

GUSTAV DEUTSCH'S VISUAL ANSWER TO ANDRÉ BAZIN'S QUESTION: WHAT IS CINEMA?

VIZUÁLNA ODPOVEĎ GUSTAVA DEUTSCHA NA OTÁZKU ANDRÉHO BAZINA: ČO JE TO FILM?

Doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, Slovensko

ABSTRACT

Using the example of the *Film is (I-6)* by Gustav Deutsch from 1998, the author seeks an answer to the question asked by André Bazin in 1954, when he published a series of studies entitled *What is Cinema?* Deutsch responded to it visually with an appropriated film composed of found footage materials selected from scientific films from the early 20th century. In six parts of his film, Deutsch, in agreement with Bazin, formulates a view of the basic formal and ontological properties of the film medium: movement and time, light and darkness, instrument, material, blink of an eye and a mirror. The *Film is (I-6)* is inventive in that it is an autoreflective film about the constructional, material, reproductive and realistic dispositions of the film medium, which are inextricably linked to human perception.

Keywords: appropriated film, found footage, film medium, Gustav Deutsch, André Bazin, film ontology

ABSTRAKT

Na príklade snímky *Film je (I-6)* od Gustava Deutscha z roku 1998 hľadá autor odpoveď na otázku, ktorú v roku 1954 položil André Bazin, keď publikoval sériu štúdií s názvom *Čo je to film?* Deutsch na ňu odpovedal vizuálne formou privlastneného filmu zloženého z found footage materiálov vybraných z vedeckých filmov zo začiatku 20. storočia. V šiestich častiach jeho filmu formuluje Deutsch v zhode s Bazinom pohľad na základné formálne a ontologické vlastnosti filmu: pohyb a čas, svetlo a temnota, nástroj, materiál, mrknutie oka a zrkadlo. *Film je (I-6)* je invenčný tým, že ide o autoreflexívny film o konštrukčných, materiálových, reprodukčných a realistických dispozíciách filmového média, ktoré sú neoddeliteľne previazané s ľudským vnímaním.

Kľúčové slová: privlastnený film, found footage, filmové médium, Gustav Deutsch, André Bazin, ontológia filmu

ÚVOD

André Bazin (1918-1958) bol francúzsky filmový teoretik, zakladateľ časopisu *Cahiers du cinéma* a krstný otec francúzskej novej vlny. Filmová teória ho spoločne so Siegfriedom Kracauerom (1889-1966) zaraďuje medzi predstaviteľov neštruktúrnych a ontologických filmových koncepcií, ktoré odvodzovali pôvod filmu od jeho predchodkyne – technického umenia fotografie. Bazin napísal v roku 1954 knihu štúdií s názvom *Čo je to film?*¹, v ktorej teoreticky zdôvodňoval svoje názory na realističnosť, vzťah filmu ku skutočnosti a analyzoval ontologické vlastnosti filmu.

Gustav Deutsch (1952-2019) bol etablovaný (post)avantgardný rakúsky filmár, ktorý invenčne pracoval so znovuobjaveným found footage materiálom za účelom vytvorenia

¹ Bazin, A. (1979) *Čo je to film?* Praha: Československý filmový ústav. (Qu'est-ce que le cinéma?, 1954).

autoreflexívnych, na médium filmu alebo jeho dejiny, zameraných filmových kompilácií². Medzi jeho priekopnícke, dnes už v rámci žánru privlastneného filmu emblematické diela, môžeme zaradiť cyklus dvoch experimentálnych found footage filmových kompilácií – *Film je (1-6)*³ z roku 1998 a *Film je (7-12)*⁴ z roku 2002. Nie sú pozoruhodné len z hľadiska obsahu, ale aj formy spracovania. Obidve zložky sa totiž komplementárne dopĺňajú a slúžia na hlbšie pochopenie fungovania formálneho a informačného obsahu v intenciách ontológie filmového média a jeho pôsobenia na diváka. V reakcii na otázku položenú André Bazinom sa budeme v tejto štúdii venovať najmä prvej časti s názvom *Film je (1-6)* z roku 1998.

