

3

2005

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



ARCHIV – DATABÁZE – EDICE FILMŮ NA DVD

NfA



3
2005

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 17 2005 Číslo / No. 3 (59)

1. Herec – postava – hvězda

2. Dabing

3. ARCHIV – DATABÁZE – EDICE FILMŮ NA DVD

4. Archeologie televize

NFA

OBSAH

Články

Giovanna Fossati: Od zrn k pixelům. Digitální technologie
a filmový archiv 5

Alexander Horwath: Muzeum versus trh 21

Anna Batistová: Poezie destrukce. Typologie, periodizace
a reflexe destrukce filmových pohyblivých obrazů 27

Petr Szczepanik: „Zrození“ filmové historie.
Nástup zvuku a média objevující vlastní minulost 47

Barbara Klíngerová: Současný cinefil.
Filmové sběratelství v éře po videu 83

Pavel Skopal: Staré filmy, nové příběhy. Kontextualizace
a kulturní zprostředkování hollywoodských filmů na DVD 105

Nataša Drůbková-Meyerová – Nikolaj Izvolov: Kritická vydání filmů
v digitálních formátech 127

Rozhovor

Luděk Janda: S každou novou generací médií se musí
řešit otázka jejich archivace. Rozhovor s Jeanem-Michelem Rodesem 139

Pavel Skopal: Globální Hollywood a domácí kino. Metodologické výzvy
recepčních studií. Rozhovor s Barbarou Klíngerovou 145

Obzor

Luděk Janda: Francouzská Inatéka 159

Petr Šafařík: Kvalitní filmové a kulturní kritici versus Český sen 170

Tomáš Dvořák: Co je to (teorie) fotografie?
(Karel Císař /ed./: Co je to fotografie?) 180

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 185

CONTENTS

Articles

Giovanna Fossati: From Grains to Pixels: Digital Technology and the Film Archive 5

Alexander Horwath: Museum versus Market 21

Anna Batistová: The Poetry of Destruction: The Typology, Periodization and Reflections of the Destruction of Filmic Moving Images 27

Petr Szczepanik: The "Birth" of Cinema History: Coming of Film Sound and Media Inventing their Own Past 47

Barbara Klingerová: The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era 83

Pavel Skopal: Old Movies, New Stories: Contextualization and Cultural Mediation of Hollywood Films on DVD 105

Natasha Drubek-Meyer – Nikolaj Izvolov: Critical Edition of Films on Digital Formats 127

Interview

Luděk Janda: Each New Generation of Media demands a New Resolution of their Preservation. An Interview with Jean-Michel Rodes 139

Pavel Skopal: Global Hollywood and Home Theater. Methodological Challenges of Reception Studies. An Interview with Barbara Klinger 145

Horizon

Luděk Janda: The French Inathèque 159

Petr Šafařík: Quality Film Critics versus Czech Dream 170

Tomáš Dvořák: What is the (Theory of) Photography?
(Karel Čiřař /ed./: Co je to fotografie?) 180

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 185

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10097878 *Národní filmový archiv*

OD ZRN K PIXELŮM

Digitální technologie a filmový archiv

Giovanna Fossati

1. Úvod

Je velmi obtížné používat dnes při debatách o filmu, natož pak o jeho konzervaci a restaurování, termín „digitální“. Ocitáme se totiž mezi očekáváními a frustracemi: stále ještě nevíme, jaký druh nové reality ona „digitální revoluce“ přinese, nebo kdy konečně nastane. Přísně vzato by již výroba filmové metráže měla být zastaralá. Nyní když George Lucas ohlásil, že nové epizody HVĚZDNÝCH VÁLEK budou výlučně digitální, a to včetně projekce, řekli bychom si, že jsou dny celulózy (a polyesteru) sečteny.

Na druhé straně lze kina v Evropě a zbytku světa, jež jsou uzpůsobená pro digitální projekci, spočítat na prstech jedné ruky. Kvalita digitálních obrazů navíc zůstává nižší než ta, na jakou jsou již století zvyklí návštěvníci kin, a je těžké uvěřit, že digitální revoluce bude v blízké budoucnosti schopna konkurovat kvalitě fotochemických obrazů.

Limity digitální technologie jsou patrné při sledování zvláštních efektů v amerických blockbusterech: při přechodu od originální sekvence bez efektů k sekvenci, jež byla upravena pomocí digitálního kopírování, cvičené oko zaznamená podstatný pokles kvality. Může za to pokles rozlišení – lze jej nazývat i „bohatostí detailů“ – způsobený digitálním kopírováním. Nemožnost vytvořit digitální obraz s rozlišením, jež by se rovnalo fotochemickému, je spojena s „datovým objemem“, tj. kvantitou dat nezbytných k adekvátnímu vykreslení detailů. Schopnost rozlišení detailů je v současnosti u fotochemického systému (fotografie) vyšší než u systému digitálního. Jde o problém, který nová technologie ještě neumí vyřešit, ačkoli blízká budoucnost řešení téměř jistě přinese.

Představuje-li rozlišení nový problém, jež musí digitální technologie překonat, existuje i jeden starší problém, na který, zdá se, řešení nemá: problém konzervace. Digitální informaci je také nutné uchovat ve formě zaznamenaných dat v hardwarovém úložném systému. To naráží na stejné problémy konzervace jako tradiční úložní systémy. Známe problémy nestálosti kinematografických filmů, od těch na nitrocelulóze až po ty polyesterové. Jde o problémy mechanického a chemického rázu, spojené s nosiči a emulzemi, jež podléhají rychlému rozpadu.

Z hlediska filmového archiváře je otázka stálosti nosičů zásadní. I když je obtížné předvídat fyzickou a chemickou stálost zaznamenaných digitálních dat na nosiči, víme, že

případné poškození nebude pro naše oči okamžitě viditelné, na rozdíl od případů poškození tradičního kinematografického filmu.

Jinými slovy, pokud jde o záchranu obsahu, je dnes tradiční fotochemická technologie bezpečnější než její digitální protějšek. To platí už jen proto, že podstata fotochemické reprodukce je důvěrně známá po bezmála dvě století dějin fotografie a století dějin filmu. Digitální svět je stále otevřený průzkumům a vyžaduje stanovení referenčních norem.

Existují velmi dobré důvody, proč se obrátit k nové technologii kvůli zlepšení podmínek restaurování a prezervace našeho filmového dědictví. Nejsme skeptičtí, na místě je však opatrnost. Nemá to nic společného s nostalgií nebo purismem. Je třeba držet krok s vývojem digitální technologie, využívat ji, kde je to možné, a to takovým způsobem, aby nesla plody na pravém místě a v pravý čas.

Pokusím se zde nabídnout přehled dnešních možných využití digitální technologie ve filmovém archivu: od použití digitálních obrazů o nízkém rozlišení pro uživatelské účely rychlého a snadného prohlížení k použití obrazů o vysokém rozlišení při restaurování a prezervaci.

2. Digitální obrazy s nízkým a vysokým rozlišením

Zásadní rozdíl spočívá mezi nízkým a vysokým rozlišením. Rozlišení (*definition*), o kterém detailněji pojednáme dále, představuje množství detailů v obraze. V podstatě to znamená počet potenciálně rozlišitelných prvků, z nichž se obraz skládá: zrna v případě fotografie a filmu, pixely u digitální technologie. Čím větší počet zrn či pixelů, tím větší úroveň detailů (rozlišení).

Co máme na mysli vysokým a nízkým rozlišením? Dnes má nízké rozlišení cokoli pod hranicí 2K, přičemž 2K ($K = 1\,000$) představuje počet pixelů na jednu horizontální linii obrazu.

