

PRIVLASTNENÝ FILM – FILMOVÝ ARCHÍV, HISTÓRIA, (POST)AVANTGARDNÉ PRÍSTUPY

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa venuje teoretickej reflexii privlastneného filmu. Na príklade found footage tvorby od Gustava Deutscha analyzuje jeho (post)avantgardné filmové prístupy s cieľom objasniť, ako kolážová forma a rekontextualizácia archívnych filmových materiálov prispievajú k novodobému výskumu dejín kultúry a spoločnosti. Všíma si, prečo a ako tieto prístupy korešpondujú so súčasnou kultúrnou praxou, ktorá sa od vzniku kinematografie po dnešok musí čoraz častejšie konfrontovať s rastúcim množstvom audiovizuálnych obsahov a s neustálymi technologickými zmenami v oblasti vývoja audiovizuálnych médií. Z perspektívy Foucaultovej heterotopie vysvetľuje spoločné a rozdielne znaky medzi múzeom a archívom ako špecifickými priestormi reprezentácie a rozdielnosti. V rovnakom duchu reflektuje archeológiu a archiveológiu ako dve metódy na výskum histórie, a tiež archívny efekt ako súčasť recepcie privlastnených audiovizuálnych obsahov.

Kľúčové slová: privlastnený film, found footage, Gustav Deutsch, filmový archív, archívny filmový materiál, dejiny 20. storočia

V zborníku *Film Unframed, A History of Austrian Avant-Garde Cinema*¹ sa nachádza útla stať od belgického odborníka na ranú kinematografiu, dejiny filmu a experimentálny film Livia Bolleiho, venovaná trilógii *Film ist*² s názvom *Gustav Deutsch, Visual Thinker* (Gustav Deutsch, vizuálny mysliteľ).³ Primeranosť tohto označenia sa nám ozrejmi po bližšom preskúmaní progresívnych prístupov, ktoré tento, pôvodom rakúsky filmár s vedeckou presnosťou zaviedol do konceptov svojej (post)avantgardnej filmografie.

Gustav Deutsch sa narodil 19. 5. 1952 vo Viedni, kde v rokoch 1970 – 1979 úspešne absolvoval štúdium architektúry. Prakticky hneď od začiatku osemdesiatych rokov minulého storočia až do svojej smrti (Viedeň, 2. 11. 2019) sa nepretržite venoval experimentálnej filmovej tvorbe a je považovaný za jedného z popredných predstaviteľov rakúskej filmovej (post)avantgardy. Medzi jeho zásadné filmové diela, v ktorých sa systematicky zaoberal fenomenológiou média filmu, patria snímka *ADRIA – Holiday films 1954 –68 (The School of Seeing I)* (1990) alebo trilógia *Film ist (1 –6)* (1998), *Film ist (7 –12)* (2002) a *Film ist: A Girl & A Gun* (2009). Do tejto skupiny obsahovo príbuzných filmových diel môžeme zaradiť aj *World Mirror Cinema – Epi-*

¹ *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. (Ed. P. Tscherkassky). Viedeň : Austrian Film Museum Books, 2012.

² *Film ist* v preklade z nemčiny znamená Film je. Ide o Deutschovu odpoveď na otázku Čo je to film?, ktorú položil francúzsky teoretik André Bazin. Pozri BAZIN, A. *Co je to film?* Praha : Československý filmový ústav, 1979.

³ BOLLEI, Livio. Gustav Deutsch, Visual Thinker. In *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, s. 233 – 244.

sode 1 –3 (2005), *Shirley – Vision of Reality* (2013) alebo *How We Live – Messages to the Family* (2017).

Označenie Deutscha za vizuálneho mysliteľa priliehavo vystihuje povahu jeho (post)avantgardných prístupov, ktoré balansujú na rozhraní medzi vedou a umením. Analytická kompozícia jeho originálnych filmov totiž vychádza z postupov archeológie⁴ a smeruje do oblasti, ktorú súčasní autori označujú termínom archiveológia⁵. Kolážová forma Deuschových found footage filmov odzrkadľuje potenciál tzv. privlastneného filmu⁶ stať sa partnerom pre historické vedy vo vedeckej diskusii o súčasných možnostiach výskumu dejín kultúry a spoločnosti. Za dominantné oblasti Deuschovho záujmu môžeme považovať najmä dejiny ranej kinematografie, fenomenologické expertízy filmového média, vizuálnu antropológiu, sociológiu, etnografiu a nové pohľady na kultúrnu prax stojacu na súčasnom využívaní digitálnych technológií v živote, vede a umení. Interdisciplinárna povaha Deuschových diel je vhodná pre pochopenie funkcií aparátu i filmového média ako osobitého kultúrno-spoločenského fenoménu, ktorý predstavuje zdroj výskumu psychológie vnímania, funkcionality pamäte a ľudskej skúsenosti, ktorú formuje dennodenné súžitie s mediálnymi reprezentáciami a audiovizuálnymi historickými obsahmi.

Deutschova vizuálna kritická metóda sa pri práci s archívnym filmovým materiálom vyvíjala postupne, ale dôraz na reflexiu dejín ľudskej skúsenosti pod vplyvom média filmu sa naplno prejavil už v prvej zmienenej found footage snímke z roku 1990 s názvom *ADRIA – Holiday films 1954 –68 (The School of Seeing I)*. Strihový film pozostáva z privlastnených fragmentov amatérskych domácich filmov formátov 8 a 16mm, ktoré Deutsch zhromaždil buď ich zakúpením na blšom trhu, alebo prostredníctvom inzercie v dennej tlači. Takýto spôsob získavania archívnych segmentov priamo korešponduje s metódami tvorby, ktoré používajú tvorcovia found footage filmov.

Dôležitejší než spôsob zberu materiálu je však koncepcne premyslený prístup, ktorý Deutsch zvolil pre proces triedenia nazhromaždených segmentov. Odráža sa v ňom zámer tvorcu vytvoriť prepracovanú vizuálnu analýzu amatérskych záberov. Stavebnými prvkami vznikajúcej mozaiky boli domáce archívne filmy pochádzajúce z približne rovnakého časového obdobia (1954 – 1968), ktoré sa vyznačovali totožným námetom. Všetky boli záznamami rodinnej dovolenky pri Jadranskom mori, ktoré amatérsky zachytili rakúske rodiny strednej sociálnej vrstvy. Časové ohraničenie použitých dobových filmových fragmentov súviselo s cieľom analyzovať archívne snímky amatérov, ktorí ich nakrútili len pod vplyvom dovtedajšej fotografickej praxe, pred masovým rozšírením televízie v domácnostiach. Televízna prax by totiž mohla mať negatívny vplyv na spôsoby zachytávania, výber, vyhodnocovanie alebo snímanie situácií preferovaných z pohľadu bežného rakúskeho turistu. Na túto skutočnosť odkazuje podtitul *The School of Seeing I* (Škola videnia I). Poukazuje na proces

⁴ Vo význame, ktorý archeológii pripisuje Michel Foucault. Pozri ďalej.

⁵ Vo význame, aký mu prikladá Catherine Russell. Pozri ďalej.

