

Experimentální filmy Petra Skaly ve sbírkách NFA

V roce 2004 získal Národní filmový archiv unikátní kolekci experimentálních filmů Petra Skaly. Sbírka obsahuje veškeré dochované filmové snímky, které vznikly v období od konce 60. do poloviny 80. let, kdy se autor začal zabývat uplatňováním moderních technologií v audiovizuální tvorbě. V uvedených letech byl Petr Skala jediným představitelem i průkopníkem hand-made filmu u nás. Výsledky jeho osamocených aktivit dlouho nepočítaly s diváckou zpětnou vazbou. Skalova tvorba znamenala víceméně soukromý výzkum vlastností a možností filmového média, v němž se pokoušel redefinovat hranice mezi výtvarným a filmovým uměním.

Z formálního hlediska je možné Skalovy snímky rozdělit na dva okruhy. První zahrnuje filmy čistě abstraktní, realizované bez použití kamery, pouze výtvarnými zásahy tuší, barvami nebo rydly do čistého blanku různé barevnosti. Uplatnění přitom nalezla celá škála výtvarných technik. Kromě malby, kresby a rytých i škrábaných struktur byly často aplikovány rozmanité chemické intervence i destruktivní metody, například propalování, perforace a pikáž. Zmiňované techniky byly kombinovány nejen v rámci celého filmového snímku, ale i jednoho filmového okénka.

Druhý okruh tvoří filmy, které pracují se záznamem předkamerové reality, konkrétně siluetou ženského aktu a lidské tváře. Pro natáčení byl použitý pomocný 16mm filmový materiál, blank, který autor občas získal v původní nerozbalené krabici přímo z laboratoře. Jednalo se o surovinu, která není určena k pořizování obrazového záznamu, ale používá se ve střižnách k prokládání zvukových pásů. Disponovala velice nízkou citlivostí — zřejmě pouhými čtyřmi stupni DIN.¹⁾ Pro účely Skalových experimentů byla kvalita natočených černobílých záběrů dostačující, jelikož sloužily především jako obrazový podklad pro výše popsané manuální zákroky. Černobílé snímky uplatňující figurální motiv byly většinou barveny až elektronicky při uplatnění videotechniky v tehdejší státní Československé televizi.²⁾

Skalův originální filmařský přínos spočívá ve zkonstruování vlastního, detailně vypracovaného vizuálního i dramaturgicky skladebného systému. Z negativu natočeného filmu vytvářel „smyčky“ s metráží zhruba od padesáti do sto dvaceti okének. Tato délka odpovídala pohybové akci nebo gestu snímaného modelu. Po výtvarných intervencích přímo do negativu následovalo očíslování jednotlivých okének a vytvoření rytmického

1) Běžně se při natáčení používá materiál s citlivostí okolo 20 DIN.

2) Prvním předpokladem bylo převedení filmu do formy videosignálu. Z nedostatku lepších technických možností byla filmová projekce snímána videokamerou. Klíčování barvy i prolínání obrazů již potom probíhalo elektronicky, pomocí analogové obrazové režie. V roce 1983 se Skalovi naskytla příležitost proniknout k technologickému zařízení Střední průmyslové školy spojů, která tehdy disponovala nejmodernějšími přístroji. Později svá videa vytvářel v prostředí videostřižny podniku Orbis.

číselného schématu, neboli partitury, podle které byl zkompletovaný výsledný tvar snímku. Z každé smyčky vznikl jeden krátký film. Momentem očíslování jednotlivých políček nastala exaktní fáze, protikladná předchozímu spontánnímu tvůrčímu procesu. Apriorní číselná partitura závazně definovala v první řadě počet rytmických celků, tzv. taktů, dále počet oken v každém taktu a pro zpřesnění také délku trvání taktu ve vteřinách. Nejnižší počet taktů v partituře bylo pět, nejvyšší dvacet čtyři taktů. Ke každému počtu taktů byl stabilně přiřazen počet oken v jednom taktu; veškeré takty v jednom snímku byly koncipované tak, aby měly ve výsledku identickou délku, tedy aby všechny obsahovaly stejný počet filmových okének. Každý takt byl tedy reprezentovaný jiným počtem různě dlouhých záběrů, přičemž žádné z čísel nebylo voleno náhodně, ale korespondovalo s tématem snímku, s vloženou symbolikou i s jeho vizuální podobou.³⁾

