JAN KŘIPAČ / 5. 5. 2017

Petr Skala

Petr Skala patří k nemnoha umělcům, kteří se za totality věnovali experimentálnímu filmu, vykázanému tehdy zcela z veřejné sféry. V osmdesátých letech na tyto snahy navázal průkopnickými počiny v oblasti videoartu.

Skala se narodil 5. května 1947 v Písku. Vystudoval tamní gymnázium a posléze Střední filmovou školu v Čimelicích. Během studia na FAMU na konci šedesátých a v první polovině sedmdesátých let již soustavně promýšlel a praktický uskutečňoval svou experimentální filmovou tvorbu, kterou však nemohl v podmínkách normalizační kinematografie a výtvarné scény veřejně prezentovat. Po absolvování oboru dokumentární tvorby, scenáristiky a režie na FAMU v roce 1975 se tak Skalova činnost ubírala dvěma směry: na jedné straně běžné filmové zakázky od Krátkého filmu, pro něhož Skala externě pracoval, a na straně druhé autorské experimentální filmy, tvořené v ústraní bez šance na širší distribuci mimo úzký okruh přátel.

V první polovině osmdesátých let spolupracoval Skala po té, co mu byla znemožněna filmová činnost, s Československým rozhlasem, pro který zrealizoval stovky rozhlasových pořadů, inscenací a komponovaných pásem. Šance najít plné zaměstnání ve filmovém průmyslu se mu naskytla až v roce 1986 po změnách ve vedení Krátkého filmu. Zde pak působil následujících pět let. V roce 1993 se stal pedagogem FAMU, kde později vedl Dílnu alternativní tvorby. Mimoto natočil v devadesátých letech řadu dokumentů pro Českou televizi. Těžištěm Skalovy tvorby však zůstávalo video a umělecký film.

Experimentální filmy

Své první filmové experimenty začal Skala uskutečňovat již koncem šedesátých let. Navázal vědomě na linii non-objektivního filmu (Len Lye, Harry Smith, Stan Brakhage ad.), tvořeného hand-made technikou přímo na filmovém pásu. Z důvodu lepší aplikace různých výtvarných postupů – malby, kresby, škrábání, rytí a chemického zpracování –

používal širší 16mm film. Barevný 35mm film byl pro tyto účely za normalizace nedostupný – Skalovi se podařilo vytvořit několik snímků na tento materiál až koncem osmdesátých let.

Foto: Petr Skala / Národní filmový archiv

Rané filmy vznikaly na vyřazený neosvícený blank, kterého se zbavovaly filmové laboratoře jako nepotřebného odpadu. Skala s touto surovinou pracoval podle předem daného postupu, který v následujících letech dále varioval a tříbil. Základem se stala gestická malba nanášená na filmový pás, která byla následně skladebně uspořádána podle existující partitury, obsahující délku jednotlivých záběrů a způsob jejich řazení za sebou. V celkové kompozici však Skalovi nešlo pouze o výtvarný účinek jako takový, ale spojením záběrů, jež dodávalo každému filmu svébytný rytmus, usiloval o navození širších tematických souvislostí, odvozených od jeho zájmu o duchovní nauky.

Skalovy první filmy, jako např. *Struktura* (1969) či *Magické písmo* (1970), jsou charakteristické absencí barvy. Na filmová okénka jsou černou nebo hnědou tuší

nanášeny abstraktní tvary, které mohou konotovat přírodní organismy a živly v neustálém pulzujícím pohybu. Základní obrazové prvky jsou doplněny o škrábance či praskliny a zmnoženy v multiexpozicích, provedených ve vlastnoručně vyrobené optické kopírce.

Záhy Skala přistoupil k barvě, která se stala stěžejním vyjadřovacím prostředkem jeho zralých filmových děl. Aplikací sytých, výrazných barev vznikají ještě složitější struktury, často utvářené v několika vrstvách na sobě bez užití kopírky, jež mají poukazovat na přírodní proces rozkladu světla v členitém barevném spektru (snímky jako *Šepot hvězd* /1971/, *Dies Irae* /1972/ či *Geometrie paměti* /1975/). V podmínkách tehdejší neprofesionální kinematografie však nebylo možné filmový materiál v požadované kvalitě barevně vyvolat. Skala proto využíval svých známostí mezi kameramany a techniky a nechával své filmy zpracovat tajně v profesionálních laboratořích.