Nízké rozlišení nemůže konkurovat tradičním filmovým obrazům. Vyrábět kopii originálu o rozlišení nižším než 2K za účelem konzervace nepřipadá v úvahu. I tato mez je ostatně sporná: 2K je možná příliš málo a práh mezi nízkým a vysokým rozlišením je asi nutné zvýšit. Kinematografický film ve skutečnosti obsahuje počet prvků (zrn) srovnatelný s hranicí 4K (pixelů). Počet zrn u kinematografického filmu není na druhou stranu přísně vázán na úroveň reprodukovatelných detailů. Originální negativ o určitém počtu zrn obsahuje větší míru detailů než pozitivní kopie, které z něj pochází. Je-li pak (k čemuž dochází až příliš často) negativ ztracen nebo nepoužitelný, je nutné z kopie vytvořit nový, náhradní negativ a z něj další kopie, poznamenané dalším nevyhnutelným poklesem rozlišení. Fotochemická reprodukce bez ztráty informací neexistuje.

To nás staví tvář v tvář velké, revoluční výhodě digitální reprodukce: je to jediná technologie umožňující kopírování bez ztráty informací. Až budeme mít k dispozici digitální systém schopný zpracovat dostatečnou míru informací (detailů) k zaznamenání kinematografického filmu, naskytne se nám možná alternativa tradičního restaurování.

Stejně tak, až budeme mít k dispozici standardní digitální nosič, který zajistí životnost srovnatelnou s filmem, nabídne se nám dobrá digitální alternativa tradiční prezervace.

Celkově vzato, třebaže digitální obrazy s nízkým rozlišením nelze použít při konzervaci filmového materiálu, mají nyní pro filmový archiv jiné využití a přinesly velké výhody šíření filmových obrazů a informací spojených s filmem.

Godard prohlásil, že o filmu lze hovořit jen prostřednictvím filmu.¹⁾ Dnes o něm lze bez potíží hovořit i prostřednictvím DVD či internetu.

2.1. Digitální obrazy s nízkým rozlišením jako nástroj pro šíření

Digitální obrazy o nízkém rozlišení plní důležitou funkci pro přístup k filmovým sbírkám. Nízké rozlišení umožňuje snazší prohlížení filmového materiálu. Lineární přístup, jímž se vyznačují tradiční systémy (např. VHS videokazety), není jen pomalejší než nelineární, ale také omezující. „Lineárnost“ nám zabraňuje využívat referenčních zdrojů ve zvoleném pořadí (např. nedostupnost řady filmů nahraných za sebou na jedné videokazetě). Digitální přístup skýtá mnohem větší svobodu. Uživatelé si v menu DVD nebo na domovské stránce internetových stránek vyhledají, co potřebují, aniž by museli postupně procházet celou videokazetu. A filmové archivy mohou tento zdroj zpřístupnit ke konzultaci. Díky digitální technologii má filmový archiv možnost nabídnout snazší a dynamičtější přístup ke sbírce. Internetová stránka může kupříkladu poskytnout přístup k různým filmům o velmi nízkém rozlišení (jedním příkladem je Real Video).²⁾ Zatímco takovýto přístup prostřednictvím internetu osvobozuje uživatele od nutnosti fyzicky procházet archiv, DVD nám umožňuje nabídnout filmy k prohlížení veřejnosti, a to v rozlišení, které je mnohem vyšší než v případě běžné videokazety. Webová stránka a DVD také uživatelům dovolují obsahy kontextualizovat. Tato myšlenka má bezpochyby velký význam a představuje pro instituce typu filmových archivů významný krok směrem k přijetí role šířitelů filmové kultury v širším smyslu, a nikoli jen pouhých databank obrazů. Možnost kontextualizovat zdroje (díky informativním textům, hypertextovým odkazům atd.) činí z digitální technologie velmi účinný nástroj filmových archivů. Mohou nabídnout určitý druh programování, které bylo až dosud omezeno na jejich projekční sály.

Příkladem je DVD EXOTIC EUROPE, vytvořené díky projektu Evropské unie.³⁾ Obsahuje čtrnáct cestopisných dokumentů (*travelogues*), pořízených v různých částech Evropy mezi lety 1905–1926. Jednotlivé filmy si lze vybrat k samostatnému individuálnímu sledování, ale byly zde vytvořeny i tři různé doplňkové cesty, jak materiálem procházet na základě montáže vybraných prvků: *cesta, práce a lidé*. Vše je doprovázeno komentářem ve formě titulků. DVD tohoto typu nejenže zpřístupňuje některé vzácné snímky z vlastnictví různých evropských sbírek, ale také nabízí poučený klíč k tomuto materiálu.

1) Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris : Editions Albatros 1980.

2) Některé filmotéky poskytují krátké filmy s velmi malým rozlišením online. Patří mezi ně holandské Filmmuseum (www.filmmuseum.nl), Library of Congress (www.loc.gov) a George Eastman House (www.eastman.org). The Internet Archive (www.archive.org) je rovněž zajímavý, neboť spojuje videodatabanky několika amerických archivů – v tomto případě se vyžaduje oprávnění (obecně udělované badatelům).

3) *Exotic Europe: journeys into early cinema*, Raffaelo Project, financovaný Evropskou unií. Partnery jsou Bundesarchiv (Německo), Filmmuseum (Nizozemí), Cinema Museum (Velká Británie) a Fachhochschule für Technik und Wirtschaft (Německo).

Další velmi slibnou vnitřní funkcí obrazů o nízkém rozlišení pro filmové archivy je dokumentace procesů restaurování. Dokumentace je jedním ze základních pojmů etiky restaurování. Jednou z hlavních povinností filmového restaurátora je zdokumentovat změny, provedené během procesu restaurování filmu.⁴⁾

DVD dnes umožňuje, aby byla rozhodnutí přijímaná během procesu restaurování dokumentována vizuálně. Stejně jako může být současný film na DVD distribuován v různých verzích (režisérský sestřih, verze s komentářem režiséra, nesestřihaná verze atd.), je možné vytvořit i DVD obsahující nezrestaurované verze filmu, jakož i vysvětlení, ilustrující a ospravedlňující rozhodnutí restaurátora.

2.2. Obrazy s vysokým rozlišením jako nástroj restaurování

Hlavními funkcemi video archivu je prezentovat, šířit a uchovávat naše filmové dědictví. Digitální technologie nabízí prvním dvěma z těchto funkcí nové perspektivy. Ve verzi s nízkým rozlišením se digitální obraz nevyhnutelně stává stále důležitějším nástrojem zpřístupňování.

Pokud jde o konzervaci a restaurování, je ještě nezbytné ve vývoji digitální technologie učinit některé zásadní kroky, aby archiv digitálních záznamů mohl využít výhody, jež tato technologie potenciálně nabízí. Než se zaměřím na ony nové perspektivy, které v sobě pro restaurování skrývá vysoké rozlišení, chtěla bych podrobněji pojednat o samotném pojmu *rozlišení*. Fotografické rozlišení, jak jsme již viděli, indikuje schopnost reprodukčních prostředků detailně vykreslit obraz. V případě tradičního (fotochemického) fotografického reprodukčního systému se rozlišení měří počtem *zrn*. V případě digitálního fotografického systému se měří počtem *pixelů*.

