

Rozhovor

PRVNÍ SCHŮZKY
NAPLŇovalo
SNĚNÍ

Rozhovor s Petrem Skalou

Bohdana Kerbachová

Petr Skala (1947), absolvent FAMU z roku 1975, je režisérem dokumentárních filmů a jedním z průkopníků českého videoartu. K této disciplíně se dostal na počátku osmdesátých let skrze činnost na poli experimentálního filmu. V současnosti se věnuje realizaci uměleckých dokumentů a práci v oblasti experimentálního digitálního videa. Od roku 1993 je předsedou Asociace videa a intermediální tvorby UVU. Více než dvanáct let působí jako pedagog FAMU, kde je od roku 2002 vedoucím Dílny alternativní tvorby.

* * *

Byl jsi zakládajícím členem Oboru video a nyní nadále působíš jako předseda Asociace videa a intermediální tvorby, přestože ta existuje již víceméně formálně. Jaký charakter a průběh měla první setkávání lidí, kteří se pokoušeli o nový druh audiovizuálního vyjadřování, navíc v kontextu doby a místní situace velmi neobvyklý?

Převládajícím pocitem bylo nadšení, že už nejsme sami. Tady je opravdu třeba uvažovat v kontextu doby a uvědomit si tu zoufalou izolaci, do které jsme byli uvrženi. Možná to tak necítili úplně všichni, ale já zcela určitě a do jisté míry bych totéž mohl říct i o Radku Pilařovi. Naše první schůzky s Radkem naplňovalo snění. My jsme prostě snili, a když se nám podařilo založit Obor, tak jsme všechny autory, kteří se kolem nás soustředili, považovali za živé důkazy uskutečnění našeho snu. Přestože jsme věděli, čím byl videoart ve svých počátcích na Západě, u nás to byla pouze jednoduchá touha po svobodné tvorbě a protest proti tomu, v čem jsme museli žít. Pro všechny z nás představovala tvorba určitou formu vnitřní revolty, která oficiálně nebyla možná, pokud se člověk nechtěl pasovat do pozice disidenta. Například já jsem jako filmový režisér podléhal dramaturgii a ta byla řízena Ústředním výborem KSČ. Tudíž do mé činnosti nemohlo prosáknout nejenom nic antikomunistického nebo protirežimního, ale ani jakýkoli pokus o uvolněnost, invenci a svobodný výraz. Už ten byl pro dobové inkvizitory podezřelý a nežádoucí, jakýsi prohřešek. Proto se ho také snažili eliminovat. Většinou jsem byl tak jako tak nařčený z formalismu.

V podstatě jsme tedy byli zachvázeni takovou družností. Setkávali se tam lidé z různých profesí, což vytvářelo velmi zajímavou, plodnou atmosféru a názorovou otevřenost. Těšilo nás scházet se a bavit se o věci, která nás skutečně zajímá a která nás spojuje. Já jsem víceméně samotář, ale tehdy v Mánesu jsem sám sebe překvapoval tím, jak jsem družný, jak se bavím, jak jsem schopen prodiskutovat celou noc. Naše schůzky končily tím, že jsme se vzájemně doprovázeli po Praze. Pan profesor Lehovec bydlel nedaleko mě, a tak jsme se nakonec dokolečka doprovázeli my dva, protože jsme se nedokázali rozloučit. Obdivuhodné bylo, že osmdesátiletý člověk to s námi dokázal táhnout třeba do tří, čtyř hodin do rána a pak ještě chodit po městě. Bylo to od něj pravděpodobně přehnané, ale tu tehdejší atmosféru srovnával s avantgardou, na kterou si pamatoval.

Uvědomovali jste si svou průkopnickou roli?

Asi to bude znít podivně, nebo naivně, ale my jsme takhle neuvažovali. Většina z nás netoužila po tom, být někde zapsaní nebo takzvaně vstoupit do historie. Hlavně jsme se chtěli věnovat tvorbě. Radek Pilař byl samozřejmě daleko zkušenější, taky byl starší a v mnoha věcech se lépe orientoval. I když přiznávám, možná jsme měli takovou mlhavou představu, nebo spíš přání, že bychom do jisté míry mohli ovlivnit úroveň tehdejší vizuální kultury. Poté, co jsme vystoupili z anonymity a izolace do prostoru Mánesu, jsme měli pocit, že už máme jisté uznání, že by nás někdo mohl vnímat.