METÓDY A VÝSLEDKY

Snímka *Film je (1-6)* sa skladá zo šiestich očíslovaných častí alebo kapitol, ktoré sa vnútorne ešte členia na podkapitoly podľa vzorca 1.1, 1.2..., 2.1, 2.2., 2.3..., atď. Štrukturálne ide o nekonečné série, ktoré sa dajú ľubovoľne rozvíjať. Na tento princíp nadväzuje aj pokračovanie *Film je (1-6)* s názvom *Film je (7-12)* z roku 2002⁵. Vizuálne dejiny filmu tvoria podľa Deutscha genealógie skupín podobných záberov so spoločným formálnym a informačným obsahom, ktoré sa v konečnom dôsledku usporadúvajú paradigmaticky do klastrov, a nie do lineárnych syntagiem, ako s nimi pracuje klasická filmová história.⁶

V prípade *Film je (1-6)* si Deutsch všíma najmä mechanické, konštrukčné, materiálové a kognitívno-edukačné vlastnosti filmového média a predkladá príklady o jeho schopnosti produkovať fotorealistický informačný obsah založený na základných ontologických elementoch, akými sú: svetlo, temnota, čas, pohyb, materiál a zrkadlenie alebo odraz. Kompilácia záberov, pôvodne pochádzajúcich zo začiatku 20. storočia, prízvukuje najmä tému mechanickej reprodukcie reality a materiálovej stránky filmu. Z tohto dôvodu tvoria *Film je (1-6)* najmä zábery zo znovuobjavených archívnych segmentov, ktoré vznikli ako záznamy počas experimentov určených na vedecké účely, kde hlavnú úlohu zohráva práve filmové médium a jeho inovatívna schopnosť mechanickej reprodukcie javov odohrávajúcich sa v čase a pohybe.

Film je (7-12) na druhej strane vypovedá o dejinách filmu. O charaktere a zameraní filmovej produkcie v období prvých rokov po objave filmu, kedy vznikali druhy a žánre v rámci začínajúcej umeleckej i komerčnej produkcie. Táto druhá kompilácia pozostáva z ukážok povyberaných zo znovuobjavených nemých filmov. Je rovnako usporiadaná do samostatných očíslovaných klastrov tvoriacich juxtapozície tematicky a formálne príbuzných záberov. Informačný obsah zoradený do očíslovaných častí sa zameriava na prezentáciu druhej špecifčnosti vo vývoji konkrétnych žánrov v období rannej kinematografie. Náorne to dokumentujú názvy jednotlivých epizód: 7. *Komédia*, 8. *Magické*, 9. *Podrobenie*, 10. *Písmo a jazyk*, 11. *Emócia a vášeň*, 12. *Pamäť a dokument*.

Ak z prvej časti *Film je (1-6)* porozumieme ako funguje mechanizmus filmového média a z čoho sa konštrukčne skladá, z druhej, čo všetko film ako nová svojbytná umelecká forma dokázal v prvých rokoch svojej existencie vytvoriť a sprostredkovať fascinovaným divákom. Na aké obsahy sa film primárne zameriaval. Ide v nej najmä o vizuálne dejiny vkusu

² Pozri: *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema.* (2012) (Ed. P. Tscherkassky), Viedeň: Austrian Film Museum Books.

³ Originálny názov *Film ist. (1-6)*, 1998.

⁴ Originálny názov *Film ist. (7-12)*, 2002.

⁵ V roku 2009 nakrútil Gustav Deutsch ďalšie pokračovanie s názvom *Film ist. A Girl & a Gun*.