⁶ „Prax privlastňovania si pohyblivého obrazu – využívania už existujúcich filmových alebo video-materiálov na zostavenie nového diela v oblasti pohyblivého obrazu – má dlhú históriu v rámci mnohých medzinárodných oblastí avantgardných a experimentálnych filmových tradícií dvadsiateho storočia.“ Viac pozri GOLDSMITH, L. A MOVIE BY... Appropriation, authorship, and the ecologies of the moving images. In *First Monday*, 2017, roč. 22, č. 1 – 2. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/7265/5770>. DOI: <http://dx.doi.org/10.5210/fm.v22i1.7265>. Citáty z angličtiny preložil M. Palúch.

samovzdelávania sa praxou počas zámerného zachytávania vhodných momentov a okamžikov, ktoré amatérski filmári zažívali počas rodinnej rekreácie na jadranskom pobreží. Amatérske filmovanie bolo v sledovanom období natoľko všeobecne rozšíreným hobby, že pre objektivitu vizuálnej kritickej reflexie si Deutsch mohol dovoliť vytvoriť koláž len z materiálov pochádzajúcich z jedinej konkrétnej destinácie. V publikácii Scotta McDonalda *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*⁷, v interview autora knihy s filmárom, nájdeme charakteristiku kategorizácie domácich archívov a popis tvorivej metódy pri práci s nimi. Deutsch uvádza: „Najprv som si podrobne prezrel domáce filmy, ktoré som zozbieral, bez akejkoľvek štruktúry v mojej mysli. Následne som sa rozhodol kategorizovať filmy na ‚akcie‘, v zmysle aktivít filmárov pri nakrúcaní filmov, a ‚reakcie‘, v zmysle konaní ľudí pred kamerou. Potom som vymyslel nasledovnú, viac detailnejšiu organizáciu:

Akcie

1. Pozorovania nehybnou kamerou
 - 1.1. Zátišia: znaky ulíc, hotelov, miest atď.
 - 1.2. Obrazy v pohybe: more
 - 1.3. Príhody: rôzne typy vizuálnych udalostí
2. Záznamy z pohyblivých vozidiel (panorámy)
 - 2.1. Z áut
 - 2.2. Z bicyklov
 - 2.3. Z lodí
3. Opisy, kamerové pohyby
 - 3.1. Zľava doprava
 - 3.2. Sprava doľava
 - 3.3. Hore
 - 3.4. Dolu
 - 3.5. Hľadanie
 - 3.6. Naháňanie pohybujúcich sa objektov

Reakcie

- 4.1. Mimika a gestá
- 4.2. Chôdza (pre kameru)
- 4.3. Spontánne konanie
- 4.4. Detailný pohľad kamery“⁸

Podľa slov autora filmu, plán obsahoval aj sekciu 5.1., v ktorej koncová perforácia materiálu ústila do záveru filmu.⁹ Deutsch z vytvorenej analýzy neskôr vyvodil niekoľko všeobecných záverov, ktoré vychádzali z rozboru a vyhodnotenia spôsobov práce neškolených filmárov so zachytávaním reality pred kamerou a reakcií snímaných osôb vystupujúcich pred ňou. Už v *ADRIA* zreteľne pulzujú stopy kritického prístupu, ktorý Deutsch uplatňuje a rozvíja aj v nasledujúcej tvorbe, keď opäť pracuje s privlastneným archívnym filmovým materiálom, tentoraz pochádzajúcim zo zbierkových fondov európskych národných filmových archívov.

⁷ McDONALD, S. *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*. Oxford : Oxford University Press, 2019.

⁸ Tamže, s. 54 – 55.

⁹ Tamže, s. 55.

Z podrobnejšej analýzy *ADRIA* je zjavné, že Deutsch uprednostňuje kategoriáciu záberov podľa presne stanoveného formálneho kľúča a informačného obsahu každého jedného segmentu. Podľa amerického filmového historika Jeya Leydu¹⁰, podobný princíp v procese tvorby strihových filmov pri triedení materiálu uplatňovala už prvá priekopníčka tohto smeru v dvadsiatych rokoch 20. storočia, sovietska režisérka Esfir Šubová. Vo filme *Pád dynastie Romanovcov* (1927) pracovala napríklad na demaskovaní zákulisia života v cárskom Rusku, pričom použila zábery z dobových aktualít v kombinácii s cárskymi domácimi archívmi. Vytvorila tak kriticky podvrtný (post)cársky dokumentárny naratív o konkrétnej epoche, ktorý protirečil oficiálnemu historickému obrazu cárskej monarchie. Naproti tomu, Deutsch pristupuje k selekcii záberov podľa presnej, až vedecky striktnej metódy. Postupuje systematicky podľa stanoveného formálneho kľúča a zábery následne radí do typizovane vymedzených obsahových množín na základe informačného obsahu. Výsledná štruktúra jeho filmu tak neústi do syntagmatického radu záberov, ktorý by implicitne prerastal do koherentného príbehového naratívu, ale práve naopak. Rozdelenie záberov na akcie a reakcie smeruje do podoby paradigmaticky usporiadaných klastrov, ktoré sú vo finálnom diele zoradené za sebou bez toho, aby tvorili tradičnú naratívnu štruktúru.

Takáto formálno-informačná nenaratívna kategorická forma s novátorským spôsobom výstavby je pre výberovú filmografiu Gustava Deutscha typická. Divák počas sledovania jeho filmov nevníma lineárny príbeh, skôr sa stáva svedkom paradigmaticky usporiadanej analýzy spôsobov zachytávania. Zúčastňuje sa prezentácie typológie výrobných procesov tvorby alebo až invariantne pôsobiacich prejavov kultúrnej praxe, tak ako sa uplatňovala v určitom konkrétnom historickom období a v špecifickom kultúrno-spoločenskom prostredí. Kultúrna prax, ktorá Deutscha primárne zaujíma, je vizuálnou antropológiou i sociologickou alebo etnografickou štúdiou (*ADRIA*), ale rovnako môže súvisieť so skúmaním fenomenológie média (*Film ist 1–6*), s výskumom genézy žánrov alebo typických prejavov hranej a dokumentárnej tvorby v ranom období (*Film ist 7–12*), či s analýzou reálneho a predpokladaného publika v období ranej kinematografie (*World Mirror Cinema*).

Koncepcné členenie archívov do očíslovaných, ale pritom nekonečných, sériových syntagiem, ktoré sú usporiadané podľa paradigmatického princípu výberu, núti diváka ku kritickému prehodnocovaniu troch tradične prijímaných konvencií. Prvá sa týka chápania funkcií filmového archívu ako inštitúcie muzeálneho typu¹¹, druhá odkrýva vzťah medzi archívnu reprezentáciou a referenčnou „historickou“ realitou a tretia problematizuje prístup k dejinám, ktoré nevníma ako kauzálnu následnosť, ale skôr ako pluralitu indiferentných vizuálnych zobrazení zastupujúcich dejiny.

V Deutschovom spôsobe zberu, triedenia, vyhodnocovania a organizácie prívlastneného filmového materiálu sa latentne odzrkadľuje perspektíva vnímania ar-

¹⁰ Pozri LEYDA, J. *Films Beget Films, A Study of the Compilation Film*. New York : Hill and Wang, 1964.

¹¹ Tone Føreland z Norwegian University of Science and Technology poukazuje na aktuálny trend, ktorý ešte viac zvýraznila pandémia Covid-19: pod vplyvom digitalizácie dochádza k hybridizácii zbierkových inštitúcií, ktoré čoraz častejšie a naraz integrujú pod jednu strechu múzeálne, archívne, knižničné i galerijné funkcie. Pozri FØRELAND, T. Accountable Access to Digitized Nonfiction Film Heritage. [Príspevok z online konferencie Migrating Archives of Reality, 6. – 7. máj 2021]. [online]. [cit. 23. 3. 2021]. Dostupné na: <https://migrating-archives.com/>.

chívu v intenciách archeológie poznania, ako ho interpretuje Michel Foucault.¹² Nás však v tejto chvíli prioritne zaujíma režijný prístup a formálny tvar privlastneného filmu, nie analýza a opis dejín či konkrétnych období, ktorých sa filmové príklady týkajú. Deutsch v nich len poukazuje na spôsoby, akými sa dá pristupovať k výskumu procesov, fenoménov a spôsobov kultúrnej praxe pri využití audiovizuálnych materiálov vyskladaných zo zbierok filmového archívu.

