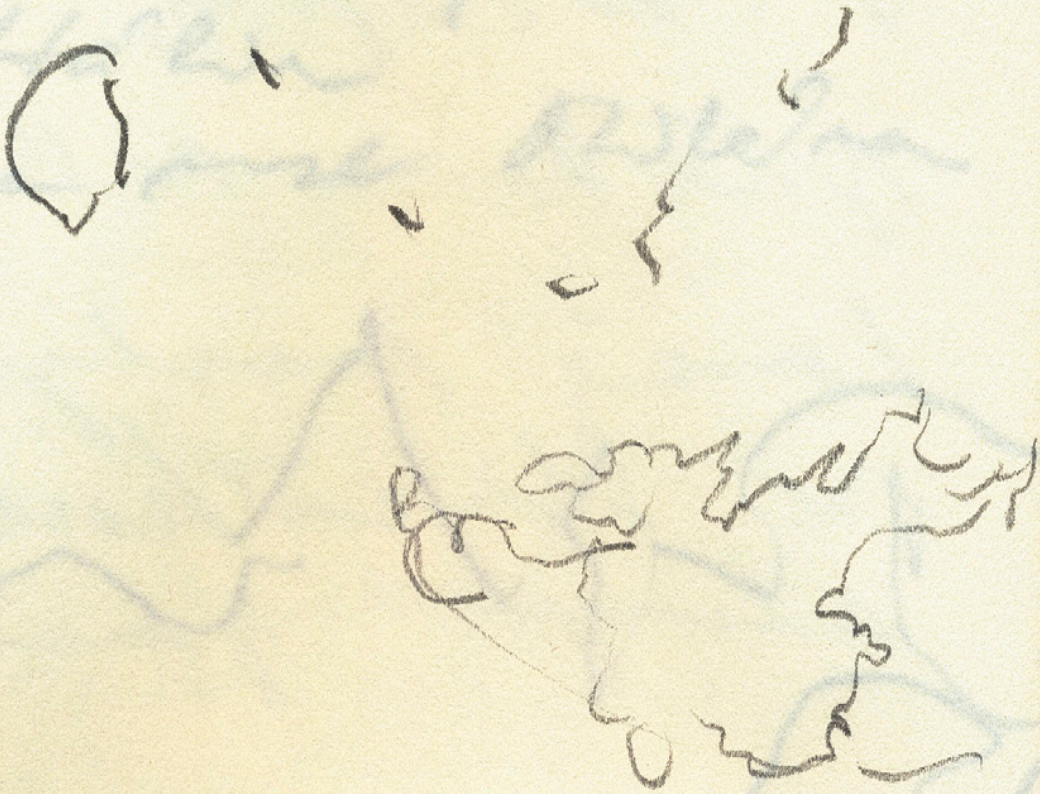


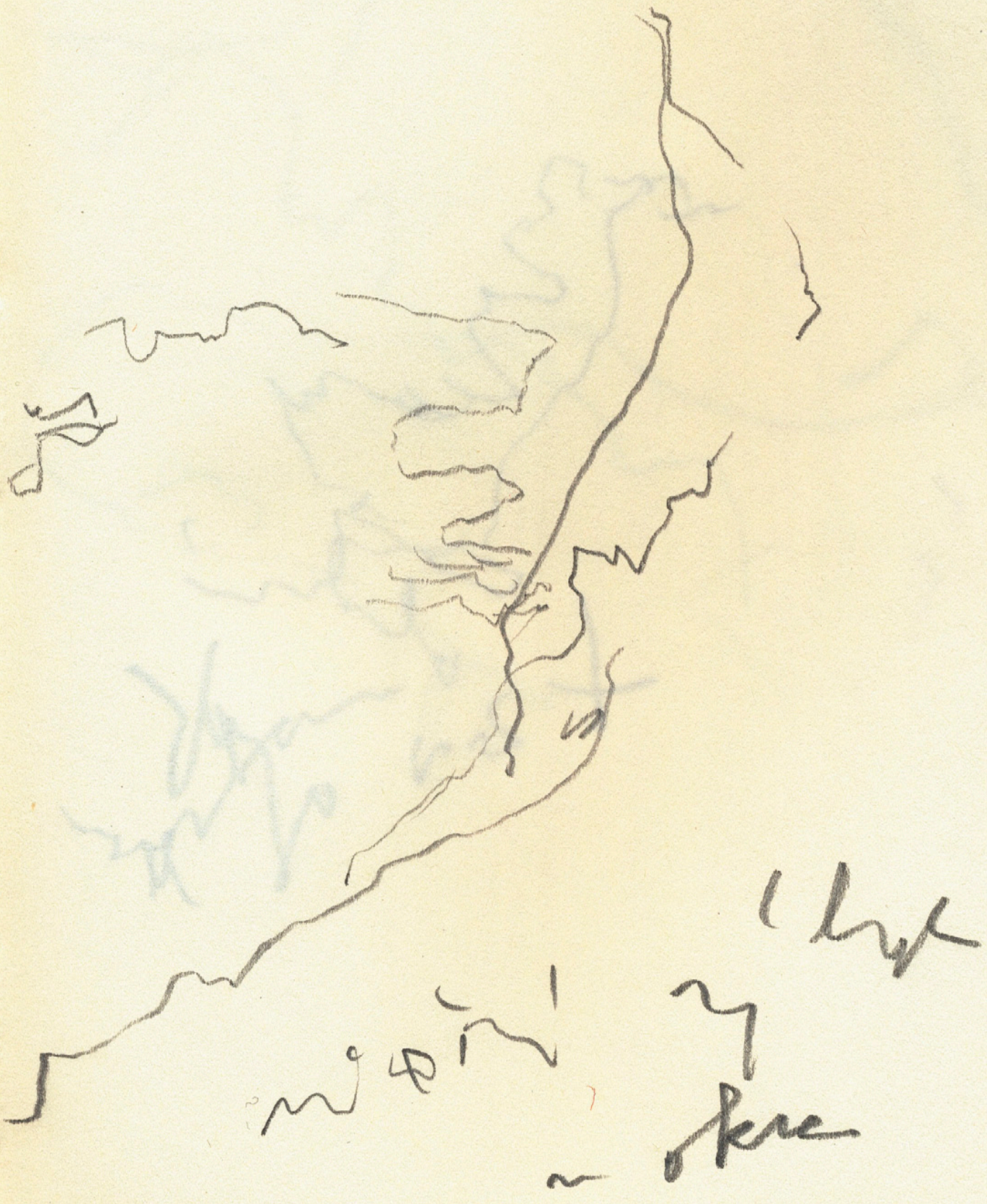



TĚLO
A
DUŠA

٣







7. 5. 09 – hesentaca Acedemia

B Vbdmus – narowille – rattka

madting fedmky

hluboko dny i donek