Především jsme ale toužili po svobodě výrazu. Většině historiků, kteří se dnes zabývají novými médii, se to zdá být irelevantní. Jenže pro nás to bylo naprosto klíčové, protože jsme žili v době, která utiskovala svobodný projev. Pro nás nebylo podstatné odhalovat nová média, ale vyjadřovat se v rámci současných technologických prostředků, které nám tu svobodu poskytovaly. Video nebylo doposud monopolizované, jako kinematografie, a tak to do jisté míry šlo. Nesmíme zapomínat na to, že za normalizace byla jedinou oblastí pro tvorbu filmu vně oficiálních institucí, bez ekonomické a výrobní podpory, sféra amatérského filmu. Nic jiného neexistovalo. Exponovaný film se většinou dával k vyvolání do Fotochemy, kde bezpochyby docházelo ke kontrolním projekcím, které měly pochopitelně i cenzurní smysl. Tehdy muselo být hlášení ze všech oborů. Proto jsem své experimenty, například akty, které jsem potom výtvarně upravoval, raději vyvolával doma.

Je třeba si uvědomit propastný rozdíl mezi amatérskými festivaly v sedmdesátých letech a v letech osmdesátých. Znakem skalních amatérů v sedmdesátých letech, scházejících se například na Rychnovské či Oravské osmičce, Brněnské šestnáctce nebo Přerovské revue, byla co nejdůslednější nápodoba oficiální produkce. Filmy, které byly konformní a svým tvarem připomínaly televizní dokumenty, byly ceněny nejvýše. Přitom doménou amatérského filmu by podle mého názoru měla být ta druhá, odvrácená tvář, osobitost a invenční přístup. To, co ve třicátých letech představoval Čeněk Zahradníček s Vladimírem Šmejkallem. Tato linie byla zásluhou několika výrazných osobností, Martina Čiháka, Pavla Bárty, Pavla Dražana, nebo například našeho pozdějšího člena Ivana Tatíčka, obnovena až v polovině osmdesátých let. Tehdy jsem se dostal na Mladou kameru a tam jsem měl příležitost vidět, že se amatérský film skutečně proměnil.

Nepokusil jsi se v tomto kontextu prezentovat své experimentální filmy?

To mě nenapadlo. Ale myslím, že v sedmdesátých letech tomu to prostředí stejně nebylo nakloněno. Zpočátku jsem se asi naivně domníval, že by se mělo jednat o alternativní prostor pro pokusy v odlišném pojetí, pro nekonvenční přístup, alespoň po formální stránce. Ale vždy jsem byl zklamáný. Zálibné pomlaskávání a pokyvování hlavou jsem viděl tehdy, když byl promítán film, podobající se té nejbanálnější profesionální tvorbě. Neoceňovaly se nápady a novátorství, ale technické provedení a řemeslné kvality. Ovzduší tam bylo skutečně ryze amatérské a víceméně determinované fandovstvím pro filmovou technologii a výrobní postup. I kdybych zkusil některé své experimenty třeba neoficiálně pustit, předpokládám, že by nebyly pochopeny. Ale možná se pletu a těm lidem křivdím, nevím. No, a v osmdesátých letech mě již zajímal videoart a možnost jej prezentovat. Ta posléze přišla, přestože ne v té míře, kterou bych si tehdy představoval.

V roce 1989 jsi v Krátkém filmu realizoval díl týdeníku o českém videoartu, v němž byly uvedeny ukázky tvých prací a prací dalších průkopníků videa. Jakým způsobem se tehdy takové téma prosazovalo a jak takový projekt vznikl?

