

Rozdýchávat obrazy

Rozhovor s Gustavem Deutschem

Gustav Deutsch se narodil ve Vídni, kde v současnosti žije. Po studiu architektury se začal věnovat filmové tvorbě. Je autorem trilogie *FILM JE*. (1998, 2002, 2009), která v jednotlivých kapitolách reflektuje historii a fenomenologii filmového média, snímku *WELT, SPIEGEL, KINO* (2005), jenž vytváří labyrint narativních závorek uvnitř jednotlivých filmových obrazů, a oceňovaného filmu *SHIRLEY: VIZE REALITY* (2013), který v řadě průniků do vizuálního světa Edwarda Hoppera inscenuje setkání filmu a malby. Promyšlené a přesné, formálně i tematicky orientované způsoby řazení filmových obrazů a využívání neobyčejně rozmanitého materiálu, které Deutschovu tvorbu charakterizují, jsou přejímány dalšími umělci v oblasti found footage filmu, například Christianem Marclayem. Deutschův poslední film *TAK ŽIJEME — POSELSTVÍ RODINY* (2017) je analýzou několika rodinných konstelací, ve kterých se oko kamery stalo organickou součástí celku. Film jako způsob existence a forma myšlení je ústředním zájmem Deutschovy tvorby. Gustav Deutsch se věnuje také přednášením a od roku 2016 je společně se svou partnerkou a spolupracovnicí Hannou Schimek součástí řešitelského týmu projektu vídeňské univerzity, nazvaného *Reset the Apparatus!*, který si klade za cíl popsat a porozumět místu zdánlivě zastaralých technologií, jako je napří-

klad analogový film, v současné umělecké tvorbě. Výsledky výzkumu shrne kniha, jež by měla vyjít v průběhu roku 2019.

Rozhovor proběhl v kavárně DIODu v Jihlavě, kam byl Gustav Deutsch pozván jako host 22. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů.

— — —

Reset the apparatus! Tak zní jméno projektu organizovaného katedrou mediální teorie na vídeňské univerzitě, jehož se společně se svou partnerkou Hannou Schimek účastníte. Oč přesně jde?

Jedná se o umělecko-vědecký výzkumný projekt, do kterého jsme byli pozváni jako umělci. Zaměřuje se na používání analogových nástrojů či analogových médií současnými umělci při tvorbě uměleckých instalací či mediálních děl. My jsme se v posledních dvou letech soustředili na otázky: Potřebujeme tělesný kontakt? Potřebujeme čas, více času? Potřebujeme vůbec něco z toho, co je již tak nenávratně pryč? A co přesně jsme ztratili? Otázky zkoumáme prostřednictvím živých vystoupení, během nichž používáme nástroje jako episkop, meotar či skleněné diapozitivy performativním, současným způsobem. Živá performance je tělesný, emocionální a efemérní

akt, který vytváří vztah mezi divákem a performerem, klade je do společného prostoru a času. V přesném protikladu k sociálním médiím.

Vaše dílo je nicméně spojováno zejména s termínem „found footage“. Ráda bych se zastavila u prvního výrazu v tomto sousloví. Do jaké míry lze mluvit o „nacházení“? A jaké typy činností tuto aktivitu obklopují?

Může se jednat o nalezení, ale většinou jde o hledání. Na začátku 90. let jsem byl v Casablance a jednou, krátce po dešti, jsem našel na chodníku kousek filmu. O pár metrů dál ležel další a pak ještě jeden. Začal jsem útržky sbírat. Ušel jsem asi kilometr a našel spoustu materiálu. Auto, které převáželo filmové kopie z jednoho kina do druhého, zřejmě jeden kotouč ztratilo. Film byl celý mokrý a poničený, roztrhaný na kousky chodci a projíždějícími auty. Nevěděl jsem, jak s ním naložit, a tak jsem ho prostě doma někam založil.

O čtyři roky později mě tehdejší ředitel Viennale požádal, abych pro festival vytvořil znělku. Na Viennale se promítají rozmanité filmy, lze se tam setkat se spoustou jazyků... A já si vzpomněl na svůj „nalezený film“, který, jak se ukázalo, byl v hindštině s francouzskými a perskými titulky. Snažil jsem se jednotlivé díly roztrždit a co nejlépe spojit dohromady. Zjistil jsem, že části filmu, které jsem našel, se natáčely na čtyřech různých lokacích a pojednávají o čtyřech tématech hravných filmů: zločin, láska, žárlivost a kšeft. Poskládal jsem tedy film podle těchto kategorií a jednu od druhé oddělil dvěma okénky čisté barvy. Rovněž mezi jednotlivé kusy filmového pásu jsem vždy vložil jedno okénko barvy. Choval jsem se jako restaurátor — ten také nedomaluje poškozenou malbu, ale oddělí předělem svou vlastní práci od té původní. Na barevné předěly mezi útržky jsem vložil vždy jedno slovo. Scénou o lásce problikával FILM, druhou sekvencí SPEAKS, poté MANY a nakonec LANGUAGES. Film mluví mnoha jazyky.