⁶ Pozri: PALÚCH, M. (2021) *Privlastnený film – filmový archív, história, (post)avantgardné prístupy*. In Slovenské divadlo. Bratislava: UDFV CVU SAV, r. 69, č. 2, s. 157-172.

a popularity zo začiatku 20. storočia. Ak sú kapitoly 1-6 hlavne o prepojení filmového média s ľudským vnímaním, potom epizódy 7-12 vypovedajú o ideológiách a emóciách, ktoré film dokázal sprostredkovať a tlmočiť dobovému publiku.

O logike výstavby kompilácie 1-6 najviac prezradí jej epizodické členenie. Obsahuje nasledujúce klastre záberov: 1. *Pohyb a čas*, 2. *Svetlo a temnota*, 3. *Nástroj*, 4. *Materiál*, 5. *Mrknutie oka* a 6. *Zrkadlo*. Deutsch v nej neprezentuje film ako samoučelný prostriedok na pobavenie zmyslov, Pokúša sa, v reakcii na Bazina, analyzovať ho filozoficky. Ukázať jeho prednosti a vhodnosť pre zopakovanie sveta okolo nás. Vníma ho aj ako edukačný a komunikačný nástroj pre lepšie videnie a spoznávanie reality. Upozorňuje, že pohľad skrz registrujúci aparát, konštrukčne založený na mechanickej reprodukcii vonkajších javov, slúži na presnejšiu interpretáciu týchto javov. Dôležitú úlohu v rámci tejto sústavy poznávania zohráva prienik filmovej reprezentácie s ľudským vnímaním a psyché. Všetky tieto aspekty reprodukcie reality a jej bezprostredného uchopovania ľudským vnímaním cez filmový obraz zaujímajú Deutscha najviac. Používaním záberov, ktoré pochádzajú z archívnych vedeckých a náučných filmových dokumentov, nakrútených počas cielených laboratórnych experimentov, Deutsch názorne upozorňuje na príbuznosť filmového média s vedeckým laboratóriom.

Klaster záberov číslo 1.s názvom *Pohyb a čas* sa venuje dvom atribútom, ktoré film pridáva k základným vlastnostiam fotografie. Z násobujú jej realistický potenciál o časové a pohybové aspekty, čo v zhode s Bazinom podčiarkuje Deutsch hneď v otváracom výstupe. Sledujeme röntgenový záber hovoriaceho muža z profilu. V anatomickom priereze nám vysvetľuje ako film konštrukčne funguje. Napovie, že ide o projekciu dvadsiatich štyroch obrázkov za sekundu, ktoré stačia na to, aby sme vďaka doznievaniu zrkového vnemu na sietnici ľudského oka dokázali vnímať neprerušovaný a kontinuálny pohyb. Využitie filmu na vedecké účely je zrejme už z tohto na anatómiu ľudského tela zameraného záberu. Vidíme na jednej strane ako funguje ľudské telo zvnútra v čase a pohybe, na druhej sa nám muž prihovára a divákovi vysvetľuje ako to prebieha. Zdieľaná audiovizuálna informácia má dvojitú povahu. Anatómia človeka sa prepája s anatómiou filmu. Prvé filmy sa skladali najprv z fotografií premietaných v pohybe prostredníctvom obrázkovej série zlozenej z dvanástich snímok za sekundu. Aby sa dosiahol požadovaný súčet dvadsiatich štyroch, ktorý najviac vyhovuje ľudskému vnímaniu pohybu, museli sa kopírovať dvakrát. Následne sa tento počet štandardizoval. Od tejto chvíle bolo možné zachytiť a reprodukovať akýkoľvek pohyb realisticky a v adekvátnej dĺžke jeho trvania – verne s prírodou. Eadweard Muybridge bol prvým, kto sa úspešne pokúsil pohyb v čase rozložiť fotograficky. Podobne zamerané experimenty realizovali aj ďalší, napríklad Étienne-Jules Marey. Až podstatne neskôr dokázala fotografia zaznamenávať pohyb v tisícinách sekundy s využitím stroboskopického snímania. Po objavení kinematografu v roku 1895 sa však takýto vývoj stal vo fotografii neproduktívny. Filmové médium dokázalo dojem pohybu a jeho časový priebeh rozložiť mechanicky tak dokonale, že akékoľvek predošlé pokusy napriek ich dobovej novosti zostarli a ocitli sa na prahu zabudnutia.