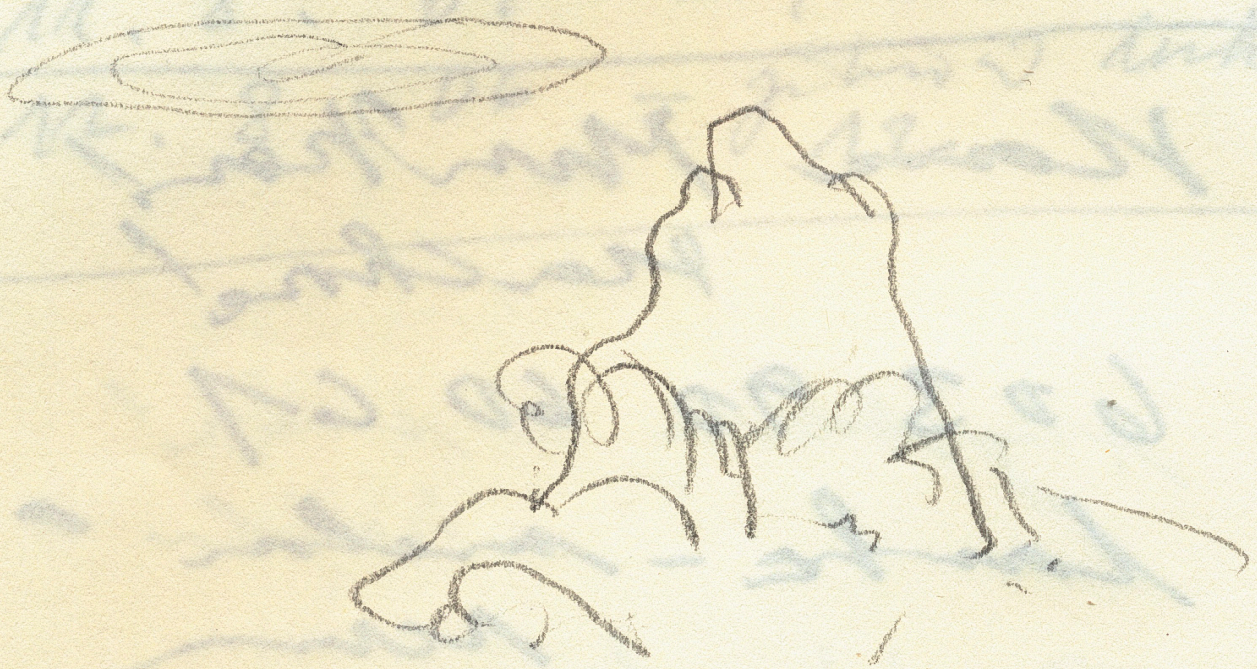
8. 5. 09

Bilderu

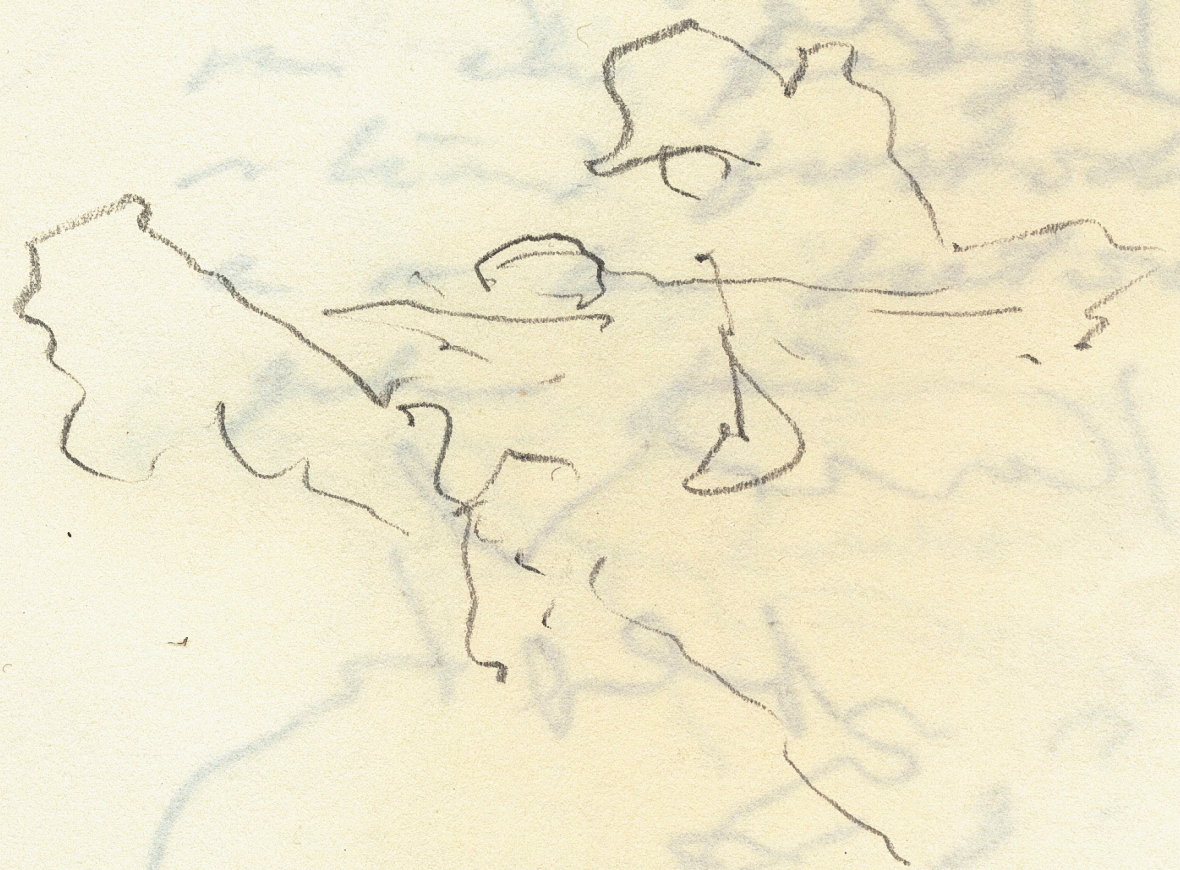
temné
rámem
dýha
dolů
hnědé a měkká
stěnka
rudé
rudé
rudé
rudé
šedomodré
rudé
rudé
rudé
hnědé
rozjeté vnitř
šířovsem ostře
ohnuté