Ten projekt měl relativní štěstí. Na konci osmdesátých let se ve studiu dokumentárních filmů začali prosazovat takzvaní „mladí kádři“, jejichž úkolem bylo hledat nová témata. Mezi ně patřil i dramaturg tohoto týdeníku. Tehdy také například vznikl film o skupině Tvrdohlaví [režie Martin Tobiáš – pozn. aut.], mohlo se začít mluvit a točit o homosexuálech, o sociálních problémech, o třináctiletých rodičkách [ČTYŘI PROCENTA, ABY SI LIDI VŠIMLI..., KDYŽ DĚTI MAJÍ DĚTI, režie Vladimír Kvasnička – pozn. aut.] atd. Ze strany dramaturgického aparátu nebylo moje téma zajímavé pro myšlenkový nebo duchovní obsah videoartového hnutí, ale pro jistou aktuálnost, současnost vizuálního projevu, napojení na novou techniku a počítače. Film se na papíře začal připravovat už někdy v roce 1988, k natáčení došlo o rok později a uveden byl na začátku roku 1990, jako úplně poslední týdeník před zrušením této formy. Takže realizace krátkého desetiminutového snímku se protáhla na téměř dva roky. Situaci komplikovaly obavy dramaturgie, jestli to není příliš odvážné. Dodnes nechápu proč. Pokud pomineme téma, tak ten film nijak nevybočoval z tehdejší produkce a uplatňoval zcela konvenční výrazové prostředky.

Z tvé experimentální tvorby lze usoudit, že pro tebe film a video představují totéž, výtvarný pohyblivý obraz. Stejný pocit mám i z práce Radka Pilaře...

Ano, je to tak. Mně šlo vždycky o kinetický obraz. Dnes se hodně mluví o rozdílech mezi klasickým filmem a novými médii, videem, digitálním obrazem. Film je všeobecně chápán jako prostředek, který je technicky schopný pouze zachytit filmovanou, objektivně existující realitu, zatímco nová média vytváří realitu novou. Já bych to takhle nerozlišoval. Vždyť animovaný film od svých prvopočátků také vytváří skutečnost pramenící z imaginace a fantazie výtvarníka, přestože se následně drží filmové řeči a realitu do jisté míry napodobuje. Ale já jsem vyšel z pozic experimentálního filmu, navíc výtvarného.

Již Maya Derenová upozornila na to, že takový druh filmu, který se ocitá na rozhraní s výtvarným uměním, opomíjí prvky čistě filmové řeči. Nejenom u mých abstraktních filmů, ale rovněž u jiných, které jsem viděl a které mě oslovují, prací Harryho Smithe či Stana Brakhage (pokud budu vedle svého jména neskromně jmenovat ta nejvýznamnější), nelze rozeznat takové základní filmové figury, jako je velikost záběru, detail, celek, polocenelek, úhel pohledu, nelze rozlišit tempo a směr pohybu obrazů. A to proto, že nemá žádný vzor v realitě, alespoň v té na první pohled viditelné. Z toho plyne, že i v silách starého dobrého filmu je vytvářet realitu zcela novou, nezatíženou kauzálními souvislostmi či linearitou času, že může pracovat s diskontinuitou prostoru či zobrazovat paralelní nebo alternativní roviny skutečnosti. Z vlastní zkušenosti tě však můžu ujistit, že ve „starém médiu“ to dá o poznání víc práce.

Vypadá to, že jsi se od filmu citově neodpoutal... Myslíš, že jsi k tvorbě přistupoval více jako výtvarník, nebo jako filmař?

Na to lze odpovědět velice primitivně. Přistupoval jsem k ní jako amatérský výtvarník a profesionální filmař. Vždy jsem inklinoval k sochařské práci, ale zároveň mě zajímal pohyb ve výtvarném projevu. V sochařství, kromě kinetismu – který mě mimochodem také vždy fascinoval –, jde pouze o pohyb virtuální. A protože pohyb skutečný mě zajímal přednostně, dostal jsem se velmi záhy k filmu. U něj jsem však zase postrádal tu manuální práci a především kontakt s materiálem. Kontakt nejen ve fyzickém, ale i v duchovním smyslu. Proto jsem začal dělat ručně vytvářené filmy. Dnes jsem se zásluhou počítače tomu fyzickému dotyku vzdálil. Nevylučuju, že bych se k manuální práci nechtěl ještě někdy vrátit, musel bych ale pracovat s většími formáty. [P. S. vždy pracoval s 16mm filmovým formátem – pozn. aut.] Musím přiznat, že mladá ruka a mladé oko jsou při takové práci velmi důležité.