Finální skladba okének, čili vazba záběrů uvnitř taktu, byla na jedné straně podřízena kontinuitě původního pohybu snímané postavy a návaznosti pohybových fází, na straně druhé ovšem kontinuitu ustavičně přerušovala. Záběry použité v konečném tvaru filmu nevznikaly jako obvykle v kameře, ale rozkopírováním jednoho okénka z původního natočeného záznamu na požadovanou délku podle partitury (časově se jednalo o zlomky vteřin), tedy vytvořením tzv. „mrtvol-

ky“. Tímto způsobem Skala formoval pásmo několikaokénkových, výhradně statických záběrů a pohyb posléze reinkaroval filmovými prostředky. Popsaný způsob zacházení zviditelňuje a exteriorizuje samotnou podstatu filmu jako takového. Pohyb postavy na plátně je iluzorní par excellence, povstává z možností filmové montáže a z relativní nedokonalosti lidského zraku. Některá políčka z původního záběru byla vynechávána a jiná byla vybírána podle jednoduchého matematického klíče, například každé sudé nebo naopak každé liché okno, každé třetí apod. Touto fragmentací získal výsledný obraz jeden ze svých charakteristických aspektů, a to efekt pulzace. Podobné manipulaci byl podrobený běžný i zpětný chod filmového obrazu s účelem evokovat procesy periodického růstu či sestupu. Uplatnění výlučně statických záběrů, jež se ve výsledku projevuje optickým ustrnutím, vyjadřuje pojetí času v modu *kairos*, zdůrazňujícím hodnotu a jedinečnost každého okamžiku. Transcendentální rozměr času je symbolizován dlouhým dozněním posledního záběru v poslední sekvenci filmu, kulminačním bodem, akmé.

Skalovo dlouhodobé studium umění starých mistrů, malířské geometrie a tajemství svobodných zednářů ho dovedlo k úmyslu formulovat filmovou dramaturgickou kompozici podle matematických zákonů. V organizaci jednotlivých záběrů se projevuje ovlivnění fenoménem božské-

3) Partitura filmu SPIRÁLA. Písmena A, B určují 1. a 2. smyčku; údaj před lomítkem je číslo okénka; číslo po lomítku udává počet použitých okének.

1. takt: B - 15/5; 14/10; 13/15; 11/20; 15/5; 14/10; 13/15; 11/20. **2. takt:** A - 36/5; 37/10; 38/15; 39/20. **3. takt:** A - 41/5; 43/5; 45/5; 47/5; 49/5; 51/5; 53/5; 55/5; 37/5; 41/5; 44/5; 46/5; 49/5; 52/5; 54/5; 57/5; 60/20. **4. takt:** A - 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 45/20. **5. takt:** B - 15/5; 14/10; 13/15; 11/20; 15/5; 14/10; 13/15; 11/20. **6. takt:** A - 36/5; 37/10; 38/15; 39/20; 36/5; 37/10; 38/15; 39/20. **7. takt:** A - 41/5; 43/5; 45/5; 47/5; 49/5; 51/5; 53/5; 55/30; 39/5; 43/5; 47/5; 50/5; 53/5; 57/5; 58/5. **8. takt:** A - 39/5; 53/5; 39/5; 53/5; 39/5; 53/5; 39/5; 53/30; 41/5; 49/5; 41/5; 49/5; 41/5; 49/5; 41/5. **9. takt:** B - 10/5; 14/5; 9/10; 15/10; 11/20; 10/20; 14/5; 9/5; 15/10; 11/10. **10. takt:** A - 67/5; 69/5; 72/10; 74/10; 75/20; 78/20; 81/5; 70/5; 81/10; 70/10. **11. takt:** A - 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5. **12. takt:** A - 65/5; 63/5; 61/5; 59/5; 57/5; 55/5; 53/5; 51/5; 49/5; 47/5; 45/5; 43/5; 41/5; 39/5; 37/5; 35/5; 33/5; 31/5; 29/5; 27/5. **13. takt:** B - 11/30; 15/5; 10/5; 11/30; 10/5; 12/5; 11/20. **14. takt:** A - 37/5; 40/5; 42/10; 47/5; 51/5; 53/10; 37/5; 40/5; 42/10; 47/5; 51/5; 53/30. **15. takt:** A - 35/5; 53/5; 35/5; 53/5; 35/5; 53/5; 35/5; 63/30; 68/5; 71/5; 74/5; 76/5; 79/5; 81/5; 83/5. **16. takt:** B - 11/30; 15/5; 10/5; 15/5; 10/5; 15/5; 10/5; 15/5; 10/5; 11/30. **17. takt:** A - 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5. **18. takt:** A - 46/20; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 46/60.