Tolik k příkladu filmu, který jsem skutečně našel. V takovém případě nalezený objekt určuje vý-

sledek. Ale obvykle mám nejprve nápad, ideu, kterou zašlu archivům. V dalším stadiu jim pošlu klíčová slova a témata a požádám své spolupracovníky z řad archivářů, aby mi navrhli filmy. A pak za nimi jedu a zůstávám v archivu dva tři týdny, někdy déle. Dívám se na filmy, které mi doporučili, a vybírám sekvence, se kterými chci pracovat. Postup se film od filmu liší. Takhle to alespoň probíhalo u FILM JE., kde jsem chtěl mít obrovské množství materiálu.

Znamená to, že na každém projektu začínáte pracovat od nuly? A nebo máte nějaký svůj vlastní archiv s dosud nevyužitým materiálem, jenž by se vám mohl jednoho dne hodit?

Někdy si z archivu odnesu materiál, který mi připadá velice zajímavý, ale pro který nemám žádné využití. Abych jej mohl použít, musel bych však stejně archiv požádat o svolení. Vždy žádám o práva, nekradu. Jinak bych nemohl s archivy spolupracovat. Jako filmař musím počítat s tím, že za práva se platí. Většinou tedy začínám od nuly, i když doma nějaký materiál mám. Nejedná se o žádnou velkou sbírku. Nejsem archivář. Jsem filmař.

Jakým způsobem probíhá hledání materiálu, když používáte formát domácího videa? Pracujete také s dalšími subjekty než s archivy — s jednotlivými rodinami?

Řekla jste „domácí video“, ale já ve svém posledním projektu pracoval s mnoha formáty. S rodinnými filmy, videi, ale také s různými digitálními formáty, jak dnes bývají označovány. Hledání je pak naprosto odlišné. Pracoval jsem nejen s archivy, ale i s jednotlivci, s rodinami, které mi daly — či půjčily — materiál. A také jsem prohledával internet, youtube. Dříve jsem pracoval jen s archivním materiálem, nikdy s digitálním materiálem z internetu.

Můžete mi co možná nejobecněji popsat, co se s materiálem stane, když jej vyjmete z jeho původního textu a kontextu a vložíte do jiného? Jaké pro-

cesy se dějí, jakou hru s fragmenty hrajete a podle jakých pravidel?

To je film od filmu různé. Například ve FILM JE. Jsem v kapitole věnované komice hledal některé konkrétní scény v groteskách: například různá neštěstí s žebříky či dveřmi, nehody na kolech nebo scény s někým, kdo vypadl z okna... Takové položky nenajdete v katalogu. Musíte pracovat s vizuálním věděním lidí, archivářů. Znají své filmy, dokážou mi doporučit, kde mohu nějaké takové scény najít. V počítači si potom vytvořím obrazovou knihovnu. Knihovna sama není film. Je to místo, odkud při střihu vycházím. Nikdy bych pouze nepřidával jednu podobnou scénu k druhé. Nejedná se o sérii obrazů, je v tom něco víc. Tvořím nový význam. Ale také to se film od filmu odlišuje. Například ve svém posledním filmu, TAK ŽIJEME — POSELSTVÍ RODINY, jsem z rodinných filmů nechtěl vyjmát jednotlivé scény a seskupovat útržky pocházející z archivů různých rodin podle nějakého klíče. Zajímá mě příběh rodiny a dějiny, které se do něj otiskly. Na vaši otázku nedokážu odpovědět obecným způsobem.

Věnujme se rodinným filmům. Obvykle platí, že rodinné filmy mají nejen konkrétního autora, ale také velmi konkrétní publikum — zpravidla kruh přátel, rodiny. Zdálo se mi, že ve filmu TAK ŽIJEME — POSELSTVÍ RODINY jste vykreslil nejen šest rodinných portrétů, ale nabídl také ke srovnání šest odlišných vztahů mezi pisatelem a adresátem.