Radek Pilař také realizoval v šedesátých letech několik experimentů na poli hand made filmu. Viděl jsi kromě BAREV a MALOVÁNÍ DO VZDUCHU, které přepsal na video, některé jeho další pokusy?

Ne. Viděl jsem jen jeho amatérské filmy. A to až po tom, co zemřel, když jsem chtěl dělat jeho filmový portrét. Byly to ale neurovnané záznamy jeho kamarádů, výtvarníků nebo dokumentace rodiny.

Zdá se, že po setkání s videotechnikou bylo pro tebe i pro Pilaře experimentování s filmovou surovinou uzavřenou kapitolou...

Radek Pilař byl videokamerou – a videotechnikou vůbec – naprosto fascinovaný. Možná proto, že ho s filmem nevázalo tak důležité citové, řekl bych až existenciální pouto, jako mě. Já se k filmu a filmové surovině v podstatě vracím neustále. Moje první videa vycházela z manuálně vytvořeného filmu, který jsem následně ještě upravoval na počítači. Tady je třeba upozornit na jeden z nedostatků počítače. Všechny efekty se na něm realizovat nedařilo, nebo měly úplně jiný charakter, odvislý od mého původního záměru.

Například jsem do černobílého filmového záznamu musel dělat ruční barevné zásahy, třeba jen skvrny, do kterých jsem potom mohl klíčovat, měnit jejich barvu a vkládat různé struktury. V černobílém obraze bylo možné pracovat pouze s různými odstíny šedi. Popisuji pochopitelně prvotní, primitivní ruční klíčování, dnes jsou technologie jiné. Takže film a video u mě vždycky splývaly. Nepatřím k lidem ortodoxně hájícím film jako fyzickou materii. Na druhou stranu ovšem musím říct, že se cítím velmi úzce spjatý s filmovou prací. Ačkoli v současnosti dělám video nebo digitální video, pořád uvažuji v systému 24, potažmo 25 okének za sekundu. Je to v mé hlavě natolik zafixované, že ani nemůžu uvažovat jinak.

V době tvých experimentálních začátků u nás neexistovaly informace o soudobém dění ani na výtvarné, natož filmově experimentátorské světové scéně. Můžeš zmínit někoho, kdo tě ovlivnil, kdo byl tvým, řekněme, vzorem?

Znal jsem meziválečnou avantgardu, ze které mě nejvíc zaujal Oskar Fischinger, ani ne tak pro přesnou synchronizaci pohyblivého obrazu a hudby, ale pro silný spirituální náboj, který jsem tam cítil. Zajímavé mi připadaly filmy Normana McLarena, technicky velmi invenční, přesto příznám, že po stránce obsahové, ani duchovní jsem s ním příliš nesouzněl. Líbily se mi filmy Luise Buñuela, ovšem jeho cestou jsem se nevydal. Z české avantgardy jsem se cítil duchovně spjatý se Zdeňkem Pešánkem, jehož knihu *Kinetismus* jsem četl nesčetněkrát. Jeho dílo jsem bohužel dlouho neznal, zprostředkovaně jsem se setkal pouze s kinetickou plastikou, kterou zachytili Vávra s Pilátem ve filmu SVĚTLO PRONIKÁ TMOU. Tam jsem viděl, že jde o naprosto jiný způsob myšlení, a to na mě zapůsobilo. V šedesátých letech jsem měl při svých, nikterak častých, návštěvách Prahy příležitost vidět několik výstav. Miloval jsem Kupku, Preissiga, zaujala mě tvorba Mikuláše Medka, Roberta Piesena, Karla Malicha, Jana Kotíka, Václava Boštíka, do jisté míry i Vladimíra Boudníka a ještě několik dalších. Toť vše, co jsem tehdy mohl poznat. Bohužel.

Pojďme zpět k současnosti. Zhruba od roku 1996 existuje Asociace videa a intermediální tvorby víceméně formálně. Řada členů ze spolku vystoupila. Objevily se nějaké snahy po obnovení kontaktů mezi jednotlivými bývalými členy, třeba z tvé strany, jako předsedy? Jsou spolu někteří alespoň v pracovním vztahu? Vznikla tam například nějaká přátelství, nebo jiné pevnější vazby?