Najprv sa pristavíme pri funkciách filmového archívu ako špecifickej inštitúcie muzeálneho typu.¹³ Už od konca päťdesiatych rokov 20. storočia je vo filmových štúdiách neustále prítomná, no dodnes nie je uspokojivo rozhodnutá diskusia medzi historikmi o vhodnosti, respektíve nevhodnosti filmových reprezentácií byť plnohodnotnými a dôveryhodnými historickými prameňmi. K určitému posunu vo využívaní filmových materiálov pre účely historickej vedy dochádza až v priebehu osemdesiatych rokov 20. storočia, keď sa v kritickkej praxi začínajú uplatňovať metódy tzv. Novej filmovej histórie. Tá sa popri chronologickom skúmaní estetických parametrov kinematografie čoraz viac orientuje na výskum synchronných javov, ktoré vplývajú na dejiny filmu. Napríklad v súvislosti s výskumom zamýšľaného či ozajstného publika, s analýzou špecifik dobovej produkcie, jej technických, spoločenských, politických či iných úloh, dôvodov, podmienok vzniku, predpokladov a podobne.¹⁴

Téme archívneho filmového materiálu ako historickému prameňu sa u nás venovali teoreticky Mária Ferencuhová v publikácii *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*¹⁵ alebo Monika Mikušová v štúdiu *Archívny filmový materiál ako historický dokument I*.¹⁶ Na margo permanentnej nedôvery historikov pristupovať

¹² „Foucault sa snaží obrátiť pozornosť historika k čistému diskurzu, tak ako ho môže nájsť v archíve. (Archívom samozrejme Foucault nemyslí konkrétne inštitúciu či budovu, ale skôr súhrn všetkého možného textu skúmanej epochy). Nie že by si myslel, že historik neštuduje archív, ale pri svojom spracovávaní archívneho materiálu by mal v archíve aj zostať v tom zmysle, že diskurz, ktorý pri štúdiu archívnych materiálov nachádza, nebude zdvojsť. Nepokúša sa nájsť skryté významy jeho reči, nepestuje exegézu, ani sa neusiluje preniknúť k zdroju ich zmyslu, ktorý sa v dokumente nenachádza. Rovnako nepredpokladá, že za napísaným či vypovedaným sa nachádza nejaký subjekt. Jednoducho sa snaží oslobodiť diskurz od všetkých jeho možných externých funkcií, ktoré by ho s uvedeným významom, subjektom či spoločenskými inštitúciami a pomermi mohli spájať. Ak sa chce historik obmedziť na archeologický opis diskurzu, musí ho zbaviť všetkých jeho exteriorít, ktoré by ho mohli odkázať na niečo mimo toho, čo nájde v archíve. Až po tejto metodologickej operácii môže prísť k tomu, čo Foucault nazýva opis.“ Pozri BENKO, J. Michel Foucault a jeho predstava metodológie historiografie. In *Človek a spoločnosť*, 2004, roč. 7, č. 3. [online]. [cit. 14. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.clovekaspolocnost.sk/jquery/pdf.php?gui=HV7Q18SGN5BM18L-L5Q65NS48>.

¹³ Marlene Manoff uvádza: „Termín archív obsahovo často odkazuje na múzeá, knižnice aj archívy, a tým na všetky existujúce historické záznamy. Niektorí autori rozlišujú medzi archívmi ako zbierkami dokumentov, rukopisov a obrazov, kde knižnice budú úložiskami publikovaných kníh, časopisov a iných médií, múzeá úložiskami ďalších druhov kultúrnych predmetov. Niektorí nie. (...) Keďže knižnice, múzeá a archívy čoraz častejšie sprístupňujú svoje materiály online, vo formátoch, ktoré zahŕňajú zvuk, obrázky a multimédiá, ako aj text, nemá zmysel dlhšie ich rozlišovať na základe predmetov, ktoré zhromažďujú.“ Pozri MANOFF, M. Theories of the Archive from Across the Disciplines. In *Libraries and the Academy*, 4. 1. 2004, s. 10. [online]. [cit. 15. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://hdl.handle.net/1721.1/35687>.

¹⁴ Pozri napr. *Nová filmová história. Antológia súčasného myslenia o dejinách kinematografie a audiovizuálnej kultúry*. (Ed. P. Szczepanik). Praha : Hermann & synové, 2004.

¹⁵ FERENCUHOVÁ, M. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2009.

¹⁶ MIKUŠOVÁ, M. *Archívny filmový materiál ako historický dokument*. In *Súčasné filmové teórie I. Nové rámce, iné problémy*. (Ed. J. Paštěková). Bratislava : Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2019. Dostupné na internete: https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2020/01/web_zbor-o-filme_05.pdf.

k filmovým materiálom ako k plnohodnotným historickým prameňom Ferencuhová uvádza, že nie je možné zamieňať filmový záznam nejakej udalosti za udalosť samu. K takejto ilúzii totiž na prvý pohľad zvädza najmä vysoká miera ikonickosti filmového zobrazenia: „(...) historiografický text operuje v celkom inom priestore a inom temporálnom režime, pričom nás núti podliehať iným ilúziám (napríklad tej, že chronologické rozprávanie je nevyhnutne rozprávaním kauzálnym). Základnými znakmi, ktoré využíva klasická historiografia, sú totiž slová, ktorých ‚representatívny‘ charakter je menej problematický ako charakter filmových obrazov, ktoré sú mechanicky a temporálne také ‚verné‘ realite. Čitateľ si pri vnímaní textu uvedomuje, že udalosti, o ktorých číta, sú rečou artikulované, sú ňou sprostredkované a podstupujú proces re-rezentácie, kde sa nanovo utvárajú ako zástupná forma minulého. Temporalita dokumentov, ktoré historiografia opisuje, cituje alebo reprodukuje, je teda odlišná od temporality audiovizuálneho, chronofotografického zachytenia udalosti a prípadné fotografie, schémy alebo reprodukcie papierových dokumentov vsunuté do historiografického textu fungujú len ako príloha, ilustračný dodatok, slúžiaci na podporu historikovej argumentácie. Zároveň sú však referenčným bodom, teda potvrdením, že referent textových reprezentácií je ‚reálny‘, že je ním určitá časť minulosti. K ich zámene so samotnou udalosťou pritom však nedochádza.“¹⁷

Mikušová vo svojej štúdií chronologicky sumarizuje vývoj v prístupoch k filmu ako historickému prameňu zo strany historikov vo všeobecnosti, pričom konštatuje, že najmä klasickí historici nerozumejú spôsobom, akými sú filmy vytvárané, respektíve nevedia dostatočne vyhodnotiť autenticitu archívneho materiálu. Tento fakt im bráni priznať filmovým reprezentáciám status historického prameňa. Explicitne menuje spôsoby manipulácií, ktoré sa bežne používajú pri vytváraní audiovizuálneho obsahu (strihom a montážou, hudbou, kvalitou obrazu, farebnosťou, komentárom), ale spomína aj používanie inscenačných postupov, rekonštrukcií, dekontextualizácií, vplyvy ideologických propagand, agitačné prímеси, alebo upozorňuje na súčasné spôsoby úprav obrazov digitálnymi postprodukčnými technikami (napríklad deepfakeingom a i.).¹⁸ Mikušová odkazuje aj na tvrdenia Raymonda Fieldinga, ktorý „(...) už v roku 1987 volá po textoch určených profesionálnym historikom, ktoré by ich oboznámili s fungovaním strihu či s postprodukciami.“¹⁹ Vo citovanej štúdií uvádza tiež konštatovanie Johna E. O’Connora: „(...) napriek viac než sto rokom, ktoré uplynuli od vzniku fotografie, a dekádam, ktoré uplynuli od vzniku kinematografie a televízie, je postavenie vizuálnych a audiovizuálnych záznamov v porovnaní s inými historickými prameňmi stále okrajové, dokonca ide o materiály, ktoré sa v mnohých prípadoch priamo ignorujú.“²⁰

Obe autorky sa zhodujú v tom, že historický výskum archívnych materiálov komplikuje ich nedostatočná dostupnosť a z nej vyplývajúca nevýpovedná katalogizácia, klasifikácia alebo kategorizácia zbierkových fondov. Z tejto situácie pramenia ďalšie ťažkosti s hľadaním, triedením a vyhodnocovaním filmových archívnych materiálov.