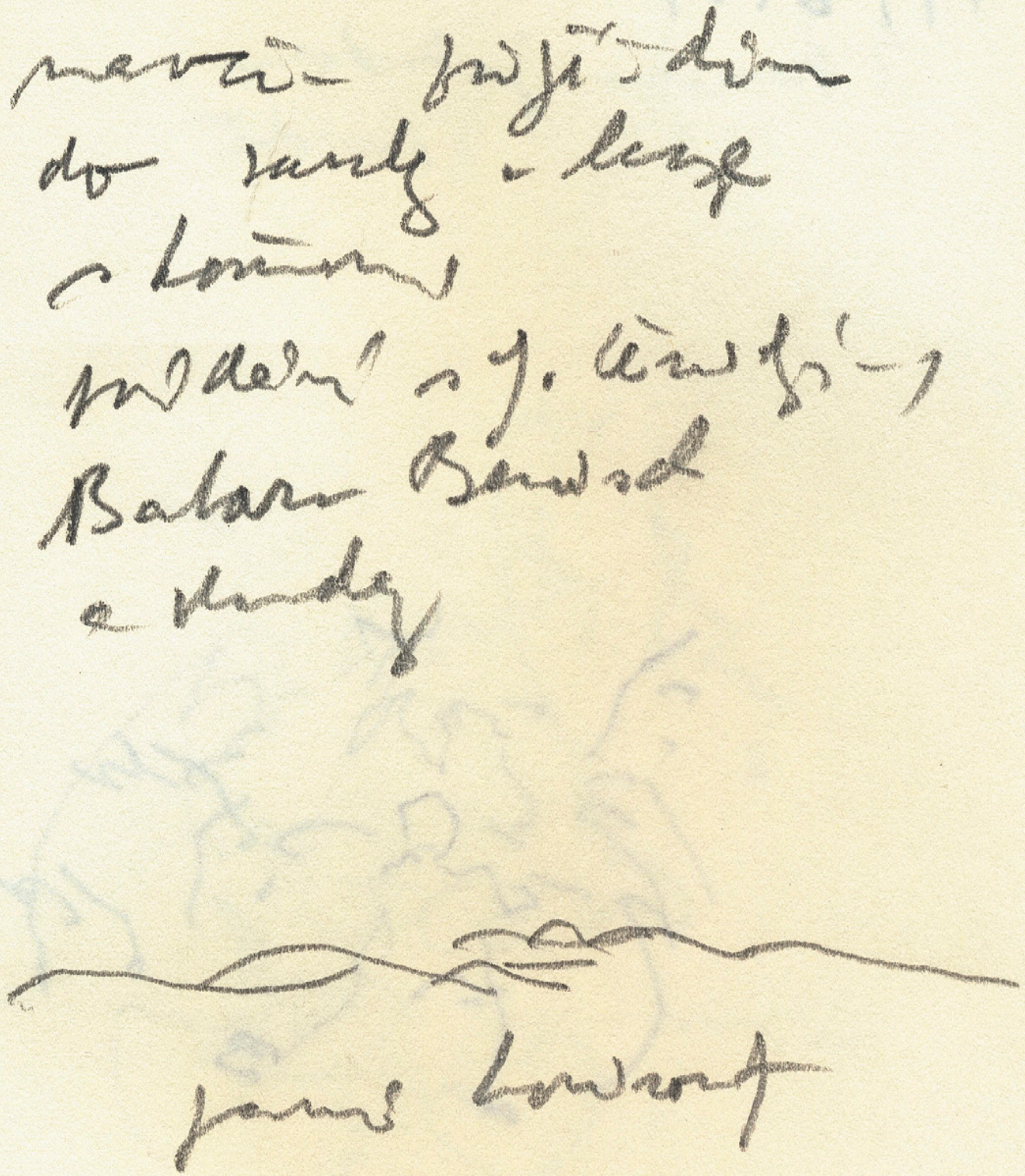
T. 6. 04

Sen o pramenni

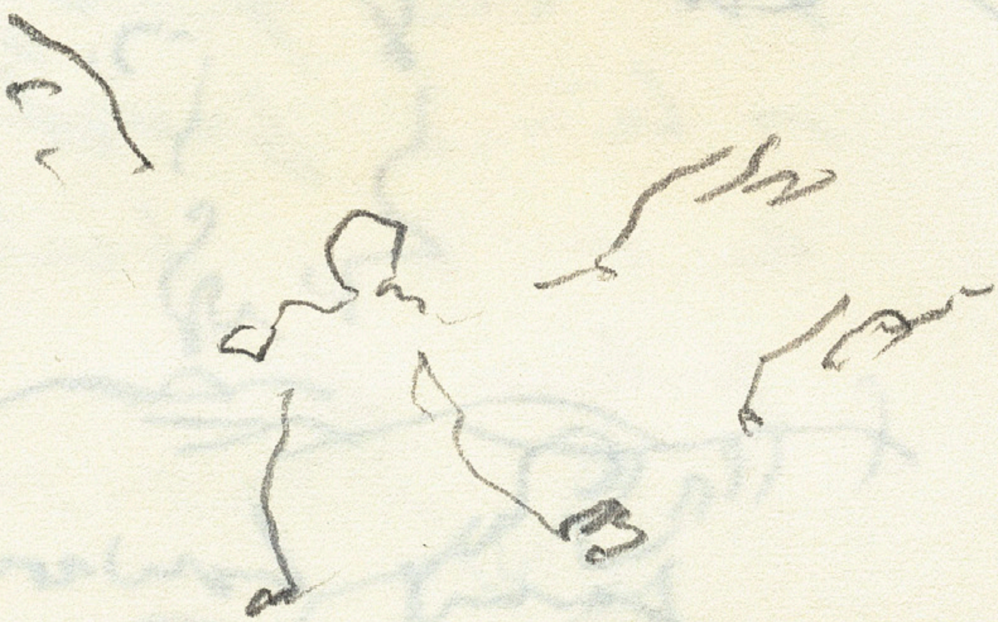


7.6.09



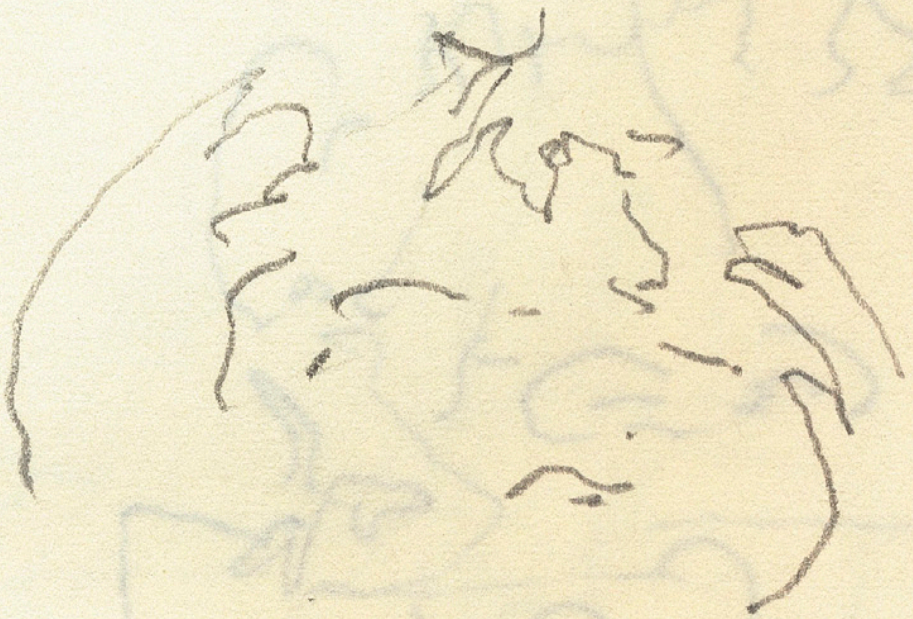


14, 6, 09



~ [illegible]

[illegible]



l

a
v
bííléém
t
am
zsss
zas
a

a
v
zzzz

a
v
ž
luto
bí
bíl
z
le
aaa
hz
zzz
zzz
azz
z
zas
a
a
t
t
tam
tam
ccccc
a
aaaaa
tsiisaa
úúú
ááá
az
z
z
zzzzz
a
zzzzzz
zzzzzzz
z
z

z
z
zam
z
z
z
zam
z
z
z
ztatam

a
vvjutazzzz
a
vjutt
a
a
a
haajiíí
thaáá
uóoo
ááá
aaaaazz
ua
hazzzz
haz
zzzttt
tat
tadt
tá
á
z
záas
ssss
a

a
v
bí
vbí
bííléé
zzzass
ts
tu
jak
a
vaááááza
a
aaaza
tv

a
v
žlutou
tamssss
se
tak
a

jáááks
ak
aks
ks
sssss
a

v
jakou
menechzzz
azzzzz
a
a
jakt
zsss
ts
tu
skálou
zas
tu
a
jak
leženn
av
a
tu
uvnitř
v
mechm
měkce
táhn
tázzn
tazzhn
a
zas
ta
hn
a
azas
ta
s
t
tadt

ach
v
polštářích
v
polštářích
mechu
vezen
a

tak
a
jak
a
jak
aááá
a
a
aaaaaaa
a
a
a
aaaaaa
aaaaa
aaaa
aa
aaaaaaaa
aáááá
a
áááááá

ll

v
zzz
změchověle
tu
a
jak
zas
tá
anet
azas

a v kamenech tu
fláč č
a den s
s s a
u aááá

v tak tu ohnut

vzsss
a
a tadt t tá
ak
k
jak
tu v bílouuu
a
tu
sssssss
a
zasssssss
t
t
t
ttttttttááááht
tak
a

v
jak
sys
aááá

z
zaaaaas
asssssss
atss sss
v tu zzssstsssss

a v bílou tu
a
v
jak
t tss

jak tu a zasssssss
a

a
a

tu v bíííílouuu
zas
jak
aaaaaaa
zas
aaaaaa a a a

jak tu bííí o
asssss

aaaz

avzzs
avs
s

av v
bíííle