ho čísla⁴⁾ a zlatého řezu, poměru 1,618, které nacházíme nejen v přírodě, ale i v klasických uměleckých dílech.⁵⁾ Pojetí filmové skladby se teoreticky opírá o extatickou kabalu, která rozkládá a znovu skládá text z jednotlivých písmen... „Stvořil-li Bůh svět vydáváním jazykových zvuků nebo písmen abecedy, jsou to formy, z nichž se odlévají prvky tvořící svět. Začni skládat nejdříve samotné jméno JHVH a zkoumej všechny jeho kombinace, obrať ho a roztoč ho jako kolo dopředu i dozadu, roztoč ho jako cívku a nenech ho odpočinout...“⁶⁾ Filmová montáž se stává metaforou kosmogonického aktu a tvůrce demiurgem nových světů.

Ve vizuální podobě filmů a uplatňovaných symbolech se projevuje Skalova fascinace světlem. Čerpá ze starozákonních motivů, iluminátorské tradice, Platónovy koncepce stvoření světa světelnou emanací, augustinovsko-novoplatónské myšlenkové linie a renesančního hermetického myšlení. Chápání světla jako tvořivé síly se prolíná celou tvorbou a stává se jejím leitmotivem. Světlo je pro Skalu transcendentální princip, univerzální kosmologický symbol, živel duchovní podstaty. Téma světla duchovního ve filmech explicitně ztvárňuje prostřednictvím světelně projasněné aury, obklopující lidskou postavu, náznakové svatozáře a vyrýváním paprskovitých a hvězdicovitých vizuálních prvků nebo znamení „Božího oka“. Častým výtvarným zásahem do filmové suroviny jsou ryté kruhy s bodem uprostřed, alchymistický i astrologický znak slunce, kryjící se s alchymistickým symbolem zlata.

Temporální dimenze ve Skalových filmech koresponduje s pojetím času jako věčného, uzavřeného koloběhu. První filmy slepoval do cyklic-

kých smyček a nechával je před několika zasvěcenými diváky rotovat v projektoru, aby iterací navázal na stoické téma „*rotundum et volubilem Deum*“.⁷⁾ V následující tvorbě vyjadřoval analogické ideje prostřednictvím zdvojování, multiplikace a opakování motivů. Nesčetné množství variací, modifikací a kombinací několika základních vizuálních motivů korespondovalo s představou mobilní podstaty světa a odvíjením života ve spirálovitém „věčném návratu“. Nejednalo se přitom o místní pohyb (*periforu*), ale pohyb efemérního sledu obrazů, jejich proměnu (*allaiósis*) a úsilí o sebezachování *desiderium conservandi*. Čas neplyne, nemizí, je stále přítomný, opakuje se v kruhu.⁸⁾ Také absence děje a odstranění běžné narativní linie i kauzality nastoluje dojem prvotního bezčasí, srážky času a věčnosti. Probíhající událost není ukotvená v čase, odehrává se nepřetržitě kdykoli a kdekoli, v rámci cyklického času.

První experimenty ze sklonku 60. let pracovaly s nefigurativní grafikou, vytvořenou bez kamery na filmové surovině 16mm formátu. Za podkladový materiál cyklu *Informelní struktury* sloužil odpad z filmových laboratoří, především vyřazený transparentní neosvětlený blank. Černobílá a hnědobílá nezvuková abstraktní kompozice vznikly manuální metodou, úpravou filmové suroviny abstraktním výtvarným zásahem — rytím, škrábáním, kresbou černou nebo hnědou tuší, propalováním a dalšími postupy. Narozdíl od následující tvorby je využita pouze jedna barevná škála, která vytváří strukturovanou hru tmavých linií a kontrastního světlého okolí. Kresba záměrně nerespektuje jednotlivá okénka, je tedy vždy aplikována po celé délce filmového pásu. Nápad-

4) Fibonacciho sekvence obsahuje harmonický poměr, tedy řadu čísel, jejíž každý člen je součtem dvou předcházejících členů.