¹⁷ FERENCŮHOVÁ, Mária. Film ako historický prameň (Možnosti a hranice využitia filmu pri historickom výskume). In *Človek a spoločnosť*, 2004, roč. 7, č. 3, s. 171. [online]. [cit. 15. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.clovekaspolocnost.sk/jquery/pdf.php?gui=59DA85SPC7XWUKBMG3UQ7ZCVD>.

¹⁸ MIKUŠOVÁ, Monika. Archívny filmový materiál ako historický dokument, s. 104.

¹⁹ Tamže, s. 95.

²⁰ Tamže.

Vzhľadom na ich množstvo, ktoré každým dňom narastá, menované faktory zne-
možňujú systematickú prácu s materiálmi, čo neuľahčuje orientáciu v zbierkach, a to
nielen klasickým historikom. Tento problém môžeme názorne dokumentovať aj na
postrehu filmára Marcela Ophulsa, ktorý vo svojej tvorbe používa archívne mate-
riály: „Veľmi rýchlo som prišiel na to, že registre archívov umožňujú získať len veľmi
približnú a často dokonca falošnú predstavu o skutočnom obsahu filmového doku-
mentu, a hlavne o jeho dosahu. Tieto dokumenty sú totiž prirodzene viac postavené
na emocionálnych a intuitívnych faktoroch než na ich zjavnom obsahu. (...) Bohužiaľ,
ľudia, ktorí majú na starosti strihové dokumenty, sú viac novinári než filmári. Takže
ak použijú dokument ukazujúci Hitlera v Paríži, urobia to preto, aby hovorili o tejto
udalosti, a nie preto, aby sa sústredili na atmosféru, ktorú zachytáva, a ešte menej na
spôsob, akým je snímaná.“²¹

Na tomto mieste sa vráťme k riešeniu, ktoré vychádza z vizuálnej kategorizácie
dejn podľa Gustava Deutscha. Na istých úrovniach tiež priamo súvisí so skla-
dovaním, katalogizáciou, kategorizáciou a triedením filmových materiálov a so
systematickou prácou s nimi. Ukazuje sa, že rozdiel medzi archívom domácich
filmov alebo akýmkoľvek iným filmovým archívom sa vzhľadom na potenciál ich
využitia v súčasnom historickom výskume stiera. Musíme preto hľadať odpoveď
na otázku: Aké sú súčasné funkcie a aktuálne postavenie filmového, televízneho
či privátneho archívu ako zdrojovej, nielen inštitucionálnej, databázy určenej na
vyhľadávanie, triedenie, spracovanie, výskum, tvorbu a ďalšie činnosti, ktoré úzko
súvisia s využívaním archívnych audiovizuálnych materiálov? Prestáva byť pri-
tom dôležité, či s archívmi pracujú historici, filmoví vedci, profesionálni bádatelia
alebo priamo filmoví tvorcovia. Zámena úloh medzi menovanými profesiami je
totiž nielen možná, ale z povahy veci nevyhnutná, ako to dokazuje práve tvorba
Gustava Deutscha.

V nasledujúcej stati štúdie presunieme pozornosť od všeobecnej kategórie archí-
vu k archívom filmovým, televíznym alebo privátnym, v zmysle zbierok audiovi-
zuálnych materiálov, pričom budeme vychádzať z premisy prirovnávajúcej archív
k múzeu. Obidva typy inštitúcií majú totiž spoločné znaky v rovine zhromažďova-
nia zbierkových predmetov, ich kategorizácie, katalogizácie, klasifikácie, registrácie,
reštaurovania či skladovania. Zároveň sa však podstatne líšia v spôsoboch verejnej
prezentácie objektov, ktoré podľa preferovaného kľúča a zamerania zastupujú minu-
losť, dejiny alebo historické udalosti.

V štúdií s názvom *Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy*²²
vychádza kanadská filozofka Beth Lord z tvrdení Michela Foucaulta, no reviduje jeho
závery a prispôsobuje ich aktuálnym potrebám v nazeraní na múzeum a jeho funkcie
podľa historických premien, ktoré nastali od čias osvietenstva po súčasnosť. V in-
tenciách Foucaultovej heterotopie považuje múzeá za ne-miesta, ktoré sú zároveň
priestormi reprezentácie i rozdielnosti: „Čo robí z múzea heterotopiu? Foucault upo-

²¹ NINEY, F. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université, Bruxelles 2000, s. 284. Cit. podľa FERENCÚHOVÁ, Mária. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*, s. 119.

²² LORD, B. *Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy*. In *Museum and Society*, 2006, marec, roč. 4, č. 1, s. 1 – 14. [online]. [cit. 15. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/74/89>.

zorňuje na priestorové aspekty a časové aspekty: múzeum zhromažďuje nezlučiteľné predmety z rôznych období do jedného priestoru v snahe obsiahnuť úplnosť času, ktorý je zároveň chránený pred časovou eróziou. Múzeum tak rieši dvojité paradox: obsiahnuť nekonečný čas v uzavretom priestore s dvojakou povahou, byť priestorom času a zároveň bezčasovým priestorom. To, čo z neho robí heterotopiu, sa javí ako trojakosť: ide o juxtapozíciu časovo nespojitelných objektov, o pokus prezentovať totalitu času cez izolovanosť, ako priestor bez normálnej časovej kontinuity.²³ Takáto striktná predstava múzea a jeho funkcionality je zjavnou a neudržateľnou utópiou. Od 17. po 21. storočie sa premeny vo vnímaní funkcionality múzea značne zmenili, i keď v prípade niektorých, najmä veľkých muzeálnych komplexov, vrátane národných filmových archívov, môžeme ešte stále vnímať ich hlbokú zakorenenosť v utopickom významovom jadre foucaultovskej heterotopie.

Beth Lord následne konštatuje, že múzeum je najmä priestorom reprezentácie a rozdielnosti. Filmový archív má v tomto smere značnú nevýhodu, pretože zbierky primárne nevystavuje v takom rozsahu ako múzeum, ale určite ostáva rovnakým priestorom rozdielnosti, aj keď k zverejňovaniu zbierok dochádza zvyčajne na základe špecifickej požiadavky. Prezentácia audiovizuálnych archívnych zbierok sa riadi iným typom pravidiel zverejňovania než múzeum. Audiovizuálne archívne zbierky ostávajú až do času ich výberu a zverejnenia v skrytom, nie expozičnom režime. Z tohto pohľadu sa prípadné rozdiely i podobnosti medzi typmi inštitúcií znásobia, o čom svedčia spôsoby muzeálnej praxe. Múzea sa totiž od seba líšia najmä v spôsobe, akým pristupujú k rozostaveniu reprezentácií zastupujúcich dejiny či minulosť. Tento spôsob sa vždy riadi koncepciou štruktúrou, ktorú konkrétne múzeum preferuje. Beth Lord píše: „Múzeum nie je heterotopiou preto, že obsahuje rôzne predmety, ani preto, že obsahuje alebo ukladá vedľa seba rôzne časy, ale skôr preto, že prezentuje oveľa hlbší rozdiel: rozdiel medzi objektmi a konceptmi. To, čo každé jedno múzeum vystavuje, v tej či onej podobe, je rozdielne v povahe interpretácie. Interpretácia je vzťahom medzi vecami a slovami, používa sa na ich popis, pričom tento vzťah vždy zahŕňa medzeru. Múzea pritom nemusia obsahovať artefakty a nemusia ani obsahovať texty, niekedy je interpretácia nevyslovená a skrytá. Ale bez interpretácie, bez reprezentácie vzťahu medzi vecami a koncepcnými štruktúrami prestáva inštitúcia byť múzeom a stáva sa sklodom.“²⁴