Je vtípné, že to říkáte. Po promítání v Aténách mě jedna psychologka požádala, zda by mohla můj film používat ve svých kurzech rodinné terapie. Zdálo se jí, že může prostřednictvím filmu ukázat, k čemu v rodinách dochází, co se v nich děje. Jak už jsem říkal, výzkum k tomuto filmu probíhal velmi odlišně. Když se totiž podíváte na stovky filmových páسů ze sbírky jedné rodiny, dozvíte se o ní všechno. Je vám jasné, co se děje mezi otcem a synem, matkou a dcerou a tak dál. Víte naprosto přesně, jaká je atmosféra, jaký postoj tvůrce filmu zaujímá — zda pozorující nebo,

v nehorším případě, znásilňující. Citově se do toho zaplétáte.

Filmy, které jsem použil, se neměly nikdy promítat na veřejnosti. Pracovat s nimi jako filmař s sebou nese obrovskou zodpovědnost. Proto také jednotlivým portrétům poskytuji dost času na to, aby se rozvinuly — aby diváci mohli rodiny poznat, obeznámit se se situacemi. Něco takového není s rychlým filmem možné. Natočil jsem dlouhý a pomalý film, který klade časové nároky i na diváka. Nelze si o něm vytvořit názor za čtvrt hodiny. Je těžký. Rodina je těžká věc.

Rodinné filmy také obvykle mají docela konkrétní poselství. Poselství, které je zachyceno v první části titulu snímku a které je přejaté z názvu jednoho domácího filmu použitého ve vašem díle: jak žijeme. Může se jednat o zprávu zaslanou někomu, kdo nemá přístup k dané skutečnosti — někomu, kdo žije daleko, nebo někomu, kdo se ještě nenarodil. Je váš film také zprávou svého druhu? A komu ji posíláte?

Ano, myslím, že tento film je zprávou. Moje filmová tvorba není abstraktní. Chci vypovídat, posílat zprávy. Avšak ne každý domácí film je adresován někomu, kdo žije za hranicemi; může se jednat o zprávu sdílenou uvnitř rodiny, například po návratu z prázdnin. A nejedná se vždy o zprávu, kterou posíláte někomu, kdo neví, co se děje. Ve většině případů je to právě naopak: každý ví, co se děje. Témata jsou jasná: narozeniny, Vánoce, dovolená... Točí se pořád dokola. Ještě sport a zvířata — a to je víceméně všechno.

Můj film obsahuje dvě poselství, mohu-li to tak nazvat. První vyjadřuje věta, kterou pronáším na samý závěr: MIGRACE JE NORMA. A druhé zní: každá rodina je odlišná. Každá situace je jiná. Jednu s druhou nelze srovnávat, třebaže se dějí ve stejný čas a na stejném místě. Lidé se s okolnostmi vyrovnávají různými způsoby. Chtěl jsem také natočit pozitivní zprávu o migraci. Dnes se setkáváme jen s negativními obrazy.

Ve filmu v jedné chvíli říkáte: „Podívejte, jak kamera přeostřuje společně s dechem.“ Během filmu slyšíme také váš dech, někde za obrazy. Právě tyto chvíle pro mě doslova vdechly život do starého materiálu, který se mne bezprostředně nijak netýká. Můžete uvést více příkladů toho, co obrazům a s obrazy děláte, tedy způsobů, jimiž je ožívujete pro publikum, které není součástí zobrazované rodiny? Jakými prostředky rozbýváte kruh rodiny a měníte ono MY, které se původně týkalo jedné rodiny, na obecnější MY, jež figuruje v titulu názvu vašeho filmu?

To jsou dvě otázky v jedné. Jakmile jsme začali editovat zvuk a přidávat můj komentář, ukázalo se, že k tomuto filmu nelze číst komentář, co jsem napsal předem. Text, který jsme nahráli, byl od obrazů tak vzdálený! Požádal jsem tedy rakouského spisovatele Martina Prinze, aby mi s textem pomohl, ale on odmítl. Film se mu zdál příliš sytý, říkal si o román, a ne o několik vět. Nabídl mi však, že film zhlédneme společně ve studiu s tím, že kdykoli bude mít potřebu se na něco zeptat, projekci zastavíme a já mu odpovím. A přesně tak jsme to i udělali. Ve studiu jsme strávili osm hodin. Z toho důvodu je někdy můj hlas trochu slabý, ke konci jsem byl velmi unaven. Když jsme byli ve studiu, neustále jsme nahrávali — šlo vlastně o živou projekci. Také díky tomu komentář ožívá. Rodinné filmy totiž obvykle někdo během jejich promítání komentoval. Lidé se ptali, mluvili, byli přítomni... Proto jsem také chtěl, aby zůstal zachován můj dech, což způsobilo značné potíže zvukaři, neboť musel můj dech editovat ve chvíli, kdy jsem nemluvil. Můj dech utichá pouze tehdy, když hraje hudba Christiana Fennesze. Až na tyto výjimky je zvuk mého dechu stále přítomen. Tolik k první otázce.

