

VERONIKA RESSLOVÁ:

CELODENNÍ PROMÍTÁNÍ V KINĚ BEZ VÝZNAMU

Broumov, Galerie Dům, 5. 5. – 16. 6. 2013

„Hmatatelný předmět působí mnohem silněji než jeho abstraktní pojem.“

(Vladimir Nabokov: Dar)

I.

28. září 1905 publikoval časopis „Anály fyziky“ práci mladého teoretického fyzika Alberta Einsteina „O termodynamice pohybujících se těles“. Tato práce postupem času vešla v obecnou známost pod názvem speciální teorie relativity. Z Einsteinova zcela nového pohledu na svět & vesmír vyplynul nejen nejznámější vzorec fyziky, definující závislost energie na hmotnosti a rychlosti světla ($E = mc^2$), ale také těžko pochopitelný (a uchopitelný) předpoklad hmotnosti světla.

Americký historik Paul Johnson své monumentální dílo „Dějiny 20. století“ uvádí větou: „Současný svět začal 29. května 1919, kdy zatmění slunce fotografované na ostrově Principe u Západní Afriky a v Sobralu v Brazílii potvrdilo pravdivost nové teorie vesmíru.“¹ Novou teorií vesmíru je samozřejmě myšlena Einsteinova teorie relativity a oním potvrzením pravdivosti teorie bylo zaznamenané zakřivení světelného paprsku, jež lze vysvětlit pouze jeho předpovězenou hmotností. U zrodu 20. století stálo světlo a jeho hmotnost. Jakoby v přímém kontrastu k zoufalé temnotě, která zasáhla svět v jeho dalším průběhu.

Světlo bylo považováno v mnoha mytologiích starých a prastarých kultur za projev Boha či bohů – nejčastěji uctíváné v podobě slunečního kotouče. Platón v dialogu Timaios srovnává zářivost ohně, přiřazenou k projevům boží existence, s ideálem dokonalého krásna, když napsal, že „rod bohů vytvořil [Demiurgos] většinou z ohně, aby byl co nejzářivější a nejkrásnější [...] a rozdělil jej kolkolem po všem nebi, aby jím byl v celém svém rozsahu osvětlován svět, hodný pak toho jména.“² Světlo svou nekonečností a všudypřítomností splňovalo (a splňuje) všechny předpoklady pro projev vyšších sil božských bytostí. Všechny starověké civilizace chápaly, že bez jeho existence by neexistoval žádný život na zemi.

Na svou „hvězdnou hodinu“ ve výtvarném umění si ovšem muselo světlo počkat až do 17. století, kdy např. Rembrandt Hermensz van Rijn nebo Jan Vermeer van Delft dokázali zachytit dopadající světelné paprsky na lidskou postavu a interiér s maximální dokonalostí a udivující preciozitou, která

ovlivnila celé malířství na další minimálně jedno století. Impresionisté poté objevili neklidnou a rozechvělou jistotu světla, která se svým dojmem stala jedním z ústředních témat jejich děl. V tu chvíli se mohl význam světla ve výtvarném umění zdát vyčerpaný. Ale v okamžiku zrodu abstraktní malby se objevila jiná možnost práce výtvarníka se světlem: zaznamenání světla samotného. Světla jako téměř hmatatelné a formovatelné hmoty. V rozhovoru Raphaëla Sorina s Josef Šímou český malíř vzpomíná na jeden zážitek z cesty vlakem: „Náhle zhasla světla ve vagónu [...] Na svahu před námi se objevilo jakési světelné ohnisko a pomalu se začalo koulet. Sestup tohoto hmatatelného světla trval krátký okamžik, který se mi zdál nekonečný [...] Mohl jsem vidět světlo, jež se stalo hmotou, a to potvrdilo dávné intuice. Nejprve jsem maloval krajiny osvětlené touto elektrickou bouří; pak to bylo světlo samo, které se stalo, mnohem později, hmotou mých obrazů.“³ Při představě kulového blesku – koncentrovaného světla – koulejícího se ke stojícímu vlaku nelze nechávat malířovu fascinaci. Ale sám výtvarník začal tušit, že světlo lze nejen zachytit jako vlastní „hmotu obrazů“, ale že se může stát hmotou jako takovou, která bude suplovat prostorovou skulpturu. V roce 1966 publikoval časopis „Vysoká hra“ (Le Grand Jeu) rozhovor s Josefem Šímou. Mimo jiné se v něm objevuje (jako blesk z čistého nebe!) i toto sdělení: „Co vytryskne z toho krásného vraždění, mohlo by být skutečnější a hmatatelnější, než si myslíte, socha z prázdnoty, která se dává na pochod, blok jasného světla. Světlo otevírající nový smrtelný zrak...“⁴ Šíma ve své vizi pochopil všechny možnosti světla i jeho přidanou hodnotu ve výtvarném umění. Jakoby to všechno bylo pouze logickým následkem hmotnosti světla: pokud má hmotnost, lze ho vytvarovat v objem a s tím následně pracovat jako s každým jiným sochařským materiálem.