5) Zlatý řez znali již staří Egypťané. Univerzální konstanta (1,61803...) se nachází u vzdálenosti a velikostí, členěných podle zlatého řezu. Vzdálenost je rozdělena tak, že menší úsek a větší úsek je ve stejném poměru jako větší úsek a celek, tedy 3:5 = 5:8. Podobně jako fraktály lze zlatý řez vyjádřit i v hudbě (např. Béla Bartók).

6) Umberto Eco, *Hledání dokonalého jazyka*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 34.

7) Stoikové nazývali nebe „kulatým a kroužícím Bohem“.

8) Některé Skalovy filmy se již svými názvy vztahují k otázce času a časovosti: ROZPADLÝ NÁLEZ, PERIODY, ZANIKLÉ FÁZE, CHRONOS, KONEČNOST, MEZIČASOVÉ PÁSMO, PLYNUTÍ...ad.

ný je frekventovaný grafický motiv klikatice, který tvoří místy záměrně narušovaná, různě silná vlnovitá linie, často se světlejším středem. Další formou výtvarného zásahu je potom drobná krakeláž, přirozená či simulovaná. Průběh klikatice často sleduje a kopíruje další ostrá a tenká rytá linie.

Tato fáze Skalovy tvorby konvenovala s výrazem poválečného informelu. Používal neilustrativní, spontánně expresivní malbu, v níž v taštické poloze analyzoval mikro i makro dimenze přírodních forem. V obraze se prolínají ornamentální, abstraktní a organické tvary, které v momentu projekce nabývají podoby pulzujícího živého organismu. Místy připomínají mikrostruktury tkání, krevní řečiště, průřezy orgánů, struktury letokruhů, povrchovou texturu kůry stromu nebo lomy kamene. Výrazové prostředky lettrismu a tašismu byly uplatněny se záměrem prozkoumat texturu a výtvarnou hodnotu náhodné skvrny. Další část *Informelních struktur* pracuje s organoidními, rostlinnými prvky. Dominantní linii opět představuje silná vlnovka černou tuší vedená po celé délce pásu, krakerovaná do podoby „páteře“ nebo řapíků listů, křížící se a proplétaná klikatice sledovaná jemnou perokresbou na abstraktním pozadí. Tenké spirálovité linie a gestické tahy silným štětcem jsou následně stírané a doplněné kruhovitými a oválnými motivy. V setřených místech zůstává slabá stopa po tuši světle hnědé barvy. Pro tento druh smyček je typický nahnědlý odstín vzniklý stěrem původního, částečně zaschlého nánosu černé tuše. Šedé struktury na pozadí jsou následně překrývané černou kresbou do jisté míry kopírující jejich tvar, černými spirálovitými liniemi různé tloušť-

ky a otisky po kontaktu jakési řídké tkaniny (snad gázy) s ještě nezaschlou barvou. Obraz je místy narušený ostrým plochým předmětem. Poslední vrstvu tvoří kruhy vytvořené stříbrenkou.⁹⁾

Rozsáhlou součástí Skalovy tvorby reprezentují abstraktní, barevné, ručně vytvářené smyčky 16mm formátu z poloviny 70. let. Podkladem byl neexponovaný filmový pás, připravený k pokrytí vrstvou transparentních barev a k vyrývání vizuálních motivů. Do současnosti se dochovalo 94 fragmentů smyček o délce okolo dvaceti okének. Také tyto snímky vznikaly v duchu gestické abstrakce, a to opět nejrozličnějšími manuálními postupy, v první řadě malbou anilínovými barvami, barevnými tušemi či fixy. Ani v tomto období se autor nevzdal rytých prvků, vrstvy pigmentu na celuloidu rozrušoval ostrými nástroji či brusnými papíry, nebo naopak prvotní rýhy vyplňoval roztíráním a vtíráním barev. Kompozici definoval spontánně po celé délce smyčky a místy ji nechal přesáhnout i do okrajové oblasti perforace. Podobně jako v případě informelů netvoří řada barevných experimentů ucelenou sérii, ale spíše řadu formálně i obsahově příbuzných pokusů.¹⁰⁾ Analogický byl i zamýšlený druh prezentace formou projekce „nekonečné“ smyčky.