Aby sme dokázali odlíšiť filmový archív od skladu, musíme hľadať prieniky, cesty alebo spôsoby, akými pracuje so zaplňaním pomyslenej medzery medzi objektmi, ktoré ukrýva, a interpretáciami, ktoré ponúka. V našom prípade medzi archívными zábermi a konceptmi, ktoré by umožnili zostaviť vhodnú interpretáciu. Ak je múzeum heterotopiou v zmysle priestoru reprezentácie a rozdielnosti, ktorá rozložením časovo nespojitelných objektov kreuje rámec pre zaplnenie medzery medzi vystavovanými objektmi a koncepcnými štruktúrami (vďaka preferovanej interpretácii), filmový archív bude heterotopiou v tom, že o výslednej interpretácii môže rozhodovať len ten, kto má povolené do neho vstúpiť a disponuje oprávnením na „ukladanie“ objektov vedľa seba za účelom kreovania interpretácie. Povolenie tohto typu môže mať ideológ (tajné archívy štátnej bezpečnosti), špecialista (výskumník vo vatikánskom archíve), historik (pôsobiaci napríklad vo vojenskom historickom archíve) alebo fil-

²³ Tamže, s. 3.

²⁴ Tamže, s. 5.

mový vedec (pracujúci vo filmovom archíve) či filmový tvorca, akým bol aj Gustav Deutsch.²⁵

V kontexte prezentovanej štúdie je smerodajný spôsob, akým Gustav Deutsch pracuje s filmovými archívmi rôzneho druhu a zamerania, akým pristupuje k výskumu fenomenológie média či dejín filmu alebo ľudskej skúsenosti so snímacím aparátom, čiže k témam, ktoré konceptuálne spracúva. Zaujímajú nás vizuálne interpretácie ukryté za juxta pozíciami audiovizuálnych materiálov, ktoré Deutsch vyberá z filmových archívov. V prípade, keď uprednostňuje nenaratívne série pred chronológiou, paradigmatické radenie formálno-informačných segmentov vedľa seba, ktoré neústi do syntagmatickej kauzality, môžeme tvary jeho filmov označiť za taxonómie alebo genealógie.²⁶ Lordová cituje Foucaulta, keď tvrdí, že historické skúmanie udalostí prostredníctvom foucaultovskej kritiky je „(...) vo svojom dizajne genealogické a vo svojej metóde archeologické“²⁷. O niekoľko riadkov nižšie upresňuje: „Viac než interpretácia udalostí v zmysle predpokladanej jednoty alebo teleológie, aj než mapovanie vývoja kultúry alebo osudu ľudí, je genealógia ‚zostupom‘ medzi eventuality a náhody. Podmienky možnosti prezentácie tvoria skôr eventuality a náhodné udalosti než kontinuity historických epoch alebo jednôt myslenia. Genealógia vytláča tieto predpokladané počiatky, jednoty alebo kontinuity, nie preto, aby ich nahradila novými jednotami, ale preto, aby odhalila vznik diskontinuit.“²⁸ Foucault odmieta vnímať históriu ako celok a hľadať jednotiaci princíp či kontinuitu. Uprednostňuje všeobecnú históriu, ktorú vníma ako súhrn eventualít a minulých nehôd, pričom úlohou historika je určiť, akú formu vzťahu môže opísať medzi týmito rozdielnymi sériami, aké postupnosti, simultánnosti a medzihry je možné zostaviť.²⁹ Lordová uzatvára: „Genealógia sa dá dosiahnuť metódou archeológie. (...) archeológia pracuje s náhodnými ‚dokumentmi‘ a nachádza ich usporiadané v nespojitých sériách.“³⁰

Archeológia ako pracovná metóda historického výskumu nás prioritne zaujíma preto, že má nezastupiteľnú úlohu aj v kontexte tvorby found footage filmov. Profesorka filmu na Concordia University Catherine Russell v tomto smere presadzuje odvođený pojem – archiveológia. Nejde pritom o náhodné spojenie, ak si uvedomíme, že filmári ako Gustav Deutsch, ale napríklad aj maďarský tvorca Péter Forgács, pracujú s archívmi a výskum realizujú v archívoch podobne ako archeológovia pracujúci v teréne. Prehľadávanie archívnych materiálov je nevyhnutnou podmienkou ich filmovej činnosti. Výskumná archeologická metóda je pre oboch tvorcov identická, ale

²⁵ Existencia inštitúcií neodmysliteľne prepojených na štruktúry moci, vrátane archívov, nie je predmetom nášho záujmu. Foucault sa týmto témam vo svojom diele systematicky venuje. Jacques Derrida v tejto súvislosti uvádza: „Nie je žiadna politická moc bez kontroly archívu, ak nie pamäte. Efektívna demokratizácia môže byť vždy merateľná podľa základného kritéria: účasti a prístupu do archívu, ústavnosti a jej interpretácie.“ Pozri DERRIDA, J. – PRENOWITZ, E. *Archive Fever: A Freudian Impression*. In *Diacritics*, 1995, roč. 25, č. 2, s. 11. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/derrida_archivefever.pdf.

²⁶ Pre porovnanie prístupov tiež pozri BATE, D. *The Archeology of Photography: Rereading Michel Foucault and the Archeology of Knowledge*. In *Mutualart.com*, November/December 2007. [online]. Dostupné na internete: <https://www.mutualart.com/Article/THE-ARCHAEOLOGY-OF-PHOTOGRAPHY--REREADIN/1051A134145C878F>.

²⁷ LORD, B. *Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy*, s. 8.

²⁸ Tamže.

²⁹ Tamže, s. 9.

³⁰ Tamže.

výstupy sú rozdielne. Deutsch inklinuje k vytváraniu sérií tvoriacich taxonómie alebo genealógie, Forgács z juxtapozícií zostavuje príbehy. Pri výbere a triedení materiálov ho zaujímajú práve Ophulsom zmieňované atmosféry a emocionálne pôsobiace kompozície. Často využíva spomalené zábery či stop trik, aby historická udalosť, videná z inej perspektívy, vynikla v rozpore s tým, ako na ňu nahliada klasický historik.

Pre porovnanie môžeme oba prístupy demonštrovať na príklade dvoch found footage projektov zostavených z amatérskych domácich záberov. V prípade vyššie spomenutého Deutschovho filmu *ADRIA* ide o taxonomické alebo genealogické členenie, podčiarknuté podnázvom *The School of Seeing I* (Škola videnia I), ktorý odkazuje na nenaratívnu kompozíciu spájania formálne podobných záberov od rôznych autorov do sérií alebo množín. Forgáčsova snímka *El Perro Negro – Stories from the Spanish Civil War* (El Perro Negro – Príbehy zo španielskej občianskej vojny, 2005) tiež pracuje s privlastnenými domácimi archívami od amatérskych filmárov. Autorsky ho však oveľa viac než Deutscha zaujíma dynamický kontrast medzi súkromným a verejným pohľadom na okolnosti historickej udalosti, ktorou bola občianska vojna v Španielsku. Za týmto účelom kombinuje archívy fašistických, komunistických a anarchistických skupín so zábermi od dobových filmových nadšencov (často ide o sympatizantov dobovej filmovej avantgardy), ktoré sú vo svojej podstate rovnako banálne ako domáce filmy rakúskych turistov z *ADRIA*. Forgács pritom vníma domáce archívy primárne ako zdroj pre tvorbu rodinných príbehov, fiktívnych filmov, historických naratívov alebo inštalácií, pričom existuje milión spôsobov na ich rekontextualizáciu.³¹ Found footage film *El Perro Negro* osobne chápal ako výzvu pre vyriešenie problému, akým spôsobom vyskladať kolážovú výpoveď tak, aby mala podobu napínaveho príbehu. Pre vznik napätia skombinoval materiály politických skupín dokumentujúcich situáciu s archívami od trinástich dobových filmových amatérov.