II.

Veronika Resslerová ve své site specific instalaci „Celodenní promítání v kině bez významu“ nechává nahlédnout na zcela běžnou věc, jakou je denní světlo, ze zcela nového úhlu. Důvěrně známé skutečnosti narůstání a klesání světelné intenzity během dne se najednou stávají dramaturgem, režisérem i hercem ve filmu promítaném v „kině bez významu“. Návštěvník galerie-divák, sleduje téměř neměnnou plochu světla, které je „promítáno“ na pauzovací papír a zformováno do jasně definovatelného tvaru. Aniž si to během jakéhokoliv dne uvědomí, je konfrontován s naprosto samozřejmou realitou, která je v expozici vytržena z kontextu a předložena divákovi ve srozumitelném jazyce zvýrazněním daného. Protože všechny věci se opakováním stanou zřejmými a známými, tak jen málokdo si kolísání světelné intenzity v průběhu dne vůbec všimne. A pokud ano, tak výhradně v okamžiku západu a východu slunce, kdy se na obloze odehrávají často velice krvavé scény, tentokrát už promítané v „kině s významem“, tedy v samotné přírodě. Celá instalace vypadá, jakoby se autorka vydala za jasného a slunného dne na procházku ven do zahrady a odsud přinesla kus vyoperovaného „prázdného“ prostoru, který zasadila do šera expozice.

Ovšem interiér galerie s instalací může evokovat i něco dalšího: meditační prostor buddhistického kláštera nebo téměř jakéhokoliv nábožensko-filosofického centra. Jakási hmotná rozostřenost a nejistota světelného bloku má až meditativní účinky, ale instalace není v žádném případě podbízivá.

Sochařce se podařilo to, co Josef Šíma (stejně jako ona rodák z Jaroměře) nazval blokem jasného světla. Divák – návštěvník má najednou pocit, že se může světla dotknout, že ho může tvarovat podobně jako Veronika Resslerová, že denní světlo může existovat i v jiné podobě, než kterou představuje jeho jas.

Onen blok jasného světla existující v zešeřelém prostoru Galerie je intimní zповědí světla samotného, onoho Einsteinova světelného paprsku, který procházejíc podle nebeského tělesa, je působením jeho gravitačního pole zakřiven. Divák se potom může stát relativním centrem-tělesem, které zakřivení dráhy světelného paprsku způsobuje. Ač se člověk v tu chvíli pohybuje v nejtěsnější blízkosti světla jako takového, necítí intimní blízkost, ale spíš údiv nad fungováním Univerza. A dokonce může zažít podobný šok a následnou fascinaci, o které se zmiňuje Josef Šíma při spatření kulového blesku z okna vagónu stojícího vlaku v polích. Blok jasného světla je něčím tak nečekaným, že v první chvíli nelze ani rozumově pochopit site specific instalaci výtvarnice. Ta posléze jakoby sama od sebe začne klást otázky: po relativnosti času, jehož ubíhání je sekundárním produktem celodenního promítání; po existenci přesně vymezené a definované pozice – nejprve světla uvnitř instalace a posléze obecně světla na Zemi a v Sluneční soustavě, aby otázky nakonec gradovaly v tázání po pozici člověka a života v systému univerza. Ve své podstatě nabízí ve zmenšeném zobrazení jednu krátkou kapitolu z nejdéle promítaného filmu, jaký existuje. Tím se sice dotýká důvěrně známého, ale protože ho nabízí na nečekaném místě a v nečekané souvislosti, stává se tajemným a neznámým. A věci známé, které jsou poté nečekaně a jakoby náhle zahalené tajemstvím, jsou těmi, které nejvíc dráždí zvědavost a představivost. Mohou se potom velice snadno stát symbolem doby, ale stejně tak snadno mohou vyšumět v prázdnotu.

Jan Mazal

V Polici nad Metují, červen 2013