V první polovině 70. let Petr Skala dospěl k nové výtvarné i skladebné formulaci. Po non-objektivní, výrazně akční malbě se klíčovým prvkem kompozice stal figurativní motiv. Zpočátku využíval různých poměrně složitých a pracných fotografických postupů. Například animoval fotografické siluety vystříhané z papíru a na filmovou surovinu posléze nanášel barvy či tuš a její povrch upravoval rytím a škrabáním. Tento

9) Cyklus *Informelní struktury* byl počítačově zrekonstruován a zkompletován teprve koncem devadesátých let. Přibližně v roce 2000 tedy vznikly filmy těchto názvů: LÁOKOÓN (1969/2000), STRUKTURA I. (1969/2000), MAGICKÉ PÍSMO (1970/2000), ŘEV TÍCHA (1971/2000), PROTEST (1969/2000), HIEROGLIFY I. (1969/2000), KREV (1970/2000), NICOTA (VYHASLÝ VĚK) (1972/2000), RAKOVINA MOCI (1969/2000).

10) Barevné smyčky, zkompletované a uvedené na DVD *Petr Skala. Utajený experimentátor* byly původně bez názvu. V roce 2000 autor z jejich fragmentů zkompletoval řadu filmů: ŠEPOT HVĚZD (1971), ROZPĚTÍ DUŠE (1971), ZEĎ ČASU (1972), DIES IRAE (1972), KREV NA ZDI (1972), POMATENÁ NOC (1973), VEJCE (1973), GEOMETRIE PAMĚTI (1975), ZÁBLESK SVĚTLA IZOLACE (1977), PORUŠENÝ KLID (I) (1978), PROSTOROVÁ DEFORMACE (1979) ad.

postup při projekci vytvářel jedinečný trhaný pohyb. Časem se obrátil k relativně jednoduššímu způsobu, jímž bylo snímání siluety pohybující se ženy. Práce s kamerou a natočeným filmovým obrazem umožnila v plné síle projevit autorův respekt k filmu coby výrazovému médiu, schopnému prostředkovat ideje i transcendentální dojmy v podobném duchu a se stejným účinkem jako klasické umělecké formy, malířství, sochařství či hudba. Chaotický charakter informelních struktur a barevných hand-made filmů nahradila klidná, harmonická a exaktně definovaná kresebná linie.

Výsledkem tohoto období je první z uzavřených celků, dvanáctidílná série *Neklid*,¹¹⁾ dokončená roku 1976. Jediný reálný prvek kompozice je bílé torzo ženské siluety na tmavém pozadí ve významotvorném, symbolickém pohybu. Oproti předchozímu prostému promítnutí obrazů ve smyčce začíná autor pracovat s filmovou řečí a tempo i rytmus svým obrazům dodává prostřednictvím střihové skladby. Na této ploše poprvé uplatnil svůj koncept apriorního číselného schématu pro výběr a skladbu záběrů. Obrazový zdroj celého cyklu představoval jeden rozstříhaný záběr pohybové akce filmovaného modelu. Každý snímek vycházel z kombinace dvou až tří výtvarně upravených smyček.¹²⁾ Prvotní partitury ještě hledaly svůj tvar a nevykazovaly se natolik exaktní formulací ani numerickou symbolikou jako partitury z přelomu 70. a 80. let. Ve srovnání

se skladbou, uplatněnou v sériích *Nova* a *Ecce homo*, je tato méně strohá, ale také o poznání méně harmonická.

V letech 1977–1980 pracoval Petr Skala na cyklu *Nova* s podtitulem *Kinogramy*.¹³⁾ Jako podklad mu tentokrát posloužil černobílý záběr bílé siluety aktu dlouhovlasé ženy na tmavém pozadí. Z jediného dlouhého záběru s pohybovou akcí modelu vzniklo čtyřicet osm smyček, jež byly následně zkompleťované do podoby 23 filmových snímků s příbuznou tematikou i výtvarným pojetím. Jako poprvé v sérii *Neklid*, i na této ploše došlo k úpravě natočeného materiálu manuálními výtvarnými zásahy, jejichž prostřednictvím ztrácí nafilmovaná postava svůj původní ikonický charakter. Deformace siluety často dosahuje amorfních tvarů bez strukturních obrysů, lidskému tělu je odejmuta obvyklá fyziognomie a rozplývá se do jakési astrální podoby. Série tematizuje vztah figury a jejího bezprostředního okolí, hledá možnosti syntézy či naopak konfrontace lidské postavy s tím, co ji obklopuje. Prudké expresionistické kresbě a abstraktním vzorům, překrývajícím původní obraz, dodává filmový pohyb ráz neustálé energetické proměny, transformace a modifikace forem.