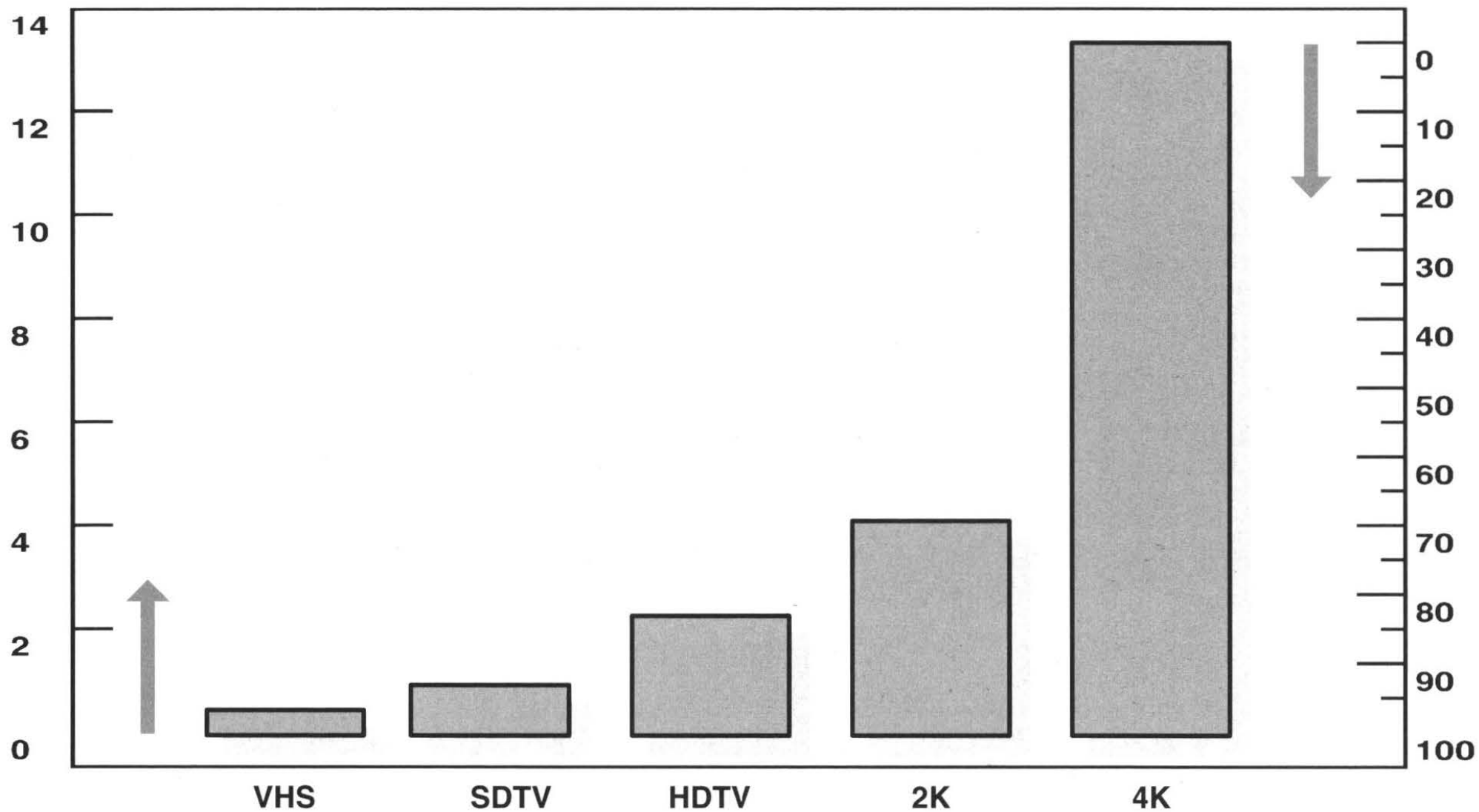
Zrna fotografie či filmového okénka jsou uspořádána jako chaotický systém krystalů nestejných rozměrů a forem. Digitální pixely tvoří systém identických prvků, v obraze pravidelně uspořádaných. Je tudíž obtížné rozlišení ve fotochemickém a digitálním prostředí porovnávat: obě tato média jsou schopna reprodukovat obrazy, užívají však rozdílné formy reprezentace. Každé srovnání těchto dvou médií je tedy nutně přibližné.

Rozlišení současného barevného filmu je, vyjádřeno v digitálních termínech, okolo 4K či 12 750 000 pixelů na jedno okénko. Za těchto předpokladů lze pouze o systému digitální reprodukce rovnajícím se či převyšujícím 4K uvažovat jako o přijatelné alternativě tradičních systémů restaurování.

Následující graf (obr. 1) vyjadřuje v počtu pixelů kapacitu rozlišení několika dnes dosti běžných formátů, od tradičních magnetických VHS kazet po digitální média s vysokým rozlišením (4K). Čím větší počet pixelů, tím lepší rozlišení.

Považuje-li se výše zmíněná hranice 4K za referenční normu (normalitu) pro zajištění integrity původní informace filmu, ztráta informací, k níž dochází při kopírování filmu na různé formáty, je zjevná. Z hlediska pixelů znamená rozhodnutí zhotovit digitální kopii

4) Pro další informace o dokumentaci filmového restaurování viz: Michele Canosa – Gian Luca Farnelli – Nicola Mazzanti, *Nero su bianco. Note sul restauro cinematografico: la documentazione. Cinegrafie* 6, 1997, č. 10, Transeuropa Edizioni; Martin Koerber, *Menschen am Sonntag: a reconstruction and documentation case study*. In: Paul Read – Mark-Paul Meyer (eds.), *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford : Butterworth-Heinemann 2000.



*Graf udává rozlišení v počtu milionů pixelů na fotogram (vzestupná číselná řada vlevo)
a ztrátu informací (v procentech) doprovázející kopírování na různé standardní formáty (sestupná řada vpravo)*

originálu s rozlišením 2K ztrátu 75 % původních informací. Tato ztráta se zvyšuje až na hodnotu kolem 90 % při přepisu na různé formáty s vyšším nebo nižším rozlišením (SDTV, HDTV). Na nižším konci spektra nacházíme tradiční formát VHS, který uchová pouhých 2 % informací/pixelů.

Ve skutečnosti je nutné mít na paměti, že ne všechny filmy mají stejné rozlišení a že pro většinu filmů může být dostačující rozlišení hluboko pod hranici 4K. Je každopádně zřejmé, že abychom mohli rozhodnout, jak budeme postupovat, je nezbytné mít co nejdříve k dispozici metodu pro vyčíslení filmových dat. Ta nám umožní určit úroveň digitálního rozlišení, při níž je možné film reprodukovat.

Výchozím pravidlem pro filmové archivy je a musí být, že žádná informace obsažená v původním filmu nesmí být v průběhu digitalizační fáze ztracena. V opačném případě by se zpochybnilo to, co představuje primární oblast působení a základní smysl archivu – ochrana integrity filmového dědictví.

3. Proces digitálního restaurování

Následující ilustrace (obr. 2) srovnává dva různé procesy filmového restaurování: tradiční, dobře známý fotochemický proces a proces digitální.

Příští odstavce se zaměří na tři hlavní fáze druhého procesu: digitální kopírování, zásah do digitálního pole a převod na film. Zvláštní pozornost věnuji používanému hardwaru a softwaru. V první fázi (digitální kopírování) je původní fotochemický obraz převeden pomocí scanneru na digitální (matematicky vyjádřitelnou) informaci. Tento formát je možné v následující fázi digitálního zásahu prostřednictvím softwaru konzervovat, modifikovat a opravovat. Nakonec se zaměřím na operaci konverze modifikovaných digitálních dat s použitím kopírky zpět do fotochemických obrazů na filmovém pásu.

Zvlášť se budu zabývat tématem *metadat*, tj. (paralelně) zaznamenaných informací ve fázích digitálního restaurování, které mají zásadní význam pro rekonstrukci a kritické analýzy provedených operací.

4. Hardware a software: současný stav

4.1. Hardware: scanner a kopírka

Kde digitální restaurování začíná? Jak se 35mm široký proužek acetylcelulózy, na jedné straně pokrytý exponovanou fotografickou želatínou, přemění v sérii čísel? Prvním hardwarovou složkou, se kterou se při tomto procesu setkáváme, je *snímač* (scanner). Převádí informace každého jednotlivého okénka kinematografického filmu na digitální data.