Film dokázal nielen verne sprostredkovať dojem pohybu, ale zároveň mal schopnosť rozložiť ho, zrýchliť či spomaliť alebo zobrazit' procesy v spätnom chode. Pre znázornenie nadvlády filmu nad časom a pohybom prezentuje Deutsch formálne podobné experimenty, ktoré radí do juxtapozície informačne rovnako nasýtených záberov, aby sme si mohli vychutnať schopnosti tohto mechanicko-anatomického skalpela a jeho filmového zobrazovania reality premieňajúcej sa v čase. Použité archívne segmenty obsahujú ikonické príklady zo sveta zvierat a ľudí. Ide svojim spôsobom o vizuálnu poctu Muybridgeovej unikátnej fotosérie s názvom *Animal Locomotion* (1884-1887): muž vrhajúci disk, kráčajúca mačka, spomalené zábery na letiaceho netopiera, páva alebo holuba, opica pri chôdzi či prvé kroky dieťaťa. Zrod filmu znamenal veľký krok vpred. Nie len pre vedu a umenie, ale aj pre ľudské myslenie, percepciu

a komunikáciu. Stret filmu s ľudským psyché bola láska na prvý pohľad. V Deutchovej juxtapozícii ten prienik fascinuje rovnako, ako keď sa šimpanz v pôvodne vedeckom filme po prvý krát pozrie na seba do zrkadla.⁷

Druhá epizóda *Svetlo a temnota* reprezentuje ďalší atribút neodmysliteľne spätý s kinematografiou. Na dokreslenie tohto elementu, zásadného pre formovania filmového výrazu, používa Deutsch found footage materiály s jasným elektrickým výbojom, ktorý ostro pretína čierny obraz. Grafický prepis zrážky blesku z čerňou nočnej oblohy vyvoláva pod vplyvom meniacej sa intenzity svetla efekt rozťahovania a sťahovania očnej šošovky. Filmové médium je závislé od zápisu svetelných impulzov na svetlo-citlivý povrch pružného materiálu. Na strete kontrastne tmavých a jasných plôch. Mesiac v splne, nočná obloha, pulz hviezd. Erupcia obrazom tlmočeného významu je závislá od intenzity grafického prepisu odtieňov čiernej a bielej. Na jednom zo záberov môžeme vidieť muža v tme a v tmavých okuliaroch, len s ožiarenou tvárou. Na jasne osvetlené čelo sa mu premieta svetlo-tieňová kresba čierne-bielej mriežky. Ide o princíp známy z minulosti, keď archaická forma komunikovaného obsahu na plátne existovala v podobe tieňového divadla.

V tretej epizóde s názvom *Nástroj* dokumentuje Deutsch využitie filmu ako vedecko-výskumnej pomôcky určenej na laboratórne, experimentálne a edukačné účely. Pozorujeme výskum intenzity hlasu operného speváka cez zachytenie impulzov chvenia do grafickej podoby v spojení s veľkým detailom rozozvučaných a rozochvených hlasoviek. Ďalej sledujeme vizuálnu prezentáciu výsledkov výskumu devastáčnych účinkov autonehody na ľudský organizmus, ktorá v spomalenom chode dokáže názorne sprostredkovať informácie vhodné pre konštrukčné vylepšenia mechanizmov bezpečnosti v doprave. Vďaka analytickým možnostiam filmu človek získal neceneniteľný nástroj na výskum a poznávanie rýchlych i pomalých procesov prebiehajúcich v prírode tak, ako to do doby jeho bezprostredného objavu nebolo možné. Filmové médium výrazne obohatilo pohľad na priebeh udalostí cez možnosť skúmať ich formou názorného vyhodnocovania.