aaaaaaaa
ss
sssssssssssssss

takkkkkkkkkkk
a
a
tuf
v
vodopáádem
padán
a

jak
tu
a

tak
bíílou
a
zas
jáááááááá áááááá
aaaaaaa

III

v tak duhovým
vodopáádemm
tcsssssssss
jak
tu
a

tak
a
jak
a
aaaaaaaaa

v jak bíílo bíléé
a

ja
ka
ta kááz
z
azzzzz
a i a aaaaa
a
aaaaaaa

v záářiím tu
a
jakkk tu zas a
aaaaaaa aaaaa aaa
aaaa aaaaa aaaaa aa
a aaaaa
aaa a a a aaaaaaaa
aaaaaa
a
aaaaaa a aaaaaa
a aaaaaaaaa
aaaaaa aaaaaa
aaaaaaa
aaaaaaa

a
v bíílo bíílééé
tu jak
tak
a
zasssssssssss s
sssssssssss
sssssssssss
a

v jak tu
a
a aaaaaa a
aaaaaa aaaaaaaa
aaaa aaaaa a
aaaaaa aaaaaaa

a
jak tu zase
bílou
tak
aaaaaaaaa
a
aaaaaaaaa

a
v tak

tu
zase
a
jakkkkk
vodou
padán
jak tu modře tu
a jak
zasssssss
sssssss
aaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaa aaaaa
aaaaa aaaaa aaaaaa
aaaaaaaaaa
aaaaa aaaaaa
aaaaaaaa
a
a aaaaaaa a
a

žlutouuu
a

IV

v tak
vmodrou
žžž a zziss
takkk
zasakkkkkkch
kchchchchch

tak
zeleně
tu
jsem tak
v
a
a sstáván se
a
padán

tha

a
bělavě
tu
čekám zas
a
tak

jak
tu jak aaaaaaaa

v
bělavě
a
bělavě
v
bělavě
a
bělavě
aaaaa
běla
běla
bělavěáááaa
aaaaaaaa

óooooo áaaa aa

a tak v bělavě a v vb
vb vběkav vbělavě a
vbělavěa
aaaaaaaaaa
tak
aaaaaaaa
aaaaa aaaaa aaaa
aaaaaa a a
a
aaaaaa

vbělavěěě
a
v běla
bělav
bělavě

v bělavěěvběla
v bělavěv vběla
běla
běla
bělavěaaaa
a
tak
a bělavě
aaaaaaa
zasssss
aaaaaaaa