Variabilita uhlov pohľadu na okolnosti fatálnej občianskej vojny, založená na striedaní perspektív – ideologicky angažovaných a banálnych –, sa stala hnacím motorom deja sústredného okolo tragického jadra prebiehajúcej udalosti. Historický dokument podľa Forgácsa totiž znamená ukázať veľkú riekú dejín z osobnej perspektívy. To je to, čo nazýva prienikom súkromných a verejných dejín. Ide o snahu vytvoriť kolážou niečo, čo nie je možné rozumovo pochopiť, rovnako ako v prípade banálnych súkromných pohľadov kontrastujúcich so scénami masového zabíjania.³² Na rozdiel od Deutscha sa totiž Forgács rád ponára do individuálnych osudov.³³ Catherine Russel uvádza: „(...) diela ako *The Maelstrom: A Family Chronicle* (réžia Péter Forgács, 1997) nás prebúdzajú k novým významom a novým dejinám, ktoré je možné vyprodukovať z ruín minulosti. (...) jeho práca poskytuje úžasné poznatky o ‚každodennosti‘ rodín žijúcich v totalitných režimoch.“³⁴

Odkaz na ruiny minulosti v predošlom citáte poukazuje na vzťah medzi archeológiou v kontexte výskumnej praxe historických vied. Naopak, Deutsch pri *ADRIA* sledoval úplne odlišné ciele a aspekty než každodennosť alebo individuálne osudy

³¹ Pozri Péter Forgács Workshop for Film Students in UNATC, One World Romania International Documentary and Human Rights Festival, 15. – 24. 3. 2019. [online]. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=heL9iRA-Tjs>.

³² Tamže.

³³ Pozri napr. cyklus filmov od P. Forgácsa s podtitulom *Private Hungary 1–7*.

³⁴ RUSSELL, C. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham : Duke University Press, 2018, s. 14.

protagonistov pochádzajúcich z jednotlivých rodín. Nezaujímal sa o výskum pri-
vátnych dejín v kontraste k veľkým dejinám, ani o vytvorenie kauzálnych príbehov
podaných z osobnej perspektívy. Koncentroval sa na ahistorický výklad prejavov mi-
nulosti založený na pravidlách archiveológie. Ukázal diskontinuity tvoriace taxono-
mické alebo genealogické zostavy. V citovanom rozhovore so Scottom McDonaldom
objasňuje: „Rozhodnutie použiť formálne kategórie vyplynulo z môjho pokusu nevi-
diieť domáce filmy ako individuálne produkty konkrétnych rodín, ale ako záznamy
konkrétnych historických momentov zachytené konkrétnymi sociálnymi skupinami.
Inými slovami, môj záujem bol sociologický a medium-historický, nie psychologický.
Scény, ktoré sa do mojich kategórií nehodili, išli von.“³⁵

The School of Seeing I tak prináša iné výsledky než kolážovo-príbehová forma.
V kategórii akcie je každá časť samostatnou taxonomicko-genealogickou jednotkou:
napríklad snímania opakujúceho sa zľava doprava, vertikálnej panorámy zhora na-
dol a podobne. Deutscha zaujíma, ako filmovanie spätne pôsobí na konanie operá-
tora kamery. Všimá si, že počas tristošesťdesiat stupňovej panorámy sa z neho stá-
va pomyselné centrum diania: keď v pohybe „prenasleduje“ objekt, je z neho lovec
a aparát v jeho rukách sa stáva zbraňou. Zo záberov nakrútených bezcieľne vycítíme
bezradnosť a neistotu. Čo sa týka reakcií, Deutch si všimá, že na jednej strane ľudia
vedia, ako pózovať pred objektívom fotoaparátu, ale zapnutá kamera ich núti hýbať
sa, kráčať a predvádzať sa. Dokáže vyvolať podráždené reakcie, nutkanie ukryť sa
pred ňou a podobne.³⁶ Konštatuje: „Jeden môže jasne vidieť, že niektorí z tých, ktorí
filmy snímajú, sú viac invenční než iní, a že sa učia praktizovaním. To, čo sa popri fil-
movaní učia, je pozeranie, preto ten podtitul Film – Schule des Sehens (Film – School
of Seeing).“³⁷

V rozhovore nie je ani náznak toho, že by pri členení filmu *ADRIA* malo ísť o ta-
xonómiu alebo genealógiu. Napriek tomu to z niektorých pasáží rozhovoru jasne
vyplýva. Pri sekcii 2.3. Záznamy z pohyblivých vozidiel (panorámy) – v tomto prí-
pade nasnímaných z lodí – sa Deutch odvoláva na jeden z prvých lumièreovských
filmov *Venice panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (1896), nakrútený z gondoly.
McDonald zároveň vníma *ADRIA* ako systém, ktorý katalogizuje podobnosti medzi
akciami a reakciami, pričom Deutch toto úsilie pokladá za záznamy prvých filmár-
skych pokusov a „hercov“, v snahe zachytiť počiatky „voľného času“, ktoré vo svojej
podstate pripomínajú pokusy uskutočnené priekopníkmi filmu v období objavu ki-
nematografického aparátu.³⁸

Taxonomický prístup Gustava Deutscha je diametrálne odlišný od príbehového
prístupu Pétera Forgácsa. Metódu vizuálneho výskumu minulosti pritom praktizu-
jú obaja, ale ich interpretačné koncepty sú protichodné. Forgács vo svojich filmoch
reinterpretuje pohľady na historické udalosti cez vizuálne koláže vďaka ich doplne-
niu o novo nájdené perspektívy od dobových tvorcov domácich filmov.³⁹ Naopak,
Deutch triedi novo nájdené domáce archívne materiály podľa formálnych kritérií,

³⁵ McDONALD, S. *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*, s. 55.

³⁶ Viac pozri tamže, s. 56.

³⁷ Tamže, s. 55.

³⁸ Tamže, s. 57.

³⁹ Pozri filmografiu Pétera Forgácsa na csfd.cz. Dostupné na internete: <https://www.csfd.cz/tvurce/32091-peter-forgacs/biografie/>.

aby vizuálne reinterpretoval dejiny súčastia s médiom, respektíve znázornil dejiny „učenia sa vidieť“. Deutsch k tomu dodáva: „Recyklovanie mi vždy znie trochu ‚smetiarsky‘. Uprednostňujem ‚reinterpretáciu‘, ‚zrkadlenie‘ alebo ‚dekonštrukciu‘ – závisí to od toho, aký existujúci filmový materiál alebo umelecké dielo je znovu použité a zapracované do nového diela.“⁴⁰ Vo filme *Film ist 7–12* taxonomicko-genealogicky interpretuje počiatky kinematografických druhov a žánrov, aj spôsoby zaznamenávania a tvorivých prístupov.⁴¹

Archeologická či archiveologická výskumná činnosť sa systematicky vykonáva vo filmových archívoch. Obaja tvorcovia sa popri tvorbe pre kiná a televíziu venujú aj prezentácii svojich originálnych video-inštalácií, ktoré vystavujú v galerijných priestoroch, v Deutschovom prípade aj formou site-specific-art⁴². Aktivity tohto druhu môžeme považovať za príklady praxe zverejňovania bádateľskej činnosti formou umeleckej prezentácie. V týchto prípadoch vystupuje tvorca reinterpretovaných dejín často ako samoproducent alebo autor, ktorý na prezentáciu svojich výsledkov využíva akýkoľvek vhodný priestor. A to z dôvodu, že archívy na rozdiel od múzeí väčšinou neposkytujú žiadne prezentačné platformy, alebo len vo veľmi obmedzenej miere.