To já nedokážu posoudit, jestli to byla přátelství. Byla to tlupa, spojovaná pocitem souvátlosti a především společnou ideou, a to znamená hodně. Přátelství, která existovala paralelně, nikoli pouze na úrovni skupiny, pochopitelně trvají. Například moje a kameramana Jasoně Šilhana.

Je to možná trapné, ale důvodem k vystoupení většiny členů byl požadavek placení pravidelného ročního příspěvku Unii výtvarných umělců. Řada lidí nechtěla platit pouze za ten fakt, že se scházíme. Argumentem bylo, že se dneska můžeme scházet kdekoli, kdykoli, s kýmkoli a říkat si cokoli. No – a tak se už nescházíme. Tím Asociace v podstatě zmizela z kulturní scény. Podstatným aspektem zde je, že většina členů se stala

úspěšnými podnikateli v oboru, který je zajímavý a k němuž směřovali – počítačové grafiky a animace. Naše organizace jim vstup do této sféry usnadnila a byla dobrá do okamžiku, než upevnili svoje kariérní postavení. Dalším důvodem byl možná pocit, že víc dávájí, než dostávají, a že jim setrvávání v Asociaci už nic utilitárně nepřináší.

V současnosti ke kontaktům mezi námi samozřejmě dochází, ovšem víceméně náhodně. S některými bývalými kolegy jsem v takovém zprostředkovaném spojení skrze nastupující generaci našich studentů, tedy na jakési pedagogické bázi. Na FAMU vedu dílnu alternativní a experimentální tvorby, kde jsem převzal některé žáky Tomáše Kepky. Nyní ke mně přichází řada posluchačů, studujících například u Michaela Bielického na AVU, u Jiřího Davida [Bielický ani David nebyli nikdy členy skupiny – pozn. aut.], u Lucie Svobodové na VŠUP. Ta byla jedním z prvních pedagogů podporujících myšlenku tovaryšské migrace studentů mezi jednotlivými fakultami, jejímž cílem bylo absorbovat specifika té které školy. To je pro studenty jistě neocenitelná zkušenost. Například když přijdou z čistě výtvarného prostředí k nám, mají příležitost poznat způsob dramaturgie a výstavby lineárního „vyprávění“, které samozřejmě preferuje FAMU jako filmová škola.

Pokud se týče pracovních, profesních kontaktů členů skupiny, zejména v komerčním prostředí, mám pocit, že spíše selhaly. Ti lidé se najednou poznali v naprosto odlišné roli. Již ne jako nadšenci pro nové formy obrazu, ale bytosti sice tvořící, ale i kalkulující.

S Radkem Pilařem jste měli úzký, přátelský vztah. Zajímalo by mě, jakým způsobem on přistupoval ke své animované tvorbě. Ty jsi své profesionální zaměření, filmový dokument, chápal především jako formu obživy. Existuje v tomto směru nějaká analogie s jeho vztahem k večerníčkům a animovaným filmům?

Nemyslím, že by to bylo výrazně podobné. Radek Pilař měl animovaný film skutečně a upřímně rád a měl rád i ty svoje postavičky. Jeho vztah k animovanému filmu měl více citový základ než můj vztah k dokumentu. Já jsem se musel pohybovat ve velice exponovaném prostředí, jak víme, dokumentární film byl za normalizace politickým a propagandistickým nástrojem. S mým naturelem bylo obtížné v něm existovat, natož do něj zapadnout. Nikdy v životě jsem nenatočil politický dokument a vyhýbal jsem se i společenským tématům.