Série 45 černobílých smyček nazvaná *Ilusivní objekty*¹⁴⁾ reprezentuje opět výhradně manuálně vytvořený materiál, tentokrát s výlučně geometrickým tvaroslovím. V deskách s uloženým materiálem k cyklu chybí patnáct snímků.¹⁵⁾ Dvanáct

11) NEKLID, SPIRÁLA, ZEĎ, ÚNIKY, VÝKŘIK, VYHASLÁ HVĚZDA, NEZNÁMÝ PROSTOR, HLASY, ERUPTIVNÍ TERČ, KONEC FORMY, VZRŮST — PÁD, KONFRONTACE.

12) Každá ze smyček byla samostatně číslována a označena verzálkami: A, B, případně A, B, C.

13) PORUŠENÝ KLID, STRUKTURA, ZBYTEK ZEMĚ, KŘEHKOST SVOBODY, NEZNÁMÝ ROZMĚR, VESMÍR, MOŘE, ŠEPOT, NOČNÍ OBLOHA, TORSO, STROM, ROZPĚTÍ DUŠE, VÍTR, NEZNÁMÁ KRAJINA, NOVA, UDÁLOST, TÍCHO, HLAVA, OBLOST, PROMĚNY, STŘETNUTÍ, ROZMLUVA, KŘIVKA.

14) VERTIKÁLY (chybí), VIBRACE (použito v sérii *Tvář času*), PŘÍMÁ KŘIVKA (použito v sérii *Tvář času*), IDEOGRAMY, REFLEXY (chybí), KONSTELACE, STRUKTURA, POHLČENÍ, NEKONEČNO (chybí), MEZ, TANEČNICE, ATMOSFÉRA, KONSTRUKCE (chybí), ARYTMIE (použito v sérii *Tvář času*), ZROZENÍ (použito v sérii *Tvář času*), PAST (použito v sérii *Tvář času*), POSTAVY, PROSTOR (chybí), TÁPÁNÍ, TERČ, CHVĚNÍ, FÁZE (chybí), CESTA, HVĚZDA, KRUHY (použito v sérii *Tvář času*), KŘÍDLO, ATOMOVÁ ÉRA, ZÁNIK, SMĚRY, AGRESE, PROPORCE (použito v sérii *Tvář času*), PÁD (použito v sérii *Tvář času*), ZÁZNAM, HARMONIE, POHYB, VZESTUP, LINIE, VLNA, STÍNY (chybí), PUSTINA, MATERIALIZACE, SPOR, HORIZONTÁLY, TÓN, ŽIVEL.

15) Jde o smyčky VERTIKÁLY, VIBRACE, PŘÍMÁ KŘIVKA, REFLEXY, NEKONEČNO, KONSTRUKCE, ARYTMIE, ZROZENÍ, PAST, PROSTOR, FÁZE, KRUHY, PROPORCE, PÁD A STÍNY.

smyček autor zkombinoval se snímky cyklu *Tvář času*,¹⁶⁾ tři jsou tedy pravděpodobně nenávratně ztracené. V rámci série se na základě pozůstatku původního čísla, poznamenaného na blanku, podařilo identifikovat osm smyček, a to PROPORCE, PAST, PÁD, VIBRACE, ARYTMIE, ZROZENÍ, PŘÍMÁ KŘIVKA a KRUHY, u dalších čtyř není možno dohledat název. Hotové filmy, pokud vůbec existovaly, se nedochovaly, partitury pouze zčásti.¹⁷⁾ Geometrickou, konstruktivní koncepci *Ilusivních objektů* se Skala posléze rozhodl aktualizovat a problematizovat ji střetem s lyrickou abstrakcí, dominantou souboru *Tvář času*.¹⁸⁾

