

FOTOGRAF PAVEL MÁRA v retro a introspekci

Pavel Mára: Fotografie / Photographs 1969-2014. Nakladatelství Mára / Kant, Praha 2015, 318 str.

Nebývá zvykem ve specializovaném filmovém periodiku věnovat samostatnou pozornost výtvarníkům, aniž by jejich dílo či tvůrčí aktivity bezprostředně souvisely s filmovým médiem. Pavel Mára (nar. 1951), který vystudoval na FAMU obor fotografie, absolvoval také studium kamery, i když v umělecké praxi dal přednost statickému obrazu. Přesto je vliv filmových postupů na jeho tvorbu zřetelný, například v principu sériovosti jeho cyklů, kdy je dané téma rozvíjeno jakoby střihem na sebe navazujících záběrů, na což upozornil historik fotografie Antonín Dufek. Kunsthistorka a fotograf Tomáš Pospěch spatřoval určité analogie s filmovými postupy v Márových postavách v nadživotní velikosti (Triptychy, 1990-93), snímáných z různých úhlů pohledu při zachování rovnoběžnosti svislic (jako při fotografování architektury). Dospěl k poznatku, že „důsledně racionální konstrukt a minimální posun ve třech sekvencích ustanovuje neobyčejně sugestivní posun v psychologických výrazech a tvoří význam, který nevzniká v prostoru fotografické plochy jednotlivých obrazů, ale v úzké mezeře mezi sekvencemi.“^{1/} Bez ohledu na tyto okolnosti si monografie věnovaná Márovi fotografickému dílu zaslouží ocenění jako mimořádná ediční událost.

Výpravná kniha upoutá na první pohled elegantní, vytří-



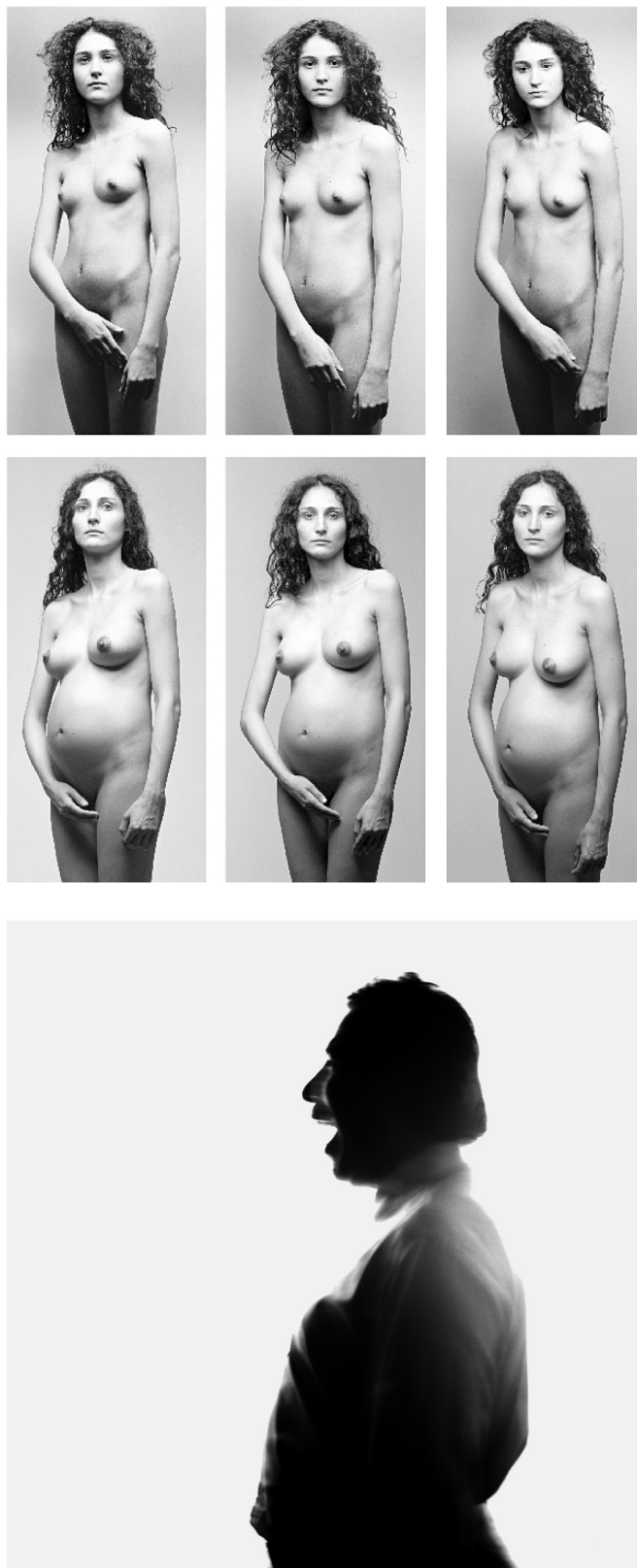
benou typografií, kvalitně reprodukoványmi fotografiemi na matovém papíře i výraznou grafickou koncepcí, která chronologicky strukturuje jednotlivé oddíly do tematických cyklů. Knižní kompendium obsahuje Márov životopis (také v podobě miniaturní fotokroniky), dále soubor odborných textů (Antonína Dufka, Stanislava Ulvera, Tomáše Pospěcha, Anny Fárové aj.), nechybí ani soupis výstav a kompletní bibliografické údaje.