Radek Pilař byl v jiné situaci, prostředí animovaného filmu bylo přece jen o dost svobodnější. V práci na animovaném filmu dokonce našel jisté potěšení, i když ji nepovažoval za vrchol své tvorby. Proto ho upřímně mrzel obraz jeho osoby vytvořený ve veřejném povědomí, spojený výhradně s Rumcajsem a postavičkou Večerníčka. Chtěl, aby ho lidé chápali jako malíře a především jako tvůrce videoartu. On byl skutečně romanticky založený člověk a tady cítil, že je u zrodu něčeho nového a přikládal tomu veliký význam. Bohužel čas mu nepřál. Možná bych na tomto místě mohl uvést jeho poslední slova, která měla být řečena v televizním pořadu Nedělní ráno. Interview začal větou: „Většina lidí mě zná jako autora Rumcajse a postavičky Večerníčka, ale já jsem především malíř a věnuju se nové formě kinetického výrazu, videoartu.“ V ten okamžik se mu udělalo špatně a upadl do kómatu. Veřejnosti to již neřekl. Symbolické. Asi tři dny nato zemřel. Já jsem se ten natočený záběr pokoušel sehnat, archivovat jej a případně použít k realizaci

vzpomínky na něj, třeba videoartové. Ne, že bych hned tušil, že umře, ale nějak intuitivně jsem chtěl ten materiál získat. Bohužel se mi to nepodařilo, natáčecí kazeta byla vzápětí vymazána a použita dál, jak to v televizi při výrobě chodí. Takže ten záběr neexistuje a zůstala jen takhle smutná vzpomínka.

Jak se projevil odchod Radka Pilaře v činnosti Asociace a katedry intermediální tvorby na FAMU?

Velice podstatně. Jeho představa oboru intermediální tvorby či videoartu na FAMU byla velmi promyšlená. Po letech politického nátlaku se mu jednalo především o svobodný přístup. Výuka tedy probíhala i v jeho vlastním ateliéru, který se v podstatě stal detašovaným pracovištěm filmové fakulty. Studenti tam mohli kdykoli přijít, uvařit si kafe a dělat si co chtěli. Po jeho smrti se uvažovalo, kdo bude obor vést a nakonec byl zvolen Petr Vrána, který tam vnesl jeden důležitý aspekt, a to aplikovanou tvorbu komerčnějšího charakteru, zaměření na klipy, znělky atd. Petr zanedlouho z časových důvodů odešel a nahradil ho Tomáš Kepka, za jehož působení byl do jisté míry obnoven tvůrčí přístup a dílna byla organizačně začleněná pod katedru režie hraného filmu. Zatímco do té doby bylo toto studium pouze bakalářské, tak od roku 1997 je to naopak pouze magisterský stupeň. V současnosti vedu obor já a zčásti jsem se navrátil k původní Pilařově koncepci, to znamená jsme opět blíže katedře animace a donedávna jsme tvořili její součást.

V kontextu Asociace byl jeho odchod fatální, protože ji skutečně vedl po organizátorské linii a zároveň jednotlivé osobnosti spojoval dohromady. Přiznávám, že za mého působení ta instituce najednou neměla skutečné vedení. Já jsem předsednictví vyfasoval v době, kdy vše bylo na vzestupu. Udělali jsme první velkou komplexní prezentaci a ti lidé přestali tvořit. Potom už najednou nebylo co dělat, nebylo o čem mluvit.

Nemáš pocit, že se v současné době historie opakuje a ty opět tvoříš takzvaně do „šuplíku“? Přestože se intenzivně věnuješ vlastní volné tvorbě, nesnažíš se ji představit ve veřejných prezentačních prostorech. Trochu to začíná připomínat tvou uměleckou izolaci v sedmdesátých a osmdesátých letech...

No, víš, já vlastně vždycky tvořil pro sebe a v tichosti. Výjimkou byla devadesátá léta, kdy jsem měl skutečně celou řadu výstavních příležitostí. Jenže pravda je, že jsem se o ně příliš nezasloužil. Ty cesty otevřel Radek a já jsem jich, stejně jako ostatní, využíval a po jeho odchodu je jistý čas i udržoval. Představil jsem například český videoart ve Francii, za mého předsednictví byla realizovaná výstava Český obraz elektronický, v druhé polovině desetiletí jsme pravidelně vystavovali v Rock café. Jenže další tvorba ze strany ostatních nevznikala a já bych dál mohl prosazovat pouze sebe. A to není v mé povaze. Skutečný důvod asi spočívá ve faktu, že jsem se to nikdy nenaučil. K tomu člověk potřebuje mít výcvik. Ne, že bych nechtěl mít diváky a znát jejich reakce na moji práci, ale já jsem to prostě nikdy neuměl. Stejně i vydání toho DVD s mými experimenty vzniklo víceméně náhodou a především z iniciativy Národního filmového archivu.