Nejrozsáhlejší cyklus tvoří soubor figurativních kompozic z let 1980 a 1981 s názvem *Variabilní objekty*,¹⁹⁾ čítající 81 obrazových podkladů pro krátké filmy a stejný počet partitur. Kromě motivické návaznosti jej s předchozím figurativním cyklem *Nova* pojí shodné principy výstavby a užívání identických partitur. Obě série se staly výchozím materiálem k obsáhlé řadě krátkých snímků, později elektronicky barevně upravovaných a souborně nazvaných *Obrazy noci*.²⁰⁾ Společným jmenovatelem snímků této série je práce s černobílým filmovým záznamem výrazných po-

hybových akcí tančící ženy. Jejím dominantním gestem a posléze i častým vizuálním motivem filmových snímků je dlaň se symbolicky roztaženými prsty a do pravého úhlu ohnuté horní i dolní končetiny. Převážnou část série vyplňují působivé antropomorfní kompozice, zachycující lidskou bytost v elementárních situacích a ve velmi specifickém, svébytném obrazovém prostoru.

V sérii *Ecce homo*²¹⁾ z roku 1984 se dominantním vizuálním motivem stala silueta těhotné ženy a embrya v jejím středu. Její pohyb a symbolická gestikulace jsou rozkládány a skládány podle číselných schémat apriorních partitur. Až na výjimky jsou filmy založeny na konfrontaci dvou záběrů různých velikostí, konkrétně polocelku a velkého detailu. Jednou z takových výjimek je úvodní film cyklu nazvaný *Planeta*, jenž využívá střetu dvou odlišně výtvarně upravených detailních záběrů. Nejzávažnějším vizuálním tématem jsou vyražené rovnostranné trojúhelníky s bodovou perforací na všech vrcholech. Trojúhelníky a přítomnost tvaru písmene D zde symbolizují světelnou deltu. Relevantním prvkem je rovněž trojúhelník v kruhu. Tři úhly trojúhelníku, jejichž význam je zdůrazněn perforací, znamenají minu-

16) Ve formě nesestavených smyček a partitur zůstala průkopnická série *Tvář času*, která zahrnuje natočený, manuálně upravený materiál kombinovaný s geometricky výtvarně formulovaným pendantem a partitury k pěti uvažovaným filmům.

17) Součástí kolekce jsou pozitivní filmové pásy s černou tuší ručně psanými titulky ke všem předchozím smyčkám. Na 34. straně alba jsou uloženy tzv. „zkoušky pozitiv“, tři tonálně převrácené smyčky.

18) (13 smyček číselovaných 0–12) — 0. ZKOUŠKA, 1. bez názvu, 2. PROPORCE, 3. PAST, 4. PÁD, 5. VIBRACE, 6. ARYTMIE, 7. bez názvu, 8. ZROZENÍ, 9. PŘÍMÁ KŘIVKA, 10. KRUHY, 11. bez názvu, 12. bez názvu.

19) AGONIE, MEMENTO, KONSTELACE, MATERIALIZACE, MLHOVINA, ŽIVÝ STŘED, POLYFONIE, POSTAVY V NÁS, BLÍZKOST SMRTI, RONDO, CHVĚNÍ, EXISTENCE, ŽHAVÉ STŘEDY, ROVNOVÁHA, SLOŽITÁ BYTOST, PUKLINA, CHRONOS, LÉTHÉ, ODRAZ DUŠE, ÍRIS, NÁRAZ NEKONEČNA, TRHLINA, MILIÓNY RUKOU, ZAPOMENUTÉ PÍSMO, ISOLACE, VYHASLÝ VĚK, ARYTMIE, SOLITÉR, HLASY MINULOSTI, OTISKY V HLÍNĚ, KOSMICKÝ MRÁZ, IDIOM, KONEČNOST, HOROSKOP, TUŠENÍ, VIBRACE, PIKTOGRAM, ŠUM HVĚZD, EXPANZE PROSTORU, DIMENZE, PERIODY, TABU, PARABOLA, BEZTÍŽNÝ STAV, HVĚZDNÁ POCHODEŇ, PLYNUTÍ, PROTEST, VESMÍRNÝ KARDIOGRAM, GALAKTICKÝ KVĚT, HRANICE, PROSTOR SPORU, GENESIS, HLEDÁNÍ OSY, KŘIČÍCÍ PTÁK, PAPRSKY HVĚZDOKUP, VZDÁLENÉ SIGNÁLY, RITUÁLNÍ TANEC, OZVĚNA KROKŮ, VZEPĚTÍ SIL, ROZPADLÝ NÁLEZ, NEPATRNOST HMOTY, SUPERNOVA, MENHIR, ZÁVRAŤ, ZANIKLÉ FÁZE, MAGIE, MEZIHVĚZDNÝ PRACH, DISONANCE, PERMANENTNÍ REVOLUCE, PROBUZENÁ SFINGA, VRSTVA, OHNISKO, MÍJENÍ, ZVUK OHNĚ, PLASTICKÉ ILUSE, VÝZVY, PULSACE, ÚZKOST Z ROZPTÝLENÍ, TEĚ, MEZIČASOVÉ PÁSMO, NEZNÁMÁ ŘEČ.