Novšie uhly pohľadu na odbornú reflexiu found footage kinematografie vniesli v ostatnom čase do diskurzu najmä Jaimie Baron v monografii s názvom *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (2014)⁴³ a už spomínaná Catherine Russel v publikácii s názvom *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices* (2018).

Baronová vychádza primárne z recepčných štúdií a ponúka definíciu takzvaného „archívneho efektu“, ktorý podľa nej vzniká počas diváckej recepcie archívneho alebo znovu objaveného (found footage) materiálu. V tomto smere odmieta delenie na archívne a „iné“ typy materiálov, keď tvrdí, že v súčasnosti sa striktná deliaca čiara medzi oficiálne skladovaným archívnym filmovým materiálom a objaveným, amatérskym, privlastneným či iným typom filmového materiálu stiera. To, čo ich na úrovni zážitku pri ich sledovaní spája, je potenciál produkovať archívny efekt, ktorý je z hľadiska historickej alebo sociálnej hodnoty na tej istej úrovni. Zjednodušene povedané, archívna povaha materiálu nie je závislá od priestoru, kde je skladovaný (napríklad v archíve), ani od objektu, ktorým môže byť akýkoľvek audiovizuálny materiál, ale archívny efekt za určitých vhodných podmienok vzniká ako súčasť diváckeho rozpoznania počas recepcie.

⁴⁰ McDONALD, S. *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*, s. 62.

⁴¹ V slovenskom kontexte sa Forgáčsova metóda presadzuje viac pri práci s archívnym materiálom, pričom neevidujeme formy čisto „privlastneného“ celovečerného filmu. Ide skôr o kombinácie archívov a reportáží, ktoré sa snažia sklbiť individuálne výpovede protagonistov s cieľom reinterpretačie veľkých dejín na základe osobných skúseností priamych účastníkov. Takéto prístupy nachádzame po roku 1989 v tvorbe Dušana Hanáka, Petra Kerekesa, Mareka Šulíka, Zuzany Piussi, Roba Kirchhoffa, Ivana Ostrochovského, Vladimíra Štrica, Mateja Mináča, Vladislavy Plančíkovej, Patrika Lančariča, Terezy Nvotovej, Anny Kryvenko a ďalších. Pozoruhodný projekt u nás vytvoril M. Šulík, ktorý pod názvom *Rodinné archívy* zbiera, digitalizuje a katalogizuje amatérske filmové záznamy, ktoré vznikli v priebehu 20. storočia na území Slovenska. Táto platforma slúži verejnosti (tvorcom, vedcom, historikom) k výskumu a tvorbe podľa ich špecifického zamerania. Práve tento archív dáva možnosti aplikovať prístupy Gustava Deutscha na tvorbu taxonomicky členených privlastnených filmových diel. Viac o projekte pozri <http://www.rodinnearchivy.sk/>.

⁴² K projektu Camera Obsura viac pozri <https://www.gustavdeutsch.net/en/>.

⁴³ BARON, J. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York : Routledge, 2014.

Baronová rozlišuje dva typy disparít, na základe ktorých pri sledovaní privlastnených filmov zažíva divák archívny efekt. Prvou je časová disparita: „Tvrdím, že to čo spôsobuje, že zábery čítame ako ‚archívne‘, je v prvom rade efekt v danom filme, ktorý sa generuje juxtapozíciou záberov vnímaných ako produkty, ktoré vznikli v rôznych časových okamihoch.“⁴⁴ Divák zažíva časovú disparitu napríklad medzi zábermi vytvorenými „predtým“ a „teraz“ v rámci jedného filmu, čo následne rozpoznáva ako archívny efekt, pričom tieto zábery sa stávajú podvojnými v tom, že sú „nájdenými“ a zároveň aj „archívnymi“. Časová disparita môže byť pociťovaná nielen na úrovni materiálu (zrnitý čierno-biely obraz, poškodená zvuková stopa a podobne), ale aj cez viditeľné časové zmeny, napríklad vo veku postavy, pri zmene rázu krajiny alebo inak, keď vnímame rozdiel medzi uplynulými časmi. Baronová vysvetľuje: „(...) naša túžba po ‚sprítomnení‘ minulosti cez jej archívne stopy je zvyčajne sprevádzaná rozpoznávaním absencie všetkého, čo zaniklo.“⁴⁵ Rozlišuje prinajmenšom tri typy temporálnej disparity, ktorú zažívame pri sledovaní privlastneného filmu: „predtým“ archívneho materiálu, „teraz“ výroby privlastneného filmu a „teraz“ sledovania privlastneného filmu divákom.

Premietanie starého filmu pritom neprodukuje špecifickú temporálnu disparitu, ktorú by sme mohli spájať s archívnym efektom. Podľa Baronovej, „archívny efekt – a síce rozpoznanie dokumentu ako archívneho – je funkciou vzťahu medzi rôznymi prvkami toho istého textu, medzi dokumentom umiestneným do nového textového kontextu, a nie vzťahom medzi textom a mimotextovým kontextom, v ktorom je predvádzaný.“⁴⁶ Popri temporálnej rozlišuje autorka aj intencionálnu disparitu, keď segment použitý v inom kontexte nesie v sebe stopy pôvodného zámeru. Divák je tak neustále nabádaný, aby si, ak ich rozpozná, tieto rozdielne disparity uvedomoval: „(...) najdený obraz tak nepoukazuje len na predchádzajúci výrobný kontext, ale aj na predchádzajúci zamýšľaný kontext použitia a recepcie. Navyše, naša skúsenosť s intencionálnou disparitou, podobne ako s časovou, je založená čiastočne na našich vlastných mimofilmových znalostiach.“⁴⁷

Zaujímavo vyznieva Baronovej prirovnanie práce historika k tvorcovi privlastneného filmu. Oba skúmajú najdené dokumenty, ktoré nikdy neboli pre nich primárne určené. Musia k nim pristupovať ako nezaujatí čitatelia, aby ich následne dokázali v určitom zmysle ukradnúť alebo zneužiť. [Rovnako nezaujato pristupoval k domácim záznamom podľa vlastných slov aj Deutsch pri *ADRIA*, pozn. M. P.]. Sú konfrontovaní „s niečím iným“, čo sa vymyká ich vlastnému použitiu a stratégiám kontroly vo väčšom diele.⁴⁸ Baronová tvrdí, že je to spôsobené tým, že takýto najdený dokument alebo privlastnený segment, určený primárne „na iné účely“, sa vzpiera jednoznačnému alebo definitívnemu významu, pretože môže byť vnímaný ako intencionálne disparátny. „Archívne dokumenty, pokiaľ ich v privlastnenom filme divák rozpozná, vždy vyvolávajú pocit viacerých kontextov a dvojitého významu, aj keď sú vágne a neurčité. Inými slovami, samotná skutočnosť rekontextualizácie najdeného dokumentu v privlastnenom filme vytvára príležitosť na viacnásobné prečítanie tohto dokumentu.“⁴⁹

⁴⁴ Tamže, s. 105.