Epizóda číslo 4. s názvom *Materiál* je signifikantnou ukážkou konštrukčného mechanizmu projekcie, krokového posunu obrázkovej série, rozhýbania statických, na materiál naviazaných odtlačkov reality. Odhaľuje ich vertikálny pohyb z hora dole v priebehu záznamu i projekcie. Odкрýva štruktúru filmového pásu a upriamuje pozornosť na prelínanie povrchov, ktoré dokážu produkovať obraz v pohybe. Trompe l'oeil, ktorý voláme film, vzniká na základe rytmického prekrývania sa obrazov fixovaných na materiál, schopný niesť a uchovávať obraz. Tento proces principiálne funguje rovnako fyzicky a mechanicky ako dierkový kód. To je jedna z rovín štvrtej časti. Druhú tvorí pohľad na fixný materiál sám o sebe. Na jeho kvalitu, vek, vlastnosti, výraz. Deutsch zdôrazňuje tieto hodnoty tým, že zámerne v štvrtej časti používa poškrabané, znehodnotené, zrnité a opotrebované kúsky filmových pásov, na ktorých sa len stopovo objavuje pôvodný obrazovo-realistický odtlačok. Týmto spôsobom posilňuje vedomie o materiálnej štruktúralnosti obrazového nosiča, na povahe a stave ktorého závisí kvalita sprostredkovananej obrazovej informácie. Všetky tieto aspekty súvisia s filmovým materiálom, jeho ohybnosťou a vlastnosťami, bez ktorých by nebolo možné na vertikálnej úrovni obraz fixovať ani premietat'. Zároveň predostiera koncept ochrany a reštaurovania archívnych záberov, ktorý nemá ďaleko od muzeálnej praxe, archivovania či archeológie⁸. Ide o zjavnú narážku na Bazinove prirovnávanie filmu k taxidermii.

⁷ Narážka na psychoanalytický koncept o imaginárnom signifikante. Viac k téme pozri: METZ, Ch. *Imaginárni signifikat: psychoanalýza a film*. Český filmový ústav, Praha 1991. (*Signifiant imaginaire*, 1977)

⁸ Viac k téme pozri: RUSSELL, C. (2018) *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham : Duke University Press.

V piatej epizóde s názvom *Mrknutie oka* sa Deutsch venuje dvojakej povahe kinematografického prístroja. Je totiž zostrojený na princípe fungovania ľudského oka. Vďaka prirodzenej nedokonalosti, ktorou je doznievanie zrkovitého vnemu na sietnici, sme schopný registrovať a vnímať plynulý a nie rozložený pohyb. Na tejto vlastnosti oka závisí spôsob uchopenia vnemu vonkajšej reality v pohybe, čo platí aj pre pohyb reálny, aj pre reprodukováný cez filmový obraz.