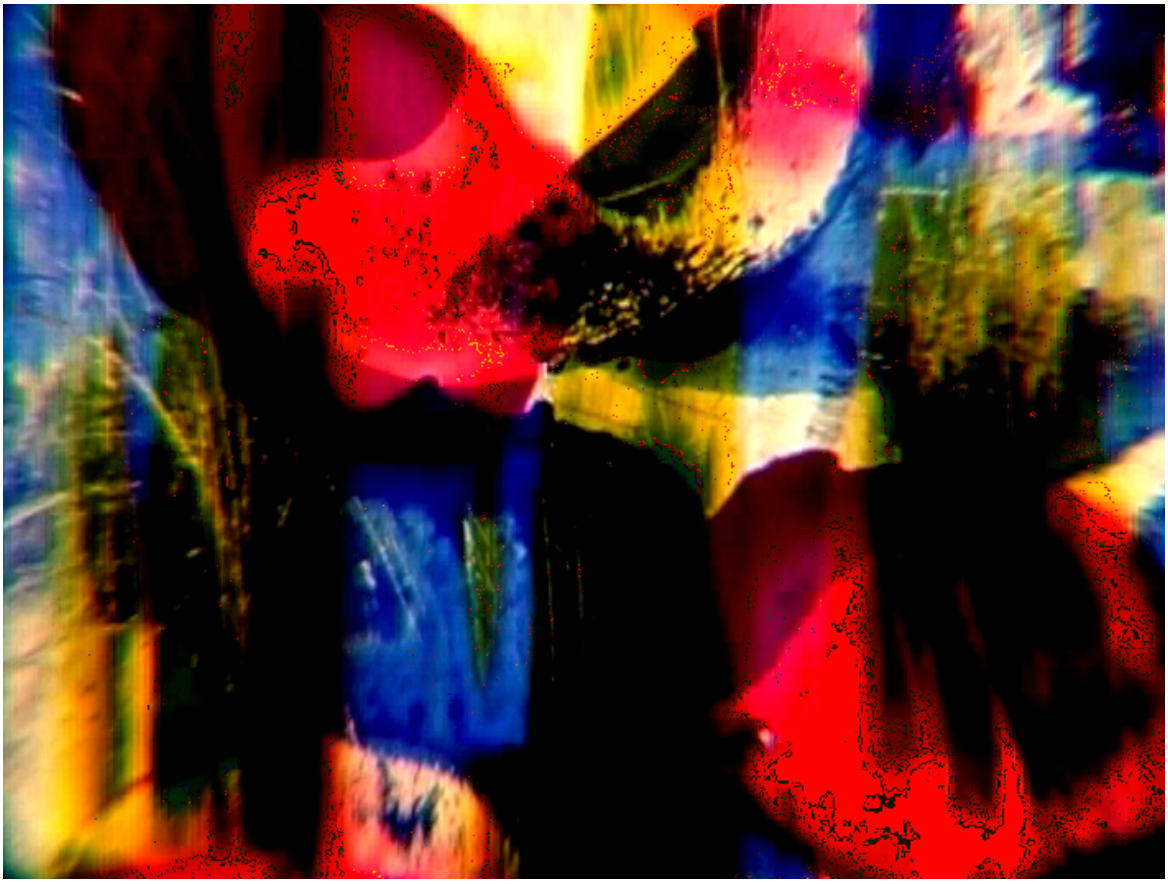

Foto: Petr Skala / Národní filmový archiv

Skalův zájem o barevný abstraktní film kulminuje koncem sedmdesátých let v sérii expresivně laděných děl (*Záblesk světla* /1977/, *Prostorová deformace* /1979/), vyznačujících se prudkými proměnami tvarů, dynamickým rytmem a mohutnějším vrstvením barev na filmovou surovinu. Autor se osvobodil od jakýchkoli vědomých procesů a své filmy tvořil pomocí zcela spontánního gesta, vyjadřujícího jeho vnitřní rozpoložení. Jedná se tak o v českém kontextu ojedinělý pokus převést postupy malířského abstraktního expresionismu do oblasti pohyblivého obrazu. V případě Skalova díla pak konkrétně šlo o uměleckou odpověď na zhoršující se společenskou atmosféru v souvislosti s politickými represemi vrcholné normalizace.

Počátkem následující dekády Skala čistou abstrakci opouští a do svých filmů zařazuje figurativní prvky, s nimiž částečně pracoval už v průběhu sedmdesátých let. Leitmotivem se stává postava těhotné ženy, jež je barevně odlišená od svého okolí a plodu v jejím lůně. Pomocí různých barevných variací hledá Skala duchovní souvislosti mezi celkem světa/vesmíru/společnosti a mikrokosmem lidské osoby. Tyto tendence potom vyústí v sérii snímků na kosmogonické téma, realizovaných v roce 1984 (*Dva vesmíry*, *Silokřivky* ad.). „Již se nejednalo pouze o tajemství lidského těla a postavení člověka v kosmu. Kosmologická problematika, rozpracovaná v předchozím tvůrčím období, ustoupila hlubším kosmogonickým vizím, které se vyjadřovaly k elementárním otázkám vzniku a zániku. Abstraktní šifra spojená s cyklickým řazením filmových obrazů umožnila autorovi ztvárnit téma neustálého opakování a návratu.“[1]

Tato Skalova tvorba z první poloviny osmdesátých let, sjednocující abstrakci s figurací, představuje také posun v užití zvuku a elektronického obrazu. Autor vůbec poprvé nechává své snímky ozvučit: doprovod k záběrům tvoří atonální elektroakustická hudba, jež svým stylem odpovídá experimentálnímu