a
v
zelenoutak

jakaaaaaa
aaaaaaaaaa
a a aaaaa
a a aaaaaa
a a aaaaaa
aaaaaaaa

a
v bělavě a bělavě
a
tak zas ss
a v bělavě
tu
a
v bělavě a
aaaaaaaaa
zasssss a takk
a tak v bělavě

a
tak
v bělavě
a

V

a
v
kameni
vzelením
tu

a
v
tak
aach

a
v
zeleně
červeně
tak
jááá
ak

a
v
tak
tu

modře
vmíchán
cak
ta

a
jak
aaaaaa
zas
a
zas
aaaaaaaaa

a
v
bílou
tu
zas
tak
jak
aaaaaaaaa

a
jak
v
kořenem
tu
ležen
jak
tu

v
kůrou
zírán
a
tak

a
do
mechu
tu
aaaaaaaaa

a
v
mechem
mechen
tu
jak
vvvvvvvvv
achhch

zas
sssssssss
zas
ssss
aa
aaaaaaaaaa

a
tu
jak
tu
v
vrcholem
a
strání

tak
tu
jeden
a

v
oblouku
se
sluncem
západem
a

tu
bleden
aaaaa

a
vzírán
tu
jak
zas
a

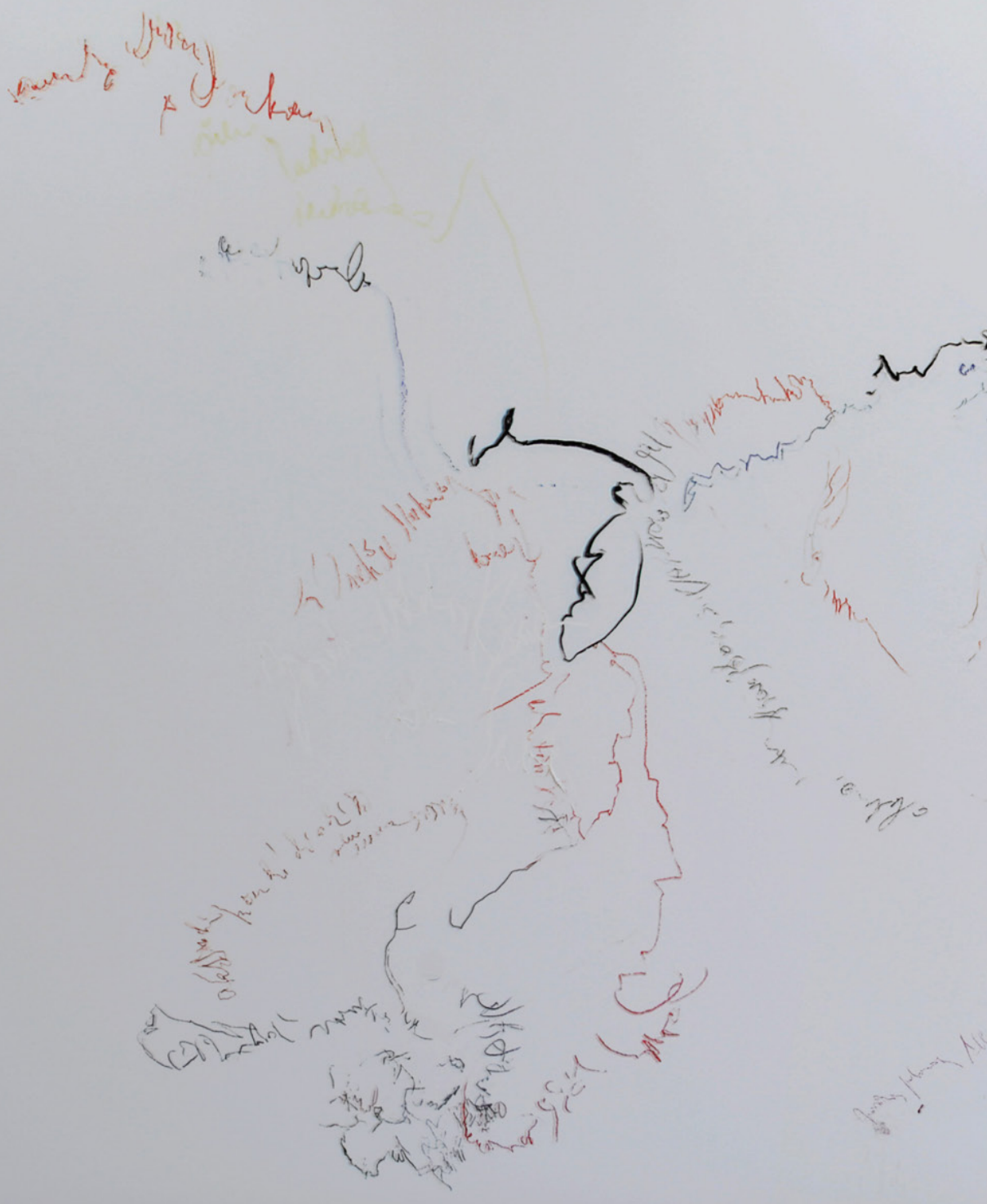
v
tu
barvou
sáknut
jak
při
ohybu
tu
čekán
a
jak
aaaaaa

a
haa
aaaaaaaa
a
ja
aaaaaaaa
a
aaaaa
a
aaaaaa
a
aaaaaaa
a
a
aaaaaa
a
a
aaaaaa
aa
aaaaaaa
aaaaaaaaaa
a
aaaaaaa
a
aa
aaaaaaa
a
aaaaa
a
aaaaa
aaaaa
aaaaaaaaa

a
a

Javořím potokem / Krkonoše 21. 7. 2010 / pět obrazů

Strany 250-251 / Psaná krajina, 2007, akryl a pastel na plátně, 300x600
Strana 252 / Ó a zase Zebín 12. 2. 2006, akryl a pastel na plátně, 200x200
Strana 253 / Á bílá 11. 2. 2006, akryl a pastel na plátně, 200x200
Strany 254-255 / ETEOLFREBUAZ / Psaná krajina 2004, akryl a pastel na plátně, 600x800



MILOŠ ŠEJN

Narozen 1947 v Jablonci nad Nisou, absolvoval filosofickou fakultu University Karlovy v Praze v roce 1975 (výtvarná výchova - Doc. Zdeněk Sýkora, dějiny umění a estetika - prof. Petr Wittlich, Doc. Miloš Jůzl).
Pracuje v oblastech vizuálního umění, performance, zabývá se problematikou vizuálního vnímání a organizuje workshopy, jako je Bohemiae Rosa. Jeho umělecký koncept byl formován od mládí, kdy vykonal množství cest divočinou jako reflexe vnitřní potřeby přiblížit se tajemství přírody a sledování zázračnosti, k níž zde dochází. Od počátku šedesátých let dvacátého století během putování fotografoval, kreslil, sbíral a popisoval svá pozorování přírody. V současnosti učí multimédia a souvislostem mezi přírodou a uměním jako přirozeným potřebám mysli na Akademii výtvarných umění v Praze, a zaměřuje se na okamžité kreativní možnosti, vycházející ze vztahů historické humanizované krajiny a celistvé přírody.