Následující recenze nechce objevovat, co už bylo vyjádřeno a potvrzeno daleko povolanějšími znalci, tedy výjimečnost soustředěné tvorby umělce, jenž v průběhu své tvůrčí dráhy cílevědomě usiloval o to povznést fotografickou reflexi z realistického přízemí do vyšších – výtvarných i myšlenkových – pater. Pokusím se o interpretaci zážitků a osobních impresí, které ve mně vyvolaly autorovy výstavy^{2/} i tato reprezentativní publikace.

Po Márově prvotním, převážně technicistně zaměřeném hledačství v abstraktní předmětnosti se pro něj stal východiskem lidský objekt, v jehož figuraci střídavě přecházel od detailu tváře k monumentalitě těla. Nestačilo mu zobrazit reálnou tělesnost v její mnohotvárnosti, pomocí stylizačních postupů dekonstruoval korpus, ve fragmentaci odnímal hlavu či končetiny, aby vzniklé útvary trupu oživoval v pohybových variacích. V cyklu *Corpusy* (1988) zinscenoval výjevy, v nichž se objevují oblé tvary těl do sebe vrostlých jako homogenní zvlněná hmota, zbarvená sytější barevným svět-

lem, zasunutá v kompozici do nejspodnějšího pásma. Jako by se snažila pozvednout ze dna a vzepřít se tlaku, jímž na ně naléhá prázdný prostor. Možná je do tohoto úporného zápasu vložena apokalyptická vize o zkáze lidstva, anebo naopak naděje v jeho znovuzrození. V Mechanických corpusech (1997) jsou zobrazena těla do pasu s holými lebkami bez obličejů, pokrytá karmínově rudou barvou. Oblastí a leskem evokují hmatové prožitky a vzbuzují smyslovou představu doteku hebké kůže. Těla se k sobě vztahují a tisknou v pevném sevření, jinde k sobě splývavě přiléhají a v jejich klidové poloze se tají něžný stisk. Agresivní červeň korpusů, na něž dopadají černé stíny, vyzařuje velkou energii. Expresivní studie zmučeného těla v sérii Prostor v prostoru (2002) zachycují nahou lidskou figuru v bolestné křeči, kterou fotograf snímá v autentickém prostředí terezínského areálu. Ve všech verzích v téže martyrské pozici je vystavena chladné observaci – v nočním, odcizeném prostoru, ozvláštněném výboji až reklamně dráždivých barevných světél. V tomto rozporu ideje o utrpení a estetizované formy ztvárnění hledejme interpretační klíč k Márovu pojetí holocaustu.

Pavel Mára utváří specifický svět pro své tělové objekty, jež uvádí do tajuplných dějů či situací, které inscenuje v reálné (ateliérové) skutečnosti. Ta se však rozpouští a vytrácí v hloubkových vrstvách nastupující jiné „reality.“ Jeho další figurativní cyklus Memory (2009) je postaven na kontradikci situací tematizujících fenomén zápasu a ambivalentního sepětí těl. Pastelově zbarvené, téměř éterické postavy (zformované v negativu) se pohybují ve volném prostoru, „lao-



koontovsky“ propleteny. V jakési zápasnické aréně bez těžiště se vzájemně potýkají, a navíc ještě zápolí s rekvizitami, například s průmyslovými hadicemi, které je obtáčejí jako chapadla. Mohlo by se zdát, že si v těchto konfiguracích jen hrají, vnitřní tenze z propojených těl je však předzvěstí hrozícího nebezpečí.