rázu výtvarného projevu. V obrazové složce pak Skala přistoupil k možnosti využít technologie videa, které se v socialistickém Československu teprve pomalu a zdlouhavě zavádělo. Své tehdejší snímky nejprve zpracovával na klasickém černobílém filmovém pásu, aby je následně promítnul na bílou zeď a zaznamenal na videokameru. Výsledný materiál pak barevně upravoval na video přístrojích Československé televize a později Střední průmyslové školy spojů, k jejichž vybavení měl skrze své osobní kontakty přístup. Tyto pokusy představují přechod od ryze filmové tvorby k videoartu, kterému se Skala začal soustavně věnovat ve druhé polovině osmdesátých let.

Videoart

Stále dostupnější médium videa pro Skalu znamenalo snadnější nakládání s technikou, nové možnosti výtvarného projevu a v neposlední řadě i vazbu na soudobé tendence v umění pohyblivého obrazu, jež se dynamicky rozvíjelo zejména za železnou oponou. První informace o západním videoartu získal Skala v polovině dekády prostřednictvím rakouské televize, jejíž signál byl zachytitelný v některých oblastech jižních Čech a Moravy. Zásadním se rovněž stalo setkání s výtvarníkem a filmařem Radkem Pilařem, které v roce 1985 zprostředkoval malíř Dimitrij Kadrnožka. Pilař se v té době sám teoreticky i prakticky videoartem zabýval. Ze společných úvah se Skalou pak vzešla iniciativa pro založení oficiální platformy českého videoartu. Oba umělci nejprve kolem sebe shromáždili volné uskupení podobně smýšlejících tvůrců a teoretiků, které se pozvolna transformovalo v Obor videa, zaregistrovaný při Svazu československých výtvarných umělců v dubnu 1988. Jeho členy byli vedle Skaly s Pilařem umělci Tomáš Kepka, Michal Pecina, Ivan Tatíček, Lucie Svobodová, Věra Geislerová a další. Čestným členem byl jmenován nestor české avantgardy Jiří Lehovec, který se již dříve aktivně účastnil setkání skupiny. Zaštítění oborovou organizací umožnilo Skalovi ke konci normalizace vystoupit z ilegality a prezentovat svoji tvorbu otevřeně na veřejnosti.