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY (VÝBĚR)

1977 Světlo v kamenech, foyer kina Central, Krajské kulturní středisko, Hradec Králové
1982 Skála, Galerie mladých, Brno
1983 Mažarná / Vymezení prostoru ohněm, Minigalerie Výzkumného ústavu veterinárního lékařství, Brno - Medlánky
1986 Fotografie / Kresby / Knihy, Kabinet fotografie Jaromíra Funka / Dům pánů z Kunštátu, Brno
1986 Jeskyně, Galerie V předsálí, Městské kulturní středisko, Blansko
1987 Kresby, Kulturní středisko Blatiny, Praha
1988 Instalace, Výzkumný ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha
1990 Vidění v ohni, Galerie Na bidýlku, Brno
1991 Čára, Galerie Pi-Pi-Art, Praha
1992 Terra Signum, Orlická galerie, Rychnov nad Kněžnou
1993 Turrellovský psychický komplex, Galerie César, Olomouc
1995 Miloš Šejn, ifa Galerie, Institut für Auslandbeziehungen, Berlin
1995 Čára, Galerie Jaroslava Krále, Dům umění města Brna
2003 Subrosa Lutea, Galerie moderního umění v Hradci Králové
2004 Sen rybářovy ženy - Kaligrafie bodu ve stylu řasy Zygnemates, II. festival čajové kultury, Bezejmenná čajovna, Zámek Kozel
2005 Colorum naturae varietas / Malerei, Installation, Video, Saarländisches Künstlerhaus Galerie, Saarbruecken
2006 Miscellanea, Komunikační prostor Školská 28, Praha
2007 Dictionarium, Dům umění v Českých Budějovicích
2009 Psané krajiny, Galerie Šternberk, Šternberk
2009 Zahradničení, Školská 28, Komunikační prostor Školská 28, Praha
2009 Terra Felix Visiones, Regionální muzeum a galerie v Jičíně
2010 Býti krajinou, Západpčeská galerie v Plzni
2010 GENVS CANTORI / Cantere Family History - Dedicated to Gregor Johann Mendel, Medelovo muzeum genetiky, Brno
2010 BEING LANDSCAPE – Dedicated to Carolus Linnaeus, Uppsala Art Museum, Uppsala

VEŘEJNÉ PERFORMANCE (VÝBĚR)

1989 1. Autodafé Měkkohlavých, Zebín
1991 An immediate Space and The Space of Memories, Milano-poesia, Spacio Ansaldo, Milan
1992 An immediate Space and The Space of Memories II, Hermit, Klášter Plasy
1992 Chození, Národní galerie, Praha
1994 Videosonic Body Projection, Fungus, Klášter Plasy
1995 Bez data / Without Date, divadlo ARCHA, Praha
1997 Body / Landscape, Hameau de La Brousse, Dordogne
2000 Spilkův sen / Mr. Spilka's Dream, Holešovický pivovar, 4+4 dny v pohybu, Praha
2003 Josef Mánes, s Frankem van de Ven, různá místa
2008 Benedictio Aque II, Theatrum Kuks, s Frankem van de Venem a Günterem Heinzem
2009 Sklizeň, Shrabování zvuků a Kompostování obrazů – za asistence Handa Gote, vizuálního a fyzického divadla, Komunikační protor Školská 28, Praha
2010 John Cage 4.33' Revised, Západočeská galerie v Plzni

2010 BEING LANDSCAPE – Dedicated to Carolus Linnaeus, FRICTION III International Performance Festival, Uppsala

ÚČAST NA VÝSTAVÁCH (VÝBĚR)

1967 Střední uměleckoprůmyslová škola pro zpracování kovu a kamene v Turnově, Turnov
1970 Salon international d'art photographique, Nouveu Théatre, Luxembourg
1982 Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně, Kabinet užitého umění, Moravská galerie v Brně
1984 Fotografie jako dokument a artefakt / Konceptuální fotografie, Městská výstavní síň, Blansko
1984 Možnosti dotyku, Sdružený klub pracujících, Rokycany
1985 Nature, Pécsi Galéria, Pécs
1985 V. trienále umělecké knižní vazby, Památník národního písemnictí, Praha
1985 V čase / Fotografia a čas, Trnávka, Bratislava
1986 Drawing'86, Pécsi galéria
1986 Private Photography, Liget Galéria, Budapest
1986 The Book as a Container of Ideas, Universitätsbibliothek, Oldenburg
1986 Tělo v současné československé fotografii 1900-1986, Muzeum Kroměřížska, Kroměříž
1987 Domica / Pamiatky a súčasnosť, Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, Bratislava
1987 Aktuální fotografie II / Okamžik, Moravská galerie v Brně, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
1988 The 4th International Triennale of Drawing, Wroclaw
1988 Autoportrét, Trnávka, Bratislava
1989 Rockfest, Palác kultury, Praha
1989 Příroda jinak, Galerie mladých U Řečických, Praha
1989 150 fotografií / Fotografická sbírka Moravské galerie, Vestibul a Kabinet užitého umění, Moravská galerie v Brně; Galerie vývaného umění, Hodonín
1989 Exprese v českém výtvarném umění, Východočeská galerie v Pardubicích
1989 The Diomede Islands, The Clocktower Gallery, New York; 1990 San Francisco State University Art Department Gallery, San Fran cisco
1990 Příroda jinak, Sál prelatury kláštera v Plasích, Plasy
1991 Umění akce, Mánes, Praha
1991 Znějící místo / Škola konceptuálních tendencí AVU, Ateliér Na Skořepce, Brno
1991 V dimenzích prázdna, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem; Galerie umění Karlovy Vary; Východočeská galerie v Pardubicích
1992 The 5th International Drawing Triennale, Muzeum Architektury, Wroclaw
1992 The Plastic Age, Galerie Friedman, Gütersloh
1992 Hommage'a John Cage, Rozhlasové a kultúrne centrum, Bratislava; Galéria ART d e c o, Nové Zámky
1992 Pocta čaji / Boštík, Cigler, Malich, Šejn, Orlická galerie, Rychnov nad Kněžnou
1992 Hermit / International art symposium, klášter Plasy
1992 Factum I, Národní galerie, Praha
1992 Česká a slovenská kresba 1989-1992, Považská galéria umenia, Žilina; Galéria hlavného mesta, Bratislava; Galerie Atelier, Obecnídům, Praha
1993 The Plastic Age / For the Archeology of the future, Centro Ponte della Gabella, Milano; Masaorita, Bologna
1993 Tvary tónů, Mánes, Praha
1993 Krajina / Landscape, Dům U zvonu, Sorosovo centrum současného umění, Praha
1993 Zemi, České muzeum výtvarných umění, Praha; Galerie výtvarných umění – děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie, Most
1994 Naturally / Nature and Art in Central Europe, Ernst Museum, Budapest
1994 Průsvitný Posel / Transparent Messenger, Hermit, klášter Plasy
1994 Fungus / Inquire of Place (1145-1995), klášter Plasy
1994 Krajina / Intermediální projekt, Nová síň, Praha
1995 Krajina / Výseč universa, Okresní muzeum, Louny
1995 To the Earth, Mc Lennan Community College Gallery, Waco
1995 Umění frotáže, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích; Oblastní galerie v Libereci; Muzeum Kroměřížska, Kroměříž
1996 L'art au Corps / Le corps exposé de Man Ray a' nos jours, Mac, Galleries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille

1996 Massivfragil, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
1996 Jitro kouzelníků ? / Umění, věda, společnost na přelomu tisíciletí, I. Od mediálních kreseb k cyberspace, Národní galerie, Veletržní palác, Praha
1997 Coup de dés to Poesia Visiva, Museum, Bolzano; White Chapel Art Gallery, London
1998 Poesia totale (1897 - 1997: Dal colpo di dadi alla poesia visuale), Palazzo della Ragione, Mantova
1998 La Nature en Dix Chapitres / Aspects de l'art contemporain Tcheque, Apollonia, Centre Rhenan d'art contemporain Alsace, Alkirch, Karlsruhe, Rethymnon
2000 Konec světa?, Palác Kinských, Národní galerie v Praze
2000 2000+Arteas Collection, The Art of Eastern Europe in the Dialogue with the West, From the 1960s to the Present, Museum of Modern
Art, Ljubljana, Slovenia
2000 Média Modell, INTERMEDIA – New Image Genres – Interactive Techniques, Műcsarnok/Kunsthall Budapest and on the Internet
2000 Aktuální nekonečno, Galerie hlavního města Prahy, Praha
2001 Doppelung Der Bilder Im Raum / Aus der Sammlung Eckartdt, Kunstmuseum Bayreuth
2001 IX Miedzynarodowe Biennale Sztuki Mediów, Center for Media Art , Wroclaw
2001 Topographie des Gedächtnisses, Havespeicher Bremen-Vegesack, Bremen
2001 Tvář naší země - krajina domova, Tereziánské křídlo Pražského hradu, Praha
2001 Doteky / Touches, International Open-Air Symposium, Sýpka na Klenové
2002 Walking, Galerija Škuc, Ljubljana
2002 2000+ ARTEAS COLLECTION / International Collection of Moderna galirija Ljubljana, Art Gallery, Skopje; Foyer Kubus des ZKM, Zentrum fur Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
2002 Doppelung Der Bilder Im Raum / Aus der Sammlung Eckartdt, Stadtgalerie Kiel
2003 Ejhle světlo!, Moravská galerie v Brně
2003 281m2, Špálova galerie, Praha
2004 Růže pro Sv. Kateřinu / Nic na odiv?, Kateřinská zahrada, Praha
2004 KRAJINA v českém umění 17. – 20. století , Palác Kinských, Národní galerie v Praze
2005 LES, Galerie města Plzně
2005 BAUM-RAUM, Quite Early One Morning, Fachhochschule Weiden-Amberg
2005 Poesia totale, Studio Brescia Arte Contemporanea, Brescia
2005 Od země přes kopec do nebe… o chůzi, poutnictví a posvátné krajině / věnováno Karlu Hynku Máchovi a Casparu Davidu Friedrichovi, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích
2005 Chimichemozioni 2005 / musica / videoarte / Ex convento dei Crociferi, Alef, Pavia
2006 Doteky země, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
2006 Jemný řez / Light Cut, Galerie a podesta Akademie výtvarných umění v Praze
2006 FEBIOFEST 2006, 13. ročník, Village cinemas Anděl, Praha
2006 +- 50 / generace 80. let ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová, Galerie Města Plzně
2007 AVU 13, Veletržní palác, Národní galerie v Praze
2007 Z mesta von / Umenie v prírode – OUT OF THE CITY / Land Art, Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác
2007 Mánes Mánesu, Galerie Diamant, Praha
2008 Cartusiae Waldiczensis, Regionální muzeum a galerie v Jičíně
2008 Hluboká tajemnost Tao, Lidická galerie, Lidice
2008 Třetí strana zdi / Fotografie v Československu 1969 – 1988 ze sbírky Moravské galerie v Brně, Moravská galerie v Brně
2008 Totalitní krajina , Galerie Mayrau, Hornický skanzen Důlu Mayrau, Vinařice u Kladna
2008 Neregulováno: Prales ve fotografii, Moravská galerie v Brně
2009 Stopy ohně, Galerie výtvarného umění v Ostravě
2009 Listování / Moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění, Muzeum umění Olomouc
2009 Bohemian Workshops at ArtMill, Richterův dům, New York University v Praze
2009 History of The Manes Corporation, Saarländische gallery in the Palais Am Festungsgraben, Berlin
2009 Měkkohlaví / Soft-Headed, Galerie města Plzně, Galerie hlavního města Bratislavy
2010 Salcmanova škola, Galerie města Plzně
2010 Měkkohlaví / Galerie výtvarného umění v Ostravě

2010 Architecture & Inclusio I Galerie Jaroslava Fragnera, Praha
2010 Transgression, video & media art from Czech Republic | Videotage, Kowloon, Hong Kong
2010 Substantialis Corporis Mixti | Bohemian National Hall, Czech Center, New York, USA