20) Pozitivní kopie jsou v péči NFA.

21) Cyklus *Ecce homo* tvoří 25 snímků: PLANETA, OSTROV, UZAVŘENÉ NEKONEČNO, ZHMOŤNĚNÍ, ZROZENÍ, JÁDRO, VLNA BOLESTI, PROSTOROVÁ DEFORMACE, HMOTA V POHYBU, ROZMEZÍ, POHLČENÍ, PROPAST, PŘELÉVÁNÍ ŠTÁV, TVÁŘ ČASU, ATOMOVÁ ÉRA, DVA VESMÍRY, OBNOVA, DISONANCE, ZEMSKÁ TÍŽE, DVOJÍ PULS, EPICENTRUM, UVOLNĚNÍ, MAGIE TVARU, KOLOBĚH, TÍHA.

lost, přítomnost, budoucnost, tři fáze věčného koloběhu — zrození, život a smrt. Snímky uvedené v této kapitole zastupují závěrečné období Skalovy práce s manuální úpravou filmového pásu, kterou stále častěji kombinoval s potenciálem tehdejších nových médií. V první polovině 80. let byl tento materiál převeden do videosignálu a procesy klíčování barvy do natočených černobílých záběrů i prolínání filmových obrazů kolekce *Ecce homo* probíhaly na tehdy dostupných přístrojích.

Nepočítáme-li nejrůznější nezařaditelné pokusy, dochovalo se kolem sedmnácti tisíc filmových okének, z nichž každé představuje samostatné grafické dílo.²²⁾ V černobílé verzi bylo vytvořeno dvě stě osmdesát podkladů pro krátké experimentální filmy 16mm formátu. Partitura existuje 152, což znamená, že k určitému množství smyček nebyla přiřazena žádná.²³⁾ Kompletní série vznikly čtyři, dohromady se 141 hotovými snímky. V depozitářích NFA jsou v současnosti archivovány veškeré materiály, které byly podkladem pro realizaci finálních filmů. Jsou to jednotlivé smyčky s manuálními výtvarnými zásahy a očíslovanými okny, následně použité k rozkopírování a další manipulaci, označené názvem, případně číslem, většinou autorsky datované a uložené k odpovídající sérii. Přílohou k jednotlivým výše uvedeným sériím jsou původní sešity s partiturami, podle kterých vznikla definitivní podoba každého z filmů. Mezi další uložené písemnosti patří autorovy pracovní deníky s podrobně popsány postupy. Součástí archivovaných materiálů jsou i černobílé 16mm negativy a pozitivní kopie s konečným tvarem jednotlivých snímků před elektronickým barvením. Tyto kopie bohužel neobsahují titulky, jejich identifikace proto vychází z komparace se smyčkami. K podkladům filmů z cyklů *Variabilní objekty* a *Ecce homo* existují pozitivní „optické partitury“ ve formě kontakt-

ních, pracovních snímků, hodnotných především z hlediska historického a badatelského. Jedná se o fotografie jednotlivých smyček, které jsou očíslované a doplněné odkazem na partituru, podle které byly sestaveny. V rámci detailního výzkumu popsaných materiálů, který probíhal dva roky (2008–2010), byly veškeré smyčky i písemnosti naskenované a uloženy ve formě počítačového souboru.

Bohdana Kerbachová

22) Jedná se o tvorbu za časové období sedmnácti let (1967–1984). Průměrných tisíc okének za rok představuje realizaci jedné, přibližně dvacetiočkové smyčky týdně.

23) Absence partitur se týká *Informelních struktur*, barevně vytvářených smyček a některých potenciálních snímků ze série *Tvář času*.