Kdo byli první diváci tvých smyček?

Víceméně kamarádi, hlavně výtvarníci, profesor Lehovec, malíř Dimitrij Kadrnožka, malíř Roman Kubička, který se později angažoval ve věci mé prezentace v galerii Hroznová v Českých Budějovicích, Rudolf Kvíz, Eduard Cupák, hudební skladatelé Viktor Kotrubenko a Lukáš Matoušek, kamarádi...

Projektory, které jsem měl tehdy k dispozici, byly nekvalitní, prehistorické přístroje z třicátých let. Drapák se občas zasekl do filmu a to byl začátek konce. Já jsem většinou smyčky nedělal nijak dlouhé, přibližně jeden a půl metru, slepil jsem je do kolečka, a když se promítly při hudební improvizaci třeba padesátkrát, stokrát, tak už téměř neexistovala perforace a pás byl poškrábaný. Ale já jsem s tím počítal a víceméně jsem je dopředu odepsal. Byla to v jistém smyslu neopakovatelná představení, takové performance svého druhu. Takže se to dochovalo pouze zásluhou toho, že jsem většinu nepromítal a uložil do krabic nebo do alb, některé smyčky kopíroval a další potom přepisoval na video.

Měl jsi pro své pokusy s technologií úprav filmového pásu nějakou odbornou přípravu, jako třeba Patrick Bokanowski, který je vystudovaný chemik, nebo jsi v této oblasti samouk, jako například Stan Brakhage, postupující systémem pokus – omyl?

Ne, chemik skutečně nejsem a dokonce si ani nemyslím, že bych byl příliš prakticky zaměřený. Takže moje metoda je ta druhá jmenovaná, samozřejmě pokus – omyl. Měl jsem například řadu kamarádů mezi grafiky a všiml jsem si, že k leptání používají kyselinu. Trochu jsem si odlil a ona mi pak udělala na filmu díru. To se použít pochopitelně nedalo, ale dalo se to zredit. Na poměr jsem si už musel přijít sám. Zkrátka to často byly experimenty i v chemické oblasti. Nevím, jestli jde ještě o chemii, ale zkoušel jsem reakci nejrozumnějších domácích čističů s citlivou vrstvou. Byly to písky na hrnce, prostředky na okna, na záchod, vata na stříbro, různě... Dodnes mi rodina vyčítá, že jsem nic nenechal na pokoji. Vzal jsem dětem konduktérské kleštičky a dělal jimi dírky do blanku. Dodnes jsem jim je nevrátil.

Často pracuješ metodou found footage. Víš předem, co hledáš, nebo se jedná o čistě náhodné nálezy?

V mém případě se vlastně ani nejedná o nalezený materiál v pravém slova smyslu, protože já ho důvěrně znám, dokonce k němu mám intimní vztah. Typickým příkladem je dochovaných 72 okének mého, téměř čtyřicet let starého filmu. Ten film se nejspíš ztratil, ale docela pravděpodobné je, že jsem ho jako nepovedený vyhodil. Nějakým řízením osudu z něj zůstal jeden záběr, respektive fragment záběru, který jsem používal a doposud používám. Stal se například výchozím materiálem k videoartu JEN SMRT... Samozřejmě jsem někdy uplatnil i náhodné záběry, ale ve zcela minimální míře.

V čem ty osobně spatřuješ specifikum videoartu, co ti umožnil a kam posunul tvou tvorbu? Jakým způsobem tě konkrétně ovlivnila moderní technologie, jaké nové prvky vnesla do tvé tvorby?

Raději než termín videoart, přestože ho samozřejmě používám, mám výraz experimentální video. Tomu víc rozumím. Technologie do mé práce pochopitelně přinesla množství nových možností. Řada postupů, realizovatelných ve filmu jen velmi obtížně, se nesrovnatelně zjednodušila. V experimentálním filmu jsem se musel omezit na to, že jsem maloval, škrábal, amatérsky kopíroval a dál se toho moc dělat nemohlo. Přestože v mém případě byla prvotním důvodem k použití videa moje naivní představa o „věčnosti“ magnetického záznamu, teprve později jsem pochopil jeho možnosti. Na videu i na počítači vidím svou práci bezprostředně, mohu ji neustále korigovat a průběžně proměňovat a opravovat. Jsou to ovšem procesy, které jsem používal i ve filmu. Ale realizace filmového snímku byla mnohem komplikovanější a ve výsledku i finančně náročnější.