Triptychy (1990-1993; 2007, 2009) ukazují obnažená těla snímaná jako statické, ustrnulé akty v nadživotní velkosti. Vysoké, goticky protáhlé portréty v trojím provedení, z podhledu, frontálního pohledu a nadhledu, sugerují i v ploše plastické skulptury. Nezkušenému oku se tyto figurální kompozice mohou jevit jako neznatelné obměny téhož. V plejádě osob různého věku a pohlaví utkví v paměti dívka připomínající botticelliiovskou madonu; strohou i něžnou, důsledně oderotizovanou moderní „světici.“ O několik let později tuto ženu portrétoval Mára ve stejném postoji, s již zralejším výrazem ve tváři – a se znatelnými stopami rané gravidity. Do anonymního modelu tak pronikl motiv mateřství v jeho posvátnosti, již nahota nemůže poskvřnit, neboť je jeho přirozenou součástí.

K časosběrnému portrétování se Mára vrátil v pozdější sérii Rodina: Triptychy (1991-2011), kdy konfrontační metodu aplikoval na fotografické studie svých nejbližších. V triádách, seskupených při instalaci do čtvercové mozaiky, jsou představeny hlavy s obnaženými rameny na způsob civilní podobenky či busty. V každé ze tří verzí je opět pozměněn úhel pohledu. Důvěrně známé osoby fotograf exponoval v uvolněném stavu, v bezvýrazné mimice. Jako by je chtěl očistit od všedního balastu, aby do nich mohl otisknout své au-

torské vidění. Ve skupině rodinných příslušníků (do nichž byl zahrnut i jeho autoportrét) dominují dva trojportréty matky, které dělí dvacetiletý odstup. V kompozičně precizním obraze tváře se v neokázalém synovském vyznání obtiskuje mateřský archetyp. Výraz se prohlubuje ve zvrstveném reliéfu stárnoucí pleti, v zakaleném pohledu očí se ztratila jiskra. I když v tomto cyklu šlo o soukromé téma, autorovou ambicí nebylo vytvořit privátní snímky do rodinného alba. Triptychy vystupují z intimního rámce jako objektivizovaná umělecká „matérie,” zachycující člověka v jeho fyzické i existenciální metamorfóze. Stačí se jen déle zadívat, abychom ji vyčetli.

V tematizované oblasti tváří se chci ještě zastavit u dvou významných sérií. Tou první jsou Roušky (1989), které tvoří soubor zvětšenin tváří se zašifrovaným poselstvím. Na fotografickém plátně jsou vytvářeny neurčité rysy obličejů jako segmenty posmrtných masek za oponou, která se už nerozevře. Evokují stavy melancholie, smutku, bolesti, úzkosti. Výtvarnou inspiraci – veraikon, krvavý otisk Kristova utrpení na Veroničině roušce – fotograf nepopírá, ale zároveň „své” tváře za rouškami vyprošťuje z jednoznačnosti ikonografického výkladu. Tváře uvězněné v pomyslném rámu – mříži naznačují osud lidstva v celé šíři a hloubce jeho tragiky.

S Rouškami koresponduje pozdější cyklus Tváří (2012–2014), vystavený v pražské Synagoze na Palmovce. Se-stává z několika velkoformátových fotografií v nadživotní velikosti (238 x 175 cm) zavěšených vysoko na bočních zdech sálového prostoru. Tyto tváře sice nejsou zahalené, ale nejsou ani zcela zvi-





ditelněny, neboť je „překrývá“ průhledná clona negativu. Jsou si nápadně podobné: obrazová inverze z pozitivu do negativu změkčuje jejich rysy, z monochromní hnědé vystupují sklopená víčka s bílými řasami a vybělené rty s nepatrným náznakem úsměvu. Možná procitají z hlubokého spánku, ačkoli mohou připomínat i posmrtné odlitky. Divák k nim vzhlíží s hlavou zvrácenou v oslnění. Setrvat v tichém usebrání v osvětlené židovské modlitebně, ve které se stále ještě vznáší mystický odér, znamená nevšední spirituální zážitek.

Knihou předkládající úctyhodné dílo Pavla Máry, jež zahrnuje tvorbu téměř půlstoletou, pochopitelně nemůže plnohodnotně nahradit zážitky z jeho obrazů v konkrétních výstavních prostorech. Atmosféru výstav v ní tak evokují alespoň snímky dokumentující promyšlené a invenční koncepty autorových instalací.

STANISLAVA PŘÁDNÁ



1/ Tomáš Pospěch: Pavel Mára. Obvykle méně. Katalogový text k souborné výstavě v Dome umenia v Bratislavě v roce 2012. Přetištěno v knize Pavel Mára: Fotografie / Photographs, str. 304.

2/ Zejména letošní autorova Retrospektiva v prostorech Křížové chodby a Rytířského sálu Staroměstské radnice v Praze a podzimní výstava Tváře v Synagoze na Palmovce.