V záverečnej šiestej časti s názvom *Zrkadlo* Deutsch zdôrazňuje ďalší atribút, ktorý súvisí s transpersonálnym prenosom psychologicko-fyziologickej povahy. Ide o recepcný aspekt. O stotožnenie vedomia diváka s odtačkou filmovej ilúzie. Pre jeho vyjadrenie používa Deutsch paralelnú strihovú skladbu. Jednu skupinu záberov tvoria vždy dvojice – jednovaječné dvojčatá, ktoré pred sebou na niečo uprene a zúčastnene hľadajú. Zachytené páry reprezentujú sami o sebe vlastný odraz alebo zdvojenie totožného. Deutsch ich prestriháva so zábermi, na ktorých prebieha vo veľkom detaile vyoperovanie oka z tvárovej časti ľudskej hlavy. Vďaka extrémnej blízkosti a realistikosti filmového zobrazenia zažívame pri pohľade na toto predstavenie rovnaké pocity ako dvojice i my diváci. Podvedome reagujeme na kombináciu záberov tak, akoby sa pred nami odrážali v pomyselnom zrkadle. Vďaka montáži si navzájom s dvojicou na plátne kopírujeme dojmy znechutenia z videného. Vnímanie diváka prepája Deutsch s pohľadom dvojíc náročky, aby zvýraznil ich vzájomné mentálne prepojenie. Nie je náhoda, že pár tvoria dvojčatá, pretože sú sami osebe prepojené časom a miestom narodenia, zhodou výzoru, oblečením i správaním. Počas projekcie podvedome preberáme pocity dvojčiat, v ilúzii, ktorú vytvoril strihač na strihačskom stole. Fyzicky bodavá blízkosť operácie sa prenáša na páry, s videním ktorých sa automaticky stotožňujeme, tak ako pri pohľade do zrkadla. Porovnateľné kvality zdvojenia a prenosu nášho vedomia do oddelených svetov ilúzie má len zrkadlo, ktoré v nás samých vyvoláva dojem bytostného rozdvajenia i pomyselného identifikácie s dvojčaťom, ktorým je v zrkadle obraz nás samých. Filmové médium týmto spôsobom narúša našu závislosť na fyzickej prítomnosti vo svetoch ilúzie tým, že dištancia medzi fyzickým a aktuálnym vnímaním vo filme odrazenej reality sa stráca.

Deutsch dokladá tento recepcný aspekt množstvom ďalších záberov na ľudí a zrkadlá. Naša skúsenosť s nimi sa doslova mení na imaginárny signifikant, ktorý sa znovu objavuje pri sledovaní filmových obrazov. Opica pred zrkadlom podobné štádium rozdvajeného stotožnenia neprežíva. Pre človeka znamenalo zásadný obrat v evolúcii. Ľudský pohľad a film sú charakteristické splynutím. To, čo na filmovom obraze vidíme, na nás pôsobí rovnako vierohodne, ako keby sme sami stáli pred zrkadlom a vedome participovali na tom, čo sa v ňom aktuálne odráža. Ide o dobre známy dvoj-plánový zážitok. Stotožňujeme náš subjekt s odrazom v zrkadle, pred ktorým stojíme, rovnako ako keby sme stáli pred skutočným alebo reálnym objektom. A to i napriek vedomiu, že ide len o odraz alebo film. Ale v procese identifikácie chvíľami na túto skutočnosť zabúdame.

ZÁVER

Gustav Deutsch vo filmoch *Film je (1-6)* a *Film je (7-12)* skompiloval komplexnú odpoveď na otázku Andrého Bazina, pričom na ňu odpovedal vizuálne. V jazyku média, ktorý je predmetom otázky. Originálne je, že usporiadal obsah výpovede do obrazových tematických klastrov na paradigmatickom princípe. Jednotlivé série očísloval, čím dal podnet na otvorenosť tohto skúmania a možnosť jeho dopĺňania v podobe ďalších sérií. Jeho chápanie filmového média i dejín filmu je genealogické a jazyk, ktorým sa vyjadruje, patrí do oblasti zvanej archiveológia.

BIBLIOGRAFIA

1. Bazin, A. (1979) *Čo je to film?* Praha: Československý filmový ústav. (Qu'est-ce que le cinéma?, 1954).
2. *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema.* (2012) (Ed. P. Tscherkassky), Viedeň: Austrian Film Museum Books.
3. METZ, Ch. (1991) *Imaginárni signifikat: psychoanalýza a film.* Praha: Český filmový ústav. (*Signifiant imaginaire*, 1977)
4. PALÚCH, M. (2021) *Privlastnený film – filmový archív, história, (post)avantgardné prístupy.* In Slovenské divadlo. Bratislava: UDFV CVU SAV, r. 69, č. 2, s. 157-172.
5. RUSSELL, C. (2018) *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices.* Durham : Duke University Press.

Contact

Doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava
Email: matway77@gmail.com

Fakulta dramatických umení Akadémie umení
J. Kollára 22, 974 01 Banská Bystrica
Email: martin.paluch@aku.sk