Pokud jde o druhou otázku, totiž jak se mi daří spojit subjektivní MY s objektivnějším MY, s NÁMI, tak to jsou třeba právě ty sekvence, pro něž složil hudební doprovod Christian Fennesz. Jedna taková pasáž se nachází v každé epizodě, v portrétu každé z rodin. Ty jsem vybral proto, že se domnívám, že se s nimi dokážeme ztotožnit —

vystupují jako exemplární, neboť zachycují situace, které jsme sami prožili. Kupříkladu tanec nevěsty: něco takového zažil každý z nás, muž i žena, nikoli nutně u příležitosti svatby, ale prostě v objetí milovaného člověka. Proto jsem také dotyčné sekvence zpomalil a požádal Christiana Fennesze o napsání skladby pro každou z nich. Spojují film s naší přítomností — nechtěl jsem natočit čistě historický snímek.

Svůj dřívější film složený z domácích filmů natočených rodinami na dovolené u Jadranu jste označil za „Školu pohledu“. Ten podtitul je v podstatě návodem, jak se na film dívat: sledujeme, co se díky kameře stává předmětem pohledu a jak se pohled v souladu s plynulejším ovládnutím média mění a zlepšuje. V 60. letech, odkud jste svůj materiál čerpal, bylo poměrně vzácné vlastnit kameru, zatímco dnes ji má každý. Všichni ji používáme. Znamená to, že se dnes dokážeme lépe dívat?

Je to právě naopak. V 60. letech jste měla tři minuty. A nebyly laciné. Takže kdykoliv jste kameru zapnula, začal běžet metronom — věděla jste, že vás to něco stojí. A musela jste proto pečlivě volit. Při používání jakéhokoli média je tím nejdůležitějším selekce. Výběr provádí už médium samo. Normálně vidíte v úhlu kolem 180 stupňů, kamera však vybírá jen část, zaměřuje — a vy se s tím musíte smířit. Něco se děje zde, něco se děje tam, musíte si vybrat a pak už po věci jít jak lovec po oběti. Nebo kamerou nepohybujete a jen se díváte, jak jejím zorným polem prochází jeden předmět za druhým. To jsou rozhodnutí, která odhalují vaši osobnost. Když natáčíte, učíte se vyjadřovat sami sebe, svou osobnost prostřednictvím nástroje, který máte k dispozici.

Vůbec přitom nepomáhá, když můžete natáčet nekonečně mnoho a dlouho. Pokud jste omezena časem, penězi a také tím, co je možné, pak se skutečně něčemu učíte. Dnes se však lidé neučí, nechtějí se učit. Žánr domácího filmu se neuvěřitelným způsobem změnil. Běžný formát domácího filmu nyní není 3:4, ale 9:16. A většinou je obraz vzhůru nohama — je vertikální. Považuji za ob-

rovskou změnu, že lidé přestali natáčet horizontálně. Musíme přemýšlet o tom, co přesně tato změna znamená. Co znamená, že jsou lidé svými mobilními telefony vedeni k tomu, aby natáčeli vertikální obrazy, a proč to dělají? Nedokážu na tyto otázky odpovědět, ale nesmírně mě zajímají. Jsem strašně zvědavý, jsem rozechvělý, ale také se zlobím.

Řekl jste, že jste pro svůj poslední film prohledával také youtube videa. Nakonec jste se je ale rozhodl nepoužít. Proč ne?

Jsou veřejná. Chtějí být veřejná. Proč bych je měl používat? Některé záběry z youtube jsem využil ve své předchozí práci nazvané SOUKROMÉ SANDNES. Sandnes je norské městečko, které mě požádalo, abych u příležitosti 150. výročí od založení města vytvořil film ze sbírek tamního archivu domácích filmů. Rozhodl jsem se hledat také mezi videi, která jsou nahraná na youtube — byly jich tam stovky, tisíce. Požádal jsem jejich autory o souhlas s použitím a žádný z nich, vůbec žádný, mi neodpověděl. Většina z nich je anonymní. Dříve lidé měli jména, dnes mají symboly nebo podivné kombinace čísel a písmen. Můžete jim napsat, ale nepíšete někomu, kdo má jméno. I ty nejintimnější scény jsou dnes veřejné a anonymní. To o světě, ve kterém žijeme, vypovídá mnohé.

Tereza Hadravová