Těchto zařízení v dnešní době není na trhu mnoho. Jejich maximální schopnost rozlišení je 4K, ale ve vývoji jsou již výkonnější scannery (dosahující rozlišení až 6K). Dnes dostupné scannery nebyly původně určeny pro restaurování „starých“ filmů. Byly jako většina hardwaru a softwaru na současném trhu navrženy pro současnou produkci, zvláštní efekty a postprodukční úpravy. Lze je využít při opravování chyb (mikrofon v záběru),

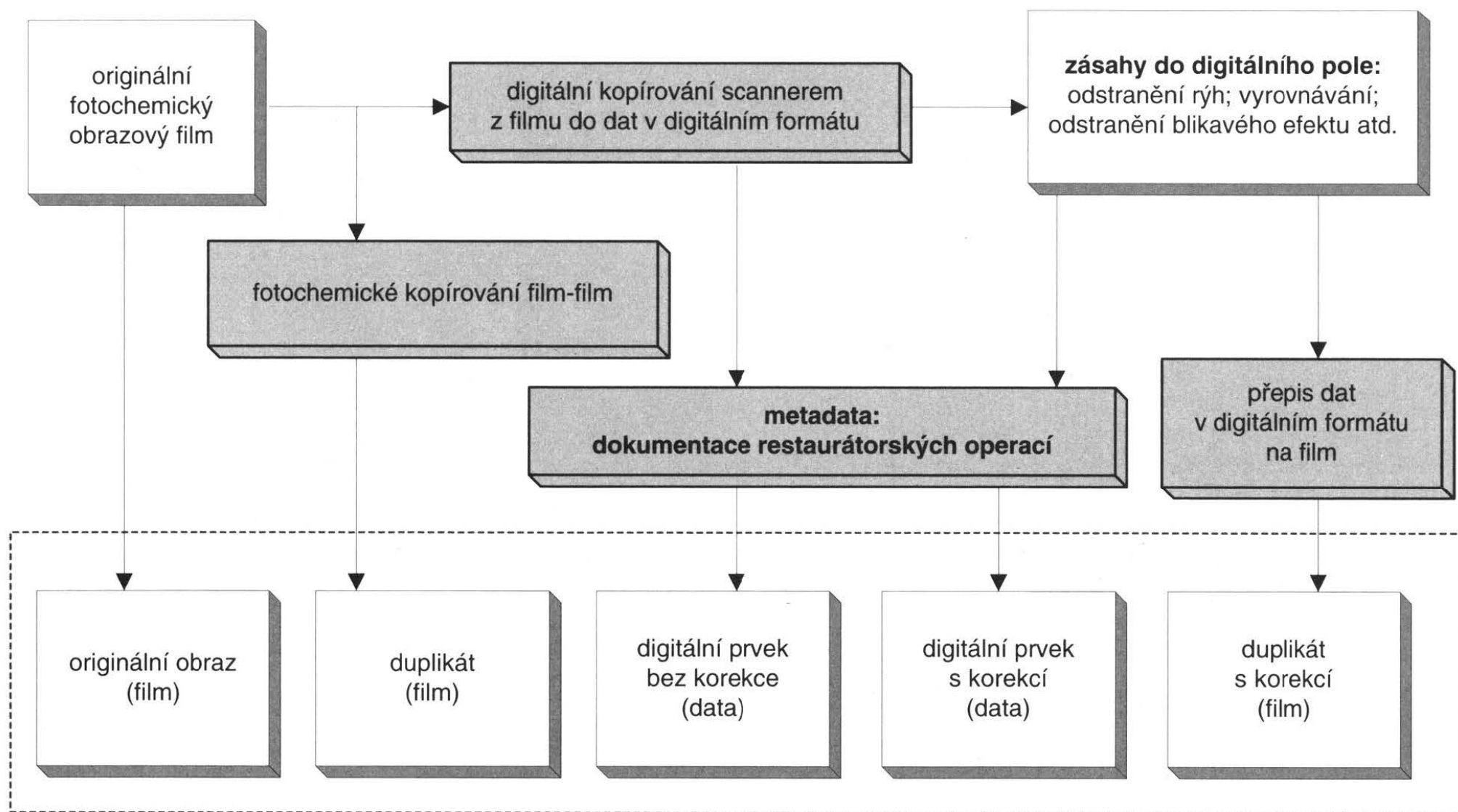


Schéma procesu film - data - film

doplňování věcí, na které se při natáčení zapomnělo (rostliny zakrývající nahotu ve scénách orgie ve filmu SPALUJÍCÍ TOUHA, které tolik pohoršily americké cenzory), nebo zasažení herců do digitálně vytvořeného světa (celý snímek STAR WARS: EPIZODA I – SKRYTÁ HROZBA).

Filmoví restaurátoři jsou zvyklí si existující nástroje pro vlastní účely přizpůsobovat. V případě scannerů musejí zařízení upravovat tak, aby v něm bylo možné pustit i křehké a úzké filmy, u nichž se vlivem procesu chátrání znepravidelnily vzdálenosti otvorů perforace. Existuje i další zásadní úprava, která dovoluje odstranit rýhy během kopírování archivního filmu na tradiční fotochemické kopírce: systém mokré okeničky (*wet gate*), jenž se používá při imerzním kopírování. Kopírování obrazu v tekutině umožňuje odstranit na nové kopii všechny rýhy, které nepoškodily emulzi, jež tvoří samotný obraz. Metodu mokré okeničky lze použít i u některých scannerů. Jiné namísto toho uplatňují obdobný systém, založený na principu difuzního světla ve fázi kopírování, i když výsledky se jeví jako méně uspokojivé než v případě imerzního kopírování.

Proč je tak důležité v této rané fázi procesu odstranit co nejvíce rýh? Důvodem je skutečnost, že rýha je v digitální formě pokládána za další informaci obsaženou v původním obraze. Pro počítač neexistuje rozdíl mezi rýhou na vrásčité tváři starého Bustera Keatona a rýhou na povrchu obrazu. Schopnost eliminovat rýhy během vytváření první digitální kopie přináší dvě výhody: za prvé se omezuje množství dat ke zpracování a za druhé je pak méně práce v následující fázi úprav obrazu s použitím softwaru.

Další metoda, kterou lze již zčásti aplikovat během digitálního kopírování, spočívá v korekci světla a barev filmu: metoda vyrovnávání (*grading*). I tato operace může být užitečná a pomáhá šetřit čas v následující fázi.

Jedním ze základních aspektů scannerů je jejich rychlost: přístroj, který dnes dokáže digitalizovat filmové okénko s rozlišením 2K (minimum přijatelné pro filmové okénko) o rychlosti šesti vteřin, je schopen digitalizovat jednu minutu filmu (současný film obsahuje 24 okének za vteřinu) za 144 minut. Náklady na provoz takto pomalého systému jsou pochopitelně velmi vysoké. Rychlý vývoj technologie zanedlouho přinese řešení tohoto problému, ale prozatím představuje jednu z nejobtížnějších překážek, které je třeba překonat, cena. Je třeba mít na paměti, že v této fázi kopírování mohou vzniknout tzv. „digitální artefakty“. To jsou složky digitálního obrazu zaznamenané na základě zdánlivých prvků, které v původním filmu neexistují. Mohou vzniknout například při nedokonalém průchodu filmu mechanismem nebo neúplným přilnutím v okeničce (kdy je obraz čten a převáděn na data).

Než se zaměříme na druhou fázi, fázi restaurování obrazu pomocí softwaru, stojí za to popsat poslední krok ve sledu film – data – film: zpětné překopírování na film. To se provádí prostřednictvím speciální kopírky, která má opačnou funkci nežli scanner. Opět se zde uplatňuje přístroj, který nebyl specificky navržen pro restaurování filmů, avšak představuje menší překážky než scannery, neboť přepis digitálních dat na film se v případě restaurování neliší od současné filmové produkce, kde se rovněž přenášejí data na nový film. Jednu překážku ovšem představuje skutečnost, že každá kopírka je přesně nastavená pro omezený rejstřík filmů. Při procesu restaurace je důležité mít svobodu volby toho nejvhodnějšího typu filmu pro dosažení předurčených výsledků. Typ filmového materiálu, který nabízí nejlepší výsledky při reprodukci originálního filmu na Technicoloru

z padesátých let nezajistí nutně stejně dobré výsledky při práci s Kinemacolem z roku 1912. Další problém souvisí s černobílým materiálem. V tomto případě jsou technické úpravy zařízení nezbytné.

4.2. Software

Situace není jiná ani v případě softwaru. Na trhu je dnes dostupná řada programů určených pro manipulaci s pohyblivými obrazy. Ale jedná se opět převážně o nástroje, které byly určeny k post-produkci současných filmů. Nabízejí velkou flexibilitu ve fázi střihu a umožňují korekci obrazů a tvorbu zvláštních efektů. Všechny funkce softwaru, od úpravy jednotlivých obrazů k poloautomatické úpravě celých sekvencí, je možné přizpůsobit pro naše účely: restaurování obrazů v digitalizovaném archivu. Ale to, že jsou přizpůsobitelné, vždy neznamená, že jsou opravdu vhodné.

Softwarových programů navržených výhradně pro restaurování vzniklo za několik posledních let ve skutečnosti dosti málo.⁵⁾ Tyto programy, stále v pokusné fázi, se nehodí k širšímu použití. Jak tyto specifické programy fungují? Software pro restaurování starých archivních obrazů má tyto základní funkce: odstraňování rýh, „smítek prachu“ (jakýkoli typ skvrny, jež tvoří součást obsahu obrazu), stabilizace obrazů či odstranění blikavého efektu (*deflickering*). Tyto funkce jsou založeny na: 1. analýze pohybu uvnitř scény za účelem odhalení a následného odstranění cizorodých prvků, jako jsou rýhy a skvrny; 2. určení průměrné hodnoty či ideální úrovně světelnosti (kvůli odstranění blikavého efektu) a nalezení nejlepší pozice (kvůli stabilizaci) pro standardizaci okének zkoumané scény.

Jaké jsou nejzjevnější problémy v tomto procesu? Každý softwarový „filtr“ má své vlastní problémy. Ty nejpatrnější souvisejí s odstraňováním rýh a „prachu“. Analýza pohybu, při které mají být odhaleny veškeré cizorodé prvky obsažené v obraze, nefunguje dokonale. Někdy jsou jako cizorodé identifikovány i prvky, které ve skutečnosti tvoří původní součást obrazu. Největší problémy vznikají v souvislosti s prvky, jež se objeví pouze v jednom okénku, jako např. sníh, třpyt šperku či odlesk. Počítač tyto prvky odstraňuje a nahrazuje tím, co nalezne ve stejném místě obrazu v předcházejícím nebo následujícím okénku. Podle novodobé digitální „legendy“ byly při pokusu o zrestaurování SNĚHURKY A SEDMI TRPASLÍKŮ odstraněny všechny démanty v dole sedmi trpaslíků. Tyto funkce se však neustále vyvíjejí a lze doufat, že už brzy démantům, sněhovým vločkám a všemu, co se ve scénách na krátko objeví, nebude hrozit vymazání.

Vše, co počítač chybně vytvoří za účelem opravení prvků, interpretovaných jako chyba v obraze, se definuje jako „digitální artefakt“. Tento termín byl již jednou uveden v souvislosti se scannery a digitalizací obrazů. Vytváření digitálních artefaktů představuje dnes jeden z největších problémů na poli digitálního restaurování. Odstranit rýhu a přidat nový cizorodý prvek vytvořený počítačem, to rozhodně není cílem, kterého by chtěl restaurátor dosáhnout.

5) Software pro restaurování od MTI (Mathematical Technologies Inc.) v distribuci Preferred Video Products, Burbank, Kalifornie (www.mathtech.com; www.pvpburbank.com); Revival, v distribuci Da Vinci Systems Inc. (www.revival-digital.com); Limelight, vyvinutý v rámci projektu financovaného Evropskou unií v roce 1994 (http://iis.joanneum.ac.at/iis/html_ger/projekte/limelight/limelight.html).

Je nutné zdůraznit, že dnes užívaný software pro restaurování archivních obrazů je stále příliš složitý na to, aby jej mohl archiv přímo používat. Jedná se o aplikace, které jsou stále pro neodborného uživatele nepřístupné. V současnosti se musíme spoléhat na laboratoře, které tuto službu nabízejí. Tato volba ale není pro archiv vždy přijatelná.

Skupina evropských institucí v současnosti pracuje na vytvoření uživatelsky přívětivějšího softwaru pro digitální restaurování pohyblivých obrazů, který by bylo možné používat ve Windows a který by mohl ovládat i neodborný uživatel.⁶⁾

Základním pravidlem etiky restaurování je dokumentace všeho, co se při procesu restaurování vykoná. To je jediný způsob, jak restaurátorem přijatá rozhodnutí podrobit diskusi. Etika filmového restaurování nám nedovoluje ponechat manipulaci s obrazy na laboratoři, aniž bychom měli úplnou představu o tom, co se s materiálem děje. To nás přivádí k úvaze o mimořádně důležitém konceptu *metadata*.

4.2.1. Metadata

Termínem *metadata* (data o datech) rozumíme veškeré informace vytvořené během digitálního procesu, od fáze kopírování ve scanneru po softwarové úpravy a zpětné přepisování na film, a ty operace, které nezahrnují data pro definici obrazu. Termín používáme k označení úplného zdokumentování manipulace v digitálním poli. Většina z dnes dostupných hardwarových a softwarových systémů nezaznamenává metadata takovým způsobem, jenž by byl pro restaurátora použitelný.

Informace často není zaznamenána vůbec, a pokud ano, bývá srozumitelná jen pro počítačového odborníka. V rámci procesu přizpůsobování existujících prostředků potřebám filmového restaurování je nutné vyvinout záznamový systém pro metadata, který by mohl sloužit jako dokumentace všeho, co se děje v digitálním poli, a to způsobem, který by byl čitelný pro uživatele-restaurátora.

Scanner by v podstatě měl být schopen vytvořit záznam, ve kterém by byly zachyceny veškeré parametry uplatněné v digitální fázi: rozlišení, rozměr obrazu i chromatické úpravy. Na poli softwaru by to zřejmě bylo složitější, ale i zde lze vždy vytvořit záznam o použitých filtrech (odstranění rýh, stabilizace atd.), o oblasti filmu, ve které byly použity, a v jakém rozsahu. To vše by sloužilo nejen k ilustraci restaurátorské práce, ale též k zajištění její reverzibility v případě, že dojde ke ztrátě originálu. Dokumentace digitálních zásahů ukáže jednotlivé kroky, které bude možné při rekonstrukci ztraceného originálu vrátit, než začne nová a zdokonalená restaurátorská operace.

5. Od zrn k pixelům – přechod k digitální technologii

Kdy se vzhledem k existujícím omezením vyplatí uchýlit se při restaurování filmových děl k digitální technologii?

6) Projekt Diamant pro poloautomatické restaurování pohyblivých obrazů. Projekt IST – financovaný Evropskou unií. Partnery projektu jsou Filmmuseum (Nizozemí), Laboratoires Neyrac (Francie), Joanneum Research (Rakousko), Technikum Joanneum (Rakousko), Dolphin (Norsko), IT Innovations (Velká Británie), HS Arts (Rakousko).

Každý den během restaurování narážíme na řadu problémů, které není možné vyřešit pomocí tradičních fotochemických prostředků. Digitální technologie v tomto případě může nabídnout řešení, u kterých, ač jsou stále ve fázi zkoušení, rozhodně stojí za to zvážit jejich praktickou hodnotu.

Těmito problémy se budeme zabývat v následujících odstavcích.

5.1. Obnova informací chybějících v emulzi: mechanické poškození

Rýhy vzniklé opotřebením, způsobené často jen tím, jak film prochází projektorem, které jsou natolik hluboké, že s nimi z emulze zmizela i část obrazu, nelze odstranit prostřednictvím tradičního fotochemického kopírování.

Kopírování v lázni (*wet gate*) dokáže odstranit jen rýhy povrchové. S těmi, které zasáhly a poškodily obraz, ale nic dělat nelze. Totéž platí i v případě téměř jakéhokoli jiného typu hlubokého poškození emulze, jako je výše zmiňovaný „prach“ nebo „skvrny“, což jsou termíny označující podobné poškození, které má ale lokalizovanější a výraznější dopad. Trhlina na povrchu filmu představuje stejný problém: i když se oba okraje znovu přesně spojí, zůstane viditelná. Mechanické poškození, způsobující ztrátu informací v obraze, zahrnuje dírky známé jako „cue dots“, kterými si promítači zpravidla označují pravé horní rohy dvou okének před koncem cívky jako signál ke spuštění projektoru s další cívkou. Projekční kopie, jež byly v průběhu let mnohokrát promítány různými promítači, se obvykle vyznačují různými perforacemi tohoto druhu. Je zřejmé, že pokud je nutné použít při rekonstrukci filmu projekční kopii, způsobují i tyto značky, zanechané generacemi promítačů, velký problém, který nelze odstranit pomocí tradičních postupů.

5.2. Obnova informací chybějících v emulzi: chemické poškození

Poškození chemické povahy není příliš odlišné. I zde se setkáváme se ztrátou informací obsažených v obraze. Nevhodné uchovávání filmu, např. při příliš vysoké teplotě nebo při příliš vysokém stupni vlhkosti, způsobuje, že se emulze rozkládá. V tomto případě máme části obrazu, ve kterých se roztaví emulze a informace se ztratí. Nevhodné chemické zpracování je neméně nebezpečné: film, který nebyl ponechán dostatečnou dobu ve vyvolávací nebo propírací nádrži, může jevit známky zhoršení kvality, při kterém se obraz vytrácí. Nevhodné podmínky konzervace mohou vyvolat rozmnožení různých organismů v samotné emulzi: např. hub nebo bakterií. Obraz bývá v tomto případě rozrušený a částečně nečitelný. Digitální technologie nabízí v případě mechanického a chemického poškození možnost rekonstruovat ztracené informace kopírováním z jiných okének, kde zůstaly informace nedotčeny. Jedná se o operaci typu „copy and paste“ (zkopírovat a vložit), při které se pixely zkopírují a vloží tak, že zakryjí rýhy, skvrny a další přítomná poškození. Pokud jde jen o jemnou rýhu, stačí použít pixely v jejím okolí.

5.3. Oprava vad vzniklých nevhodným kopírováním

Jiný problém představují škody a vady způsobené předchozím nevhodným kopírováním. Oko odborníka musí nejprve potvrdit, že příslušná vada není součástí původního filmu,

ale artefaktem vzniklým při neobratném kopírování. Zajímavým příkladem je nestálost obrazu.

Filmy se po mnoho let natáčely ručními kamerami, kdy musel kameraman točit klikou, udržovat konstantní rytmus a současně kameru během natáčení držet v té nejklidnější poloze. Filmům natočeným za těchto okolností je samozřejmě vlastní jistá nestabilita. Esteticky spornou možností je obrazy stabilizovat, jako by byly pořízené moderní kamerou. Na druhé straně ale docela často zjišťujeme, že nestabilita vznikla nebo byla umocněna až neobratným kopírováním. V tom případě se stabilizace obrazů při restaurování jeví jako ospravedlnitelná volba. Ačkoli tradiční postupy tuto operaci umožňují prostřednictvím kopírování okénka po okénku, je natolik nákladná, že ji lze uplatnit jen v případě krátkých fragmentů. Hodně druhů softwaru již dokáže stabilizovat celé sekvence automaticky tak, že bere jedno okénko jako vzor, podle nějž stabilizuje ostatní. Výhody tohoto druhu digitálního zásahu, provádí-li se opatrně, jsou zřejmé.

Totéž platí i pro *flickering*. Zjistíme-li, že nestálost ve světelnosti scény vznikla chybou při kopírování, pak pouze digitální technologie dokáže účinně pomoci. Třetím příkladem špatného kopírování jsou několikanásobné linie rámu. V tomto případě se společně s černou linií, jež odděluje jedno okénko od druhého, vytvoří v kopírce, v níž kopie vznikla, druhá černá linie, která obraz přerežává daleko od původní linie rámu. Stejně jako v případě mechanického poškození i zde tuto chybnou linii rámu odstraní pouze digitální systém.

Pokud během kopírování nejsou původní film a nový filmový materiál, na který se film kopíruje, dokonale sladěny, může dojít k částečné ztrátě ostrosti. Tu lze odstranit pouze digitálními prostředky, ne vždy je ale výsledek uspokojivý.

5.4. Obnova původních barev: možnost zásahu

Poslední oblastí restaurátorských zásahů, ve které mohou digitální techniky pomoci tradičním, jsou barvy. V případě systémů pro kolorování černobílých filmů (techniky jako tónování, virážování a kolorování podle šablon (*stencil*), které byly v módě od počátků kinematografie přibližně do třicátých let) nabízí digitální technologie systém simulace, který může být účinnější než různé systémy vytvořené pro tradiční technologii.

Totéž platí pro první systémy „přirozených“ barev jako Technicolor s dvěma barvami nebo Gasparcolor, abychom jmenovali jen dvě ze sta různých technik, které se v dějinách filmu střídaly s větším či menším úspěchem.⁷⁾

Pokud jde o „moderní“ barevné filmy, mohou digitální technologie pomoci, jestliže došlo ke ztrátě dvou či více barevných složek. U barevných filmů na tento problém narážíme často. Známým příkladem je „restaurace“ HVĚZDNÝCH VÁLEK, provedená v roce 1997, protože za méně než dvacet let od doby, kdy film vznikl, již původní barvy degenerovaly.

V takovýchto případech dosud mohly pomoci pouze nákladné tradiční techniky. Ty vyžadují použití tří matic, které odděleně zaznamenají tři základní barvy filmu a následně je

7) Pro další informace o tomto tématu, srov. různí autoři, *Tutti i colori del mondo/All the Colours of the World*. Reggio Emilia, Edizioni Diabasis 1998. Nico de Klerk – Dan Hertogs (eds.), „Disorderly Order“: *Colours in Silent Films*. Amsterdam : Nederlands Museum 1996. Paul Read – Mark-Paul Meyer (eds.), *Restoration in Motion Picture Film*. Oxford : Bittenworth-Heinemann 2000.

znovu spojí s přidáním filtru pro degenerované barvy. Tuto techniku může na světě nabídnout jen velmi málo laboratoří, a to za obzvláště vysoké náklady. Digitální technologie nabízí velmi zajímavé řešení tohoto problému. Největší překážkou je nedostatek standardních vzorů pro jednotlivé barvy: většinou všechny kopie určitého filmu utrpěly stejné zhoršení barev, a tudíž neexistuje měřítko pro rekonstrukci originálů.

Komunita filmových archivů si s ohledem na tento problém již dlouhou dobu uvědomuje důležitost vytvoření databáze, jež by mohla nabídnout standardní vzory (standards of reference) pro co největší počet filmů a jejich barevných systémů. Technická komise svazu FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) se snaží získat zdroje k financování výzkumného projektu, jenž by tento problém vyřešil.

6. Konzervování digitálních informací

6.1. Problémy

Stále existují základní problémy, které je nutné vyřešit, než archivy budou moci svěřit konzervování obrazů digitální technologii. Nejprve je zde otázka spolehlivosti procesu digitalizace, o které již byla výše řeč s ohledem na scanování a kopírování. Jakmile se ustaví ten nejlepší systém se správným rozlišením pro každý film a s dalšími technikami, které zajistí kopírování bez ztráty informací, bude možné filmy převádět a ukládat na digitální nosič.

Zůstávají ale důležité otázky, týkající se chemické a fyzické stálosti těchto nosičů. Použití digitálních technologií v oblasti konzervace je pro filmové archivy samozřejmě něčím velmi lákavým: digitální databáze namísto celé sbírky neskladných filmů; nelineární přístup k celé sbírce; možnost vytvářet nekonečný počet kopií jednoho filmu bez jakékoli ztráty dat. Toto bohužel zatím není skutečností. Digitální nosiče, jak jsme poukázali, mají své vlastní konzervační problémy. Na rozdíl od celulózových nosičů se o nich příliš mnoho neví, a proto do značné míry nelze předvídat jejich dlouhodobé chování. Tvzení, že CD-ROM vydrží sto let, se zakládá na pokusech s urychleným stárnutím, uskutečněných v laboratoři. Zkušenost s těmito nosiči je ale stále příliš omezená, než aby bylo možné efektivně předpovědět, jak se budou opravdu chovat, a velmi málo výrobců digitálních nosičů zaručuje u svých produktů dlouhou životnost.

Jde zjevně o první otázku, na kterou musíme odpovědět, než můžeme uvažovat o tom, zda-li své cenné sbírky svěříme digitálním nosičům. Stálost digitálních nosičů je předmětem intenzivního výzkumu, ale téměř neprozkoumanou oblastí zůstává měřitelnost a opravitelnost možného digitálního poškození. Škoda, kterou utrpí kinematografický film, je zřejmá a okamžitě ji lze přezkoumat. Co je u digitálních dat ekvivalentem rýhy?

Budeme schopni tento digitální ekvivalent rýhy rozpoznat jako poškození? Budeme jej umět opravit? Dalším veledůležitým problémem je interpretovatelnost „starých“ dat. V rozvoji digitální technologie nyní pozorujeme rychlé stárnutí hardwaru, způsobené nedostatkem standardního softwaru. Tato situace se podobá situaci v prvních letech kinematografie, kdy vzniklo a zaniklo velké množství různých formátů, než trh zavedl normy. Později nastala podobná situace v souvislosti se zvukovými systémy.

Totéž se dnes děje v případě digitální technologie: jeden formát střídá druhý, každý výrobce nabízí svůj vlastní program, často „dedikovaný“ (integrováný hardware a software) a jen zřídka kompatibilní s jinými produkty. Některé formáty přetrvávají jen velmi krátkou dobu a v rozmezí několika let jsou pro nově používaná zařízení nečitelné. Některé existující komprimační systémy zastaraly natolik, že k jimi komprimovaným datům již nemáme přístup: jsou deformovaná, čteme-li je prostřednictvím novějších verzí stejného softwaru. Všichni máme zkušenost s problémy tohoto druhu: dokument napsaný ve *Wordu 97*, který otevřeme ve *Wordu 2000*, ukazuje namísto symbolu „šipka“ písmeno „alfa“. Je zřejmé, že filmový archiv si nemůže dovolit spoléhat na technologii, která zůstává z velké části neznámá. I tak skýtá ale obrovský potenciál a její vývoj je třeba sledovat velmi pozorně.

Dále je nutné mít na paměti stále častější používání této techniky ve filmové výrobě. V důsledku toho budou sbírky filmových archivů brzy přijímat filmy natočené digitální technologií. Budeme pak mít co do činění s „digitálními originály“: s opakem situace popsané výše. Filmové archivy budou řešit (a mnohé z nich již řeší) problém konzervace digitálního nosiče jako muzejního objektu.

6.2. Některá možná řešení dnes

Jedno z nejběžnějších řešení, která se dnes při problémech s nestálostí digitálních nosičů uplatňují, je nepřetržitá „migrace“ dat. Periodickým (každých dva až pět let opakovaným) přesouváním všech dat na nový nosič se můžeme bránit proti ztrátě dat vzniklé zhoršením kvality nosiče. To nás upozorňuje i na problém stárnoucích norem, jsou-li parametry při fázi přesouvání aktualizovány. Operace tohoto druhu jsou bezpochyby velmi nákladné a nikoli bez rizika. Fascinující řešení slibuje rovněž výzkum na poli emulace (neboli tzv. *retrocomputing*). Vystává zde možnost simulace zastaralých systémů moderními přístroji. Tento druh řešení problému rychle stárnoucí technologie je obzvlášť zajímavý, pokud chceme digitální formát uchovat v jeho „originálním“ stavu a být i nadále schopní jej číst. Příkladem může být film natočený v určitém formátu, který se již nevyrábí: filmový archiv by se teoreticky mohl rozhodnout uchovat nejen „obsah“ a obrazy filmu, ale též „médiu“ a formát, ve kterém byl film původně natočen.

V poslední době se objevily i některé fascinující návrhy, jak řešit problém konzervace digitálních informací. Kupříkladu myšlenka, kterou přednesl Jim Lindner v lednu 2000 na konferenci JTS v Paříži.⁸⁾ Je prostá: konečně se osvobodit od nosičů. Namísto přechodu od analogového nosiče, jakým je filmový pás, k digitálnímu, kdy oba nosiče podléhají neúprosným chemickým a fyzikálním zákonům hmoty, bychom se uchýlili k síti jakožto nemateriálnímu prostoru, ve kterém mohou být (v digitální formě) shromážděny veškeré naše informace. Jednalo by se o redundantní systém informací, které nepřetržitě putují a lze je vyhledat a získat, kdykoli bude oprávněná osoba chtít. Lze si představit filmový archiv, který své filmy svěří bezpočtu digitálních dokumentů, které v četných kopiích putují po internetu: je-li zapotřebí některý z těchto filmů promítnout, filmový archiv

8) Jim Lindner, Towards an Immaterial Archive. In: *Image and Sound Archiving and Access: the Challenge of the 3rd Millenium*. JTS – Joint Technical Symposium. Paris : CNC 2000.

ILUMINACE

Giovanna Fossati: Od zrn k pixelům

shromáždí potřebná data, celý film znovu složí a odešle do příslušné projekční místnosti (vybavené digitální promítačkou). Osvobodili bychom se tak – konečně! – od problémů konzervování nosiče.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Giovanna Fossati, From Grains to Pixels: Digital Technology and the Film Archive.

In: Luisa Comencini – Matteo Pavesi (eds.), *Restauro, conservazione e distruzione dei film / Restoration, Preservation and Destruction of Films*.

Milano : Editrice Il Castoro 2001, s. 128–142.

Citované filmy:

Sněhurka a sedm trpaslíků (Snow White and the Seven Dwarfs; 1937), *Spalující touha* (Eyes Wide Shut; Stanley Kubrick, 1999), *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Hvězdné války/ Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (Star Wars aka Star Wars Episode IV – A New Hope; George Lucas, 1977).

Poznámka o autorce:

Giovanna Fossati je kurátorkou v amsterdamském Filmmuseu, kde také zodpovídá za projekty filmového restaurování a aktivity v oblasti výzkumu a vývoje. Je autorkou mnoha článků o barvě v raném filmu a o filmové prezervaci a také webové stránky o filmovém restaurování. Přednáší na Amsterdamské univerzitě v rámci MA programu „Preservation and Presentation of the Moving Image“.

Články

MUZEUM VERSUS TRH

Alexander Horwath

Následující příspěvek byl pronesen v pátek 10. června 2005 během setkání na „Otevřeném fóru“ 61. kongresu FIAF v Ljubljani. Vznikl jako bezprostřední a poněkud neobezřetná reakce na příspěvky a debaty, které proběhly ve středu.

První komentáře, jež následovaly po mém příspěvku, byly mimořádně „kontroverzní“ a rozmanité, proto bych znovu rád zdůraznil, co jsem minulý pátek předeslal na úvod: že si беру slovo s úmyslem polemizovat, vyvolat debatu; bylo to možná „nepatřičné“ (vzhledem k diplomatické povaze většiny jednání FIAF), ale i tak dle mého nutné. Z důvodu stručnosti ponechávám stranou řadu důležitých otázek, které s tématem souvisejí. Rovněž si dobře uvědomuji, že dvě protichůdné cesty, popsané v druhé části tohoto textu, nečiní nikterak zadosť panoramatické pestrosti institučních modelů, které FIAF představuje. Ale stejně jako většina utopických představ „naší digitální budoucnosti“ se ve skutečnosti nikdy nestala (a nestane) skutečností, je i moje vlastní „dystopická vize“ drsnou a bezesporu pouze hrubě načrtnutou projekcí jistých viditelných detailů na širší a temnější horizont, který se, doufejme, nikdy neuskuteční.

Jedinou (žijící) osobou pracující v archivu, o které se zmiňuji jménem, je Nicola Mazzanti – bohužel již v pátek nebyl přítomen, a proto bych měl dodat, že mu tato polemika není cizí, takže jsem si dovolil reagovat i na jeho „výzvu“. Těším se nicméně na to, že v této debatě budeme pokračovat dále a méně vyhroceným způsobem. Nakonec by mě velice zajímalo, jaký obraz sebe sama chováme my – členové komunity FIAF; jak vnímáme svoji společenskou roli kurátorů a ředitelů muzeí, programových ředitelů a archivářů, „počítačníků“ („techies“), „politikářů“ („politicos“), a „nahrávačů“ („passeurs“).

Text jsem již od pátku neupravoval, jen jsem se pokusil opravit špatnou angličtinu (které v něm dozajista ještě dosti zbylo).

Alexander Horwath, 13. června 2005

* * *

Děkuji vám za příležitost polemicky reagovat a podělit se s vámi o několik postřehů a kritických poznámek k tomu, co vnímám ne jako pouhý posun, ale jako „neoliberální obrat“ v politice filmových archivů a muzeí. Právě tohoto obratu jsme v současnosti svědky, nebo se na něm sami podílíme – a domnívám se, že existují dobré důvody, proč se stavět co možná nejhlasitěji proti.

Moje příklady se určitým způsobem vztahují k workshopu technické komise ze středečního rána, ale jazyk, rétorika a ideologie, které zde zčásti našly výraz, zdaleka nepředstavují ojedinělé případy. Ozývají se v několika uplynulých letech znovu a znovu – a čím dál důrazněji – na mnoha platformách a v řadě kontextů. Domnívám se, že je nutné zaměřit se na tuto rétoriku pozorněji, a to ve vztahu k jedinečným možnostem muzea, jakož i oněm takzvaným „skutečnostem trhu“.

Na pohled jde o debatu či polemiku týkající se opozice *digitální/filmový* a otázku *co je to film?*, debatu, které se zde nechci účastnit, i když zdaleka není vyřešená, ba je každým dnem zapeklitější. Opozice *digitální/filmový* v našem kontextu podle mého zastírá skutečnou opozici, totiž opozici *muzeum versus trh*, a otázka *co je to film?* pak ukrývá otázku *co je to muzeum?*

Rád bych uvedl jen tři příklady této změny, tři termíny spjaté s rozvojem rétoriky digitálního, které ve velké míře vstoupily do našeho jazyka – těmito termíny jsou *obsah*, *přístup* a *uživatel*. Všechno jsou to samozřejmě zcela nevinné termíny, označující řadu pozitivních věcí; značí kupříkladu jisté demokratické, antielitářské formy chování a „otevření“ dříve „uzavřených“ institucí. Já bych ale rád zaměřil vaši pozornost na to, jak se těchto termínů využívá k nastolení jisté logiky trhu, a to na úkor kritických a politických funkcí muzea.

Za prvé: *obsah* – jinými slovy, naše sbírky. Tato rétorika neříká *artefakty*, nýbrž *obsah*, velmi podobně, jako hollywoodský průmysl používá slovo *produkt*. *Obsah* je v tomto smyslu strategický termín, který má za úkol jaksi odstranit materiální artefakt, se kterým je každý obsah neodmyslitelně spojen. Užití slova *obsah* touží po „volném toku“ obsahu, ne nepodobném „volnému toku kapitálu“ v současném finančním kapitalismu.

Za druhé: *přístup* ve smyslu toho, jak se sbírky archivů a muzeí prezentují veřejnosti a jak obohacují veřejné vědění. Způsob, jakým termín *přístup* používá neoliberalní rétorika, povýtce značí *konzumpci*. Nikoli vytváření a kurátorská správa různých forem zájmu o artefakt, ale přeměna sbírek na banky obrazů pro zprostředkovatelské obchodníky a koncové spotřebitele.

Za třetí: *uživatel* ve smyslu osoby, která přichází do styku s našimi institucemi a sbírkami. *Uživatelem* rétorika v tržním stylu ve skutečnosti nemá na mysli zájem jevícího občana, kterého muzeum uvítá jako partnera a který se naopak může osobně setkat s artefakty a sbírkami. Právě naopak: v této rétorice *uživatel* značí konzumenta bez zájmu či až příliš zaujatého obchodníka nebo „dodavatele“. Konzument se napojí na naše obrazové banky, aby se v nich mohl pást, jako se pase kráva na louce, zatímco zprostředkující obchodník či dodavatel se napojuje a pasou tak, jako se zlodějské korporace pasou na různých menších podnicích a přitom je pohlcují.

Ideologii této specifické terminologie nejlépe ve středu ráno vyjádřil Nicola Mazzanti, když přednesl svou vizi budoucí práce filmových archivů a muzeí: nikdo již nepotřebuje programy a vzdělávací prezentace, nikdo nepotřebuje výstavy, pořádané kurátory se zvláštní odbornou znalostí a ze specifického hlediska. Veškeré formy zveřejňování artefaktů, jejich komunikace a předávání budou „řízeny uživatelem“ – stejně jako tomu bývá v případě trhu (nebo se spíše zdá, že tomu tak je). Muzeum je podle této vize buď zastaralé, nebo se stává čímśi jako „sluhou světa“, vyplňujícím každou myslitelnou potřebu. Uživatel si vytváří svůj vlastní program, stejně jako je tomu všude jinde v rámci audiovizuálního trhu – hovoříme tudíž o *obsahu na požádání* (*content-on-demand*).

Měl bych nyní vysvětlit, že podle mého názoru je muzeum zcela jiný druh místa a prostoru, jiný druhem sociální praxe. Muzeum je kritický, etický a politický nástroj, stojící v přímém protikladu k jakékoli společenské náladě, klimatu či ideologii, která v dané době vládne. Muzeum funkci tohoto nástroje plní mnoha způsoby