V květnu 1988 se uskutečnila veřejná projekce Skalova videoartu v českobudějovické galerii Hroznová. Následovaly prezentace v pražském mládežnickém klubu Amfora v únoru 1989 a o měsíc později v kulturním domě Prosek a v klubu Gong. Vrcholem kulturních snah Oboru videa v předlistopadovém období se stala první kolektivní expozice českého videoartu, nazvaná *Den videa*, jež se uskutečnila v červenci 1989 v PKOJF v Praze. Skala na ní představil videoinstalaci *Obrazy noci*, v níž „reflektoval dialektiku materiálního a imateriálního kódu pomocí konfrontace kinetického videosnímku s třídimenzionálním objektem.“[2] Po listopadu 1989 se platforma Obor videa institucionálně změnila na občanské sdružení Asociace videa a intermediální tvorby. Svobodné podmínky umožnily další rozvoj jejích aktivit. Vedle přijímání nových členů (např. Petr Vrána či Tomáš Ruller) to byly zejména výstavy, projekce, diskuze a přednášky domácích i zahraničních hostů (např. Steina a Woody Vasulkovi, Peter Weibel, Eva Königová ad.). Došlo i na prezentaci českého videoartu v mezinárodním kontextu – na festivalech v Linci, Madridu či Nimes. Sám Skala se dočkal v zahraničí vůbec svého nejdůležitějšího ocenění: v roce 1993 bylo na Deutscher Videokunst Preis v Karlsruhe jeho video *Jen smrt*… (1988) zařazeno mezi padesát nejvýznamnějších

videoartových počinů světa. Po smrti Radka Pilaře téhož roku byl Skala zvolen do čela Asociace. Za jeho působení byla v červenci 1994 uspořádána další kolektivní výstava *Český obraz elektronický – vnitřní zdroje*, jež vztahovala počátky domácího videoartu k současnému stavu. Po této akci však začala veřejná činnost sdružení pozvolna ustávat s tím, jak se jednotliví členové stále více zaměřovali na své individuální aktivity.