Ovšem moje názory jsou v tomto směru tradicionalistické. Já bych ten proces přirovnal k vynálezu olejomalby, nebo k přechodu od používání dřevěných desek k rámu s napnutým plátnem. Nebo k technologii malby „à la prima“ v barokním malířství, malby do mokrého podkladu pomocí intermediátu, konzervujícího a izolujícího jednotlivé vrstvy. 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 všeobecně i rozdíl mezi videem a filmem.

Mohu ti říct pouze to, jak to cítím já, teoreticky se v této problematice nevyznám. Toto je můj názor a pochopitelně si uvědomuji, že je odlišný od současného většinového stanoviska. To mi bude oponovat, že elektronický obraz nebyl původní uměleckou inovací jako zmíněná výměna dřevěné desky za plátno. Že elektronického obrazu se umělci zmocnili až posléze. Ovšem já osobně na videu obdivuji především jeho ohromné demokratizační vlastnosti. Pokud jsem mluvil o inovacích v malířství, je jisté, že neprobíhaly tak bouřlivě, protože s nimi stále pracovali odborníci, umělci, řemeslníci. Video svou zdánlivou technologickou jednoduchostí přitahuje i pozornost naprostých laiků, přinášejících nové nápady, které můžou zpětně ovlivnit i uměleckou tvorbu, tu profesionální.

Toto vydání Iluminace je věnováno především tvorbě Woodyho Vasulky, se kterým jsi se několikrát setkal i jako s hostem vašich skupinových schůzek. Věděli jste do roku 1990, že se zabývá videoartem? Kdy jste měli poprvé možnost konfrontace s jeho tvorbou a jak na vás zapůsobila?

My jsme samozřejmě nevěděli, co dělá, a to i přesto, že řada mých starších spolužáků si na něj pamatovala z FAMU. Woody se objevil na našich setkáních velice záhy, někdy počátkem roku 1990 a já vlastně ani nevím, jak se o nás dozvěděl. Jeho práce na nás zapůsobila velmi silně, zejména svými systematickými pokusy o ovlivňování elektronického obrazu syntetickým zvukem, které mě osobně evokovaly úsilí meziválečné avantgardy a chápal jsem je v těsné kontinuitě s Pešánkovým barevným klavírem. To u nás v oblasti videa nikdo nedělal a ani nezkoušel. On měl navíc, alespoň z našeho tehdejšího pohledu, kromě svobodných podmínek k tvorbě, k dispozici kvalitní technologii, kterou jsme mu na jedné straně přáli, na druhé straně tiše záviděli. Jeho tvorba je pokusnictví v tom pravém slova smyslu a to nám samozřejmě imponovalo. Stejně tak to bylo i v případě jeho osobnosti. Nebyl zatížený žádným světoběžnickým velikášstvím, nepřišel s tím, jak

nám to tady teď všem ukáže, ale choval se vždy naprosto přirozeně a příjemně. O tom promlouvá i fakt, že po čtyřech letech přijal naši nabídku zúčastnit se souborné výstavy, kterou pořádala Asociace, a zařadit se tím mezi průkopníky českého videoartu.

Citované filmy:

Videoart (Petr Skala, 1989), *Tvrdohlaví* (Martin Tobiáš, 1989), *Čtyři procenta* (Vladislav Kvasnička, 1989), *Když děti mají děti* (Vladislav Kvasnička, 1988), *Světlo proniká tmou* (Otakar Vávra, František Pilát, 1931), *Nebe, peklo, ráj* (Lucie Svobodová, 1995), *Barvy* (Radek Pilař, 1965), *Malování do vzduchu* (Radek Pilař, film 1965, video 1983), *Jen Smrt...* (Petr Skala, film 1964, video 1988).