⁴⁵ Tamže, s. 109.

⁴⁶ Tamže, s. 110.

⁴⁷ Tamže, s. 111.

⁴⁸ Tamže, s. 113.

⁴⁹ Tamže.

Baronová spomína aj príklad archívnych inštitúcií, ktoré prostredníctvom svojich zbierkových fondov rady potvrdzujú zabehnuté historické príbehy, opierajúc sa o dôkaznú preukázateľnosť a autoritu vlastných dokumentov, pričom rovnaké archívne segmenty sa dajú použiť aj na podkopanie toho istého príbehu. Rekontextualizácia nájdených dokumentov totiž umožňuje vytvárať protirečivé významy: „Potenciálne významy a účinky týchto indexových archívnych dokumentov vždy prevyšujú zámery filmárov privlastnených filmov.“⁵⁰ V tomto kontexte môžeme opäť pripomenúť *Pád dynastie Romanovcov*, ktorý vyznieva kriticky k oficiálnej interpretácii napriek tomu, že Šubová používa rovnaké materiály ako dobová propaganda. Slova mi Jaimie Baron: „Rovnako ako irónia, aj archívny efekt je definovaný rozpoznáním alebo vplyvom ‚iného významu‘ vychádzajúceho z ‚iného kontextu‘, temporálneho alebo intencionálneho, v ktorom daný dokument znamenal (alebo mal znamenať) niečo iné.“⁵¹

Vyššie citovaná Catherine Russel považuje archiveológiu za nový typ vizuálneho jazyka, ktorý umožňuje filmárom vyjadrovať sa cez obrazy pochádzajúce z archívnych zbierok.⁵² Ak klasické historické vedy nedokážu plne akceptovať audiovizuálne pramene vo funkcii autentických historických zdrojových materiálov na interpretáciu dejín, potom Gustav Deutsch a Péter Forgács prostredníctvom kolážovej formy privlastneného filmu nachádzajú vhodné metódy na výskum, konceptualizáciu a interpretáciu minulosti, s presahom do množstva ďalších vedných disciplín. Miestom ich bádateľskej činnosti sa stáva archív a prostriedkom vyjadrovania vizuálny „privlastnený“ a ironický jazyk archiveológie.

FOUND FOOTAGE – ARCHIVES, HISTORY, (POST)AVANT-GARDE APPROACHES

Martin PALÚCH

This study deals with theoretical reflections on found footage. On the example of Gustav Deutsch's works that use found footage, it analyzes his (post) avant-garde approaches to film with the aim to elucidate how the collage and the recontextualization of archive footage materials contributes to modern-day research on the history of culture and society. It explores why and how these approaches correspond to contemporary cultural practices that have been increasingly confronted with a number of audiovisual contents and constant changes in the development and technology of audiovisual media ever since the birth of cinema. It explains the similarities and the differences between museums and archives as specific areas of representation and diversity from the perspective of Foucault's heterotopia. In the same spirit, it reflects on archaeology and archiveology, as two methods of research on history, and on the archive effect as part of the reception of appropriated audiovisual contents.

Príspevok je výstupom grantu VEGA č. 2/0025/2 Podoby slovenskej audiovizuálnej tvorby v súvislostiach neskorého socializmu a postsocializmu.

⁵⁰ Tamže.

⁵¹ Tamže, s. 37. Pozri tiež RUSSELL, C. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, s. 23.

⁵² Pozri RUSSELL, C. Tamže, s. 22.

LITERATÚRA

- BARON, Jaimie. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual experience of History*. New York : Routledge, 2014. 200 s. ISBN-13: 978-0415660730.
- BATE, David. The Archeology of Photography: Rereading Michel Foucault and the Archeology of Knowledge. In *Mutualart.com*, November/December 2007. [online]. Dostupné na internete: <https://www.mutualart.com/Article/THE-ARCHAEOLOGY-OF-PHOTOGRAPHY--RE-READIN/1051A134145C878F>.
- BAZIN, André. *Co je to film?* Preklad Ljubomír Oliva. Praha : Československý filmový ústav, 1979. 240 s.
- BENKO, Juraj. Michel Foucault a jeho predstava metodológie historiografie. In *Človek a spoločnosť*, 2004, roč. 7, č. 3. [online]. [cit. 14. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.clovekaspolocnost.sk/jquery/pdf.php?gui=HV7Q18SGN5BM18LL5Q65NS48>.
- BOLLEI, Livio. Gustav Deutsch, Visual Thinker. In *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. (Ed. Peter Tscherkassky). Viedeň : Austrian Film Museum Books, 2012, s. 233 – 243. ISBN 9783901644429.
- DERRIDA, Jacques – PRENOWITZ, Eric. Archive Fever: A Freudian Impression. In *Diacritics*, 1995, roč. 25, č. 2, s. 9 – 63. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/derrida_archivefever.pdf. ISSN 0300-7162.
- FERENČUHOVÁ, Mária. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2009. 166 s. ISBN 9788085187557.
- FERENČUHOVÁ, Mária. Film ako historický prameň (Možnosti a hranice využitia filmu pri historickom výskume). In *Človek a spoločnosť*, 2004, roč. 7, č. 3, s. 169 –175. [online]. [cit. 15. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.clovekaspolocnost.sk/jquery/pdf.php?gui=59DA85SPC7XWUKBMG3UQ7ZCVD>. ISSN 1335-3608 (online).
- Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. (Ed. Peter Tscherkassky). Viedeň : Austrian Film Museum Books, 2012. 374 s. ISBN 9783901644429.
- FØRELAND, Tone. Accountable Acces to Digitized Nonfiction Film Heritage. [Príspevok z online konferencie Migrating Archives of Reality, 6. – 7. máj 2021]. [online]. [cit. 23. 3. 2021]. Dostupné na: <https://migrating-archives.com/>.
- GOLDSMITH, Leo. A MOVIE BY... Appropriation, authorship, and the ecologies of the moving images. In *First Monday*, 2017, roč. 22, č. 1 – 2. [online]. [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/7265/5770> doi: <http://dx.doi.org/10.5210/fm.v22i1.7265>.
- LEYDA, Jay. *Films Beget Films, A Study of the Compilation Film*. New York : Hill and Wang, 1964. 176 s.
- Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. (Ed. Peter Szczepanik). Praha : Hermann & synové, 2004. 528 s. ISBN 9788023941074.
- LORD, Beth. Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy. In *Museum and Society*, 2006, marec, roč. 4, č. 1, s. 1 – 14. [online]. [cit. 15. 3. 2021]. Dostupné na internete: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/74/89>.
- MANOFF, Marlene. Theories of the Archive from Across the Disciplines. In *Libraries and the Academy*, 4. 1. 2004, s. 9 – 25. [online]. [cit. 15. 3. 2021]. Dostupné na internete: <http://hdl.handle.net/1721.1/35687>. ISSN 1531-2542.
- McDONALD, Scott. *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*. Oxford : Oxford University Press, 2019. 560 s. ISBN-13: 978-0190052133.
- MIKUŠOVÁ, Monika. Archívny filmový materiál ako historický dokument I. In *Súčasná filmové teórie I. Nové rámce, iné problémy*. (Ed. Jelena Pašteková). Bratislava : Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2019, s. 89 – 108. Dostupné na internete: https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2020/01/web_zbor-o-filme_05.pdf. ISBN 978-80-8195-064-3.
- Péter Forgács Workshop for Film Students in UNATC, One World Romania International Do-

cumentary and Human Rights Festival, 15. – 24. 3. 2019. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=heL9iRA-Tjs>.

RUSSELL, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham : Duke University Press, 2018. 280 s. ISBN 978-0-8223-7045-1.

Martin Palúch

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

e-mail: martin.paluch@savba.sk