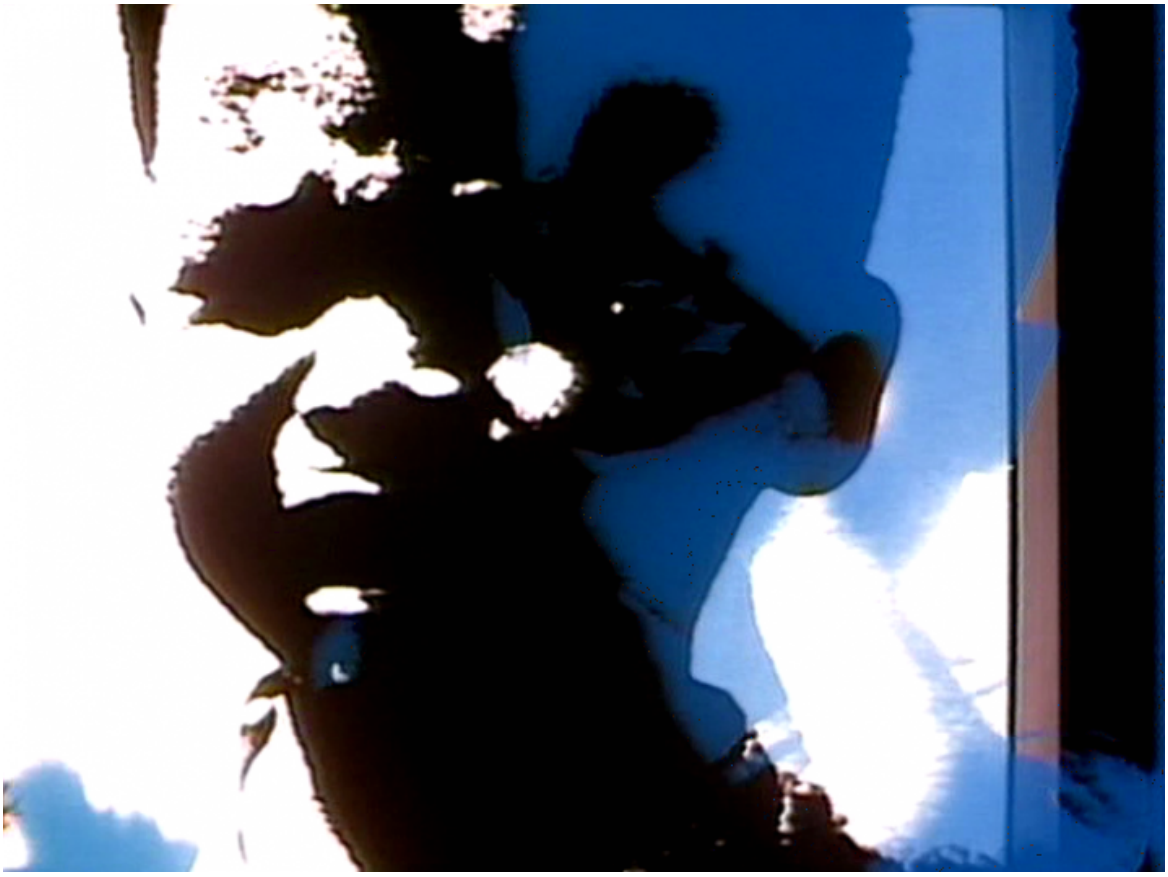

Foto: Petr Skala / Národní filmový archiv

Skalova práce s videem navazuje přirozeně na předchozí filmové experimenty. Zachovává si svůj ryze výtvarný ráz při spojení abstrakce s figurací, přičemž klíčovým zůstává užití barev. Skala tak videoart nechápe jako umění zcela odvislé od filmu, ale spíše jako novou etapu tvorby pohyblivého obrazu: „Já bych ten proces přirovnal k vynálezu olejomalby, nebo k přechodu od používání dřevěných desek k rámu s napnutým plátnem (…) To byly také ve své době revoluční technologie. Nemyslím si ale, že by tyto a mnohé další změny nějak zásadně ovlivnily charakter výtvarného umění. Ovlivnily ovšem způsob tvorby, protože každá z nich přinesla větší možnost

svobodnějšího výrazu. A v tom především cítím analogii s videem a rozdíl mezi videem a filmem.“[3]

K „tradičním“ formálním aspektům nicméně u Skalova videoartu přibývají i některé nové prvky: je zde patrný určitý náznak narativity, pracuje se s různými velikostmi záběru nebo je obraz konfrontován s jazykem skrze užití písmen a slov. Stěžejním postupem je však metoda *found footage*: Skala do výsledného díla vřazuje staré filmové záběry, pořízené před mnoha lety, které výtvarně přetváří a vsazuje do nového významového kontextu. V případě videa *Jen smrt…* se jedná o krátký fragment tváře dívky, natočený Skalou před více než dvěma desítkami let, snímek *Stín času* (1992) využívá materiálu pořízeného v sedmdesátých letech a u *Pláče země* (1993) je zase zdrojem záběr vyřazený ve střižně Krátkého filmu. Všechny tyto různorodé obrazové motivy nicméně utvářejí jednotnou poetiku, v jejímž centru stojí téma paměti, času a „dialogu“ obou médií – filmu a videa.

Poznámky:

[1] Kerbachová, Bohdana. *Petr Skala – utajený experimentátor* (DVD booklet). Praha: Národní filmový archiv 2005, s. 20.

[2] Kerbachová, Bohdana, Počátky českého videoartu. *Iluminace* 2006, r. 18. č. 2, s. 142.

[3] Kerbachová, Bohdana, První schůzky naplňovalo snění. Rozhovor s Petrem Skalou. *Iluminace* 2006, r. 18. č. 2, s. 197.