ZASTOUPENÍ VE SBÍRKÁCH
The Museum of Fine Arts, Houston / Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg / Staatliche Kunstsammlungen Dresden /
Moderna galerija Ljubljana / Muzeum Narodowe w Poznaniu / Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Národní galerie v Praze / Galerie Středočeského kraje /
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze / Galerie hlavního
města Prahy / Moravská galerie v Brně / Východočeská galerie
v Pardubicích / Galerie Benedikta Rejta v Lounech / Galerie
moderního umění v Hradci Králové / Muzeum umění Olomouc /
Oblastní galerie v Liberci / Galerie Klatovy/Klenová /
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem /
Západočeská galerie v Plzni

BIBLIOGRAFIE (VÝBĚR)
Altoé, Jean-Claude (ed.): La Nature en Dix Chapitres / Aspects de l'art contemporain Tcheque, APOLLONIA, Strasbourg 1998
Badovinac, Zdenka (ed.): 2000+Arteas Collection, The Art of Eastern Europe in the Dialogue with the West, From the 1960s to the Present, Museum of Modern Art, Ljubljana, 2000
Byrne, Fergus: Body Weathers / Body Apparatus. In: The Visual Artis'News Sheet 3/2007, Dublin
Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2002
Cornevin, Etienne: Paysages, Pays sages. In: Ligeia N° 11-12/1992, Paris
Čeliš, Jan K.: Světlo v kamenech, Hradec Králové 1977 (samizdat)
Čeliš, Jan K.: Vymezení, Jičín 1982 (samizdat)
Dufek, Antonín: Miloš Šejn. In: Československá fotografie 10/1978
Effertz, Gerhard: Massivfragil, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 1996
Fiala, Jiří: Natura naturans. In: Vesmír 3/1996, Praha
Jirousová, Věra: Tao. In: Lomová, Olga (ed.): Hluboká tajemnost TAO, Památník Lidice, 2008
Kesner, Ladislav jr.: Archivy vnímání: Krajina v procesuálních svitcích Miloše Šejna / Archives Of Perception: The Landscape In The Processual Scrolls Of Miloš Šejn, In: Umění 53.1, 2005
Kesner, Ladislav jr.: Býti krajinou, ARBOR VITAE, Řevnice 2010
Lahoda, Vojtěch: Miloš Šejn – Nad zemí. In: Výtvarné umění 5/1990, Praha
Machalický, Jiří: Colorum Naturae Varietas, Saarländischen Künstlerhaus Saarbrücken e. V. 2005
Mehnert, Simona: Kunst als existenzielle Naturerfahrung. In: Assel, Marina von: Doppelung der Bilder in Raum, Kunstmuseum Bayreuth 2001
Mehnert, Simona: Naturerlebnis. In: Barsch, Barbara (ed.): Miloš Šejn, ifa-Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin 1995
Morganová, Pavlína: Akční umění. Votobia, Olomouc 1999
Pachmanová, Martina (ed.): Důvod věcí neviditelných, SERPENS, Praha 1998
Restany, Pierre (ed.): Amplified Art, Edizioni Armadilo Officina, Milano, 1995
Schmelcová, Radka: Tělo v barokní krajině. In: art+antiques 11/2008, Praha
Slavická, Milena: Umění instalace. In.: Výtvarné umění / The Magazin for Contemporary Art 4/1994
Valoch, Jiří: Fotografie - Kresby – Knihy. Dům umění města Brna 1986
Valoch, Jiří: Mažarná / Vymezení prostoru ohněm. Brno 1983 (samizdat)
Valoch, Jiří: Práce 1984 – 1988, Malá galerie, Liberec 1988
Vlček, Tomáš: Aktuální nekonečno, Galerie hlavního města Prahy 2000
Vojtěchovský, Miloš: FUNGUS, Hermit Foundation, Plasy 1994
Zemánek, Jiří (ed.): Divočina – příroda, duše, jazyk, KANT, Praha 2003
Zemánek, Jiří (ed.): Ejhle světlo / Look Light, Moravská galerie v Brně, KANT, Praha 2003
Zemánek, Jiří (ed.): Od země přes kopec do nebe…, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Arbor Vitae 2005

Zemánek, Jiří: Fungus v Plasích. In: Profil 8-9-10/1994
Zemánek, Jiří: O celostní vizi reality a dialogickém způsobu poznávání světa. In: Chaos a řád. Národní galerie v Praze 2000
Zemánek, Jiří: Od luminodynamismu k médiu videa, Od ideologie reality k pluralitním modelům / umění elektronických médií 90. let v Čechách, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In: Dějiny českého výtvarného umění [VI/1-2] 1958/2000: Rostislav Švácha, Marie Platovská editors, Academia, Praha 2007
Zemánek, Jiří: Sich berühren und klingen / Miloš Šejn und die Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Hagia Chora 17/2003, Berlin
Zemánek, Jiří; Vojtěchovský, Miloš: Métamorphoses du corps public et du corps intime. In: l'art au Corps / Le corps exposé de Man Ray a' nos jours, Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 1996
Zhoř, Igor (ed.): Akční tvorba, Pedagogická fakulta University Palackého, Olomouc, 1991

TEXTY M. ŠEJNA (VÝBĚR)

Šejn, Miloš: Touches. In: Groh, Klaus (ed.): ARTIST'S BOOKS, Bibliotheks- und Informationssystem Der Universität Oldenburg, 1986
Šejn, Miloš; Vojtěchovský, Miloš: Colorum Naturae Varietas, CD-ROM, C3 Budapest 1999
Šejn, Miloš: Art and Landscape. In: Bakelen, Maria P. van: A Retrospective Look At The Future, SCART, Utrecht, 2001
Šejn, Miloš: Bohemiae Color. In: Koucký, Roman (ed.): book 3, Zlatý řez, Praha 2005
Šejn, Miloš: Býti krajinou, ARBOR VITAE, Řevnice 2010

Kromě úvodního textu je zachováno původní jazykové znění položek.

MILOŠ ŠEJN

Editor Václav Cílek
Texty / Václav Cílek, Bohuslav Brosa, Jan K. Čeliš, Věra Jirousová,
Ladislav Kesner, Milan Knížák, Stanislav Komárek,
Simona Mehnert, Tomáš Pospiszyl, Radka Schmelzová, Jiří Valoch,
Tomáš Vlček, Miloš Vojtěchovský, Jiří Zemánek, 2003
Obrazové podklady / Miloš Šejn Archives, 2010

Formou eBook vydalo BohemiaeRosa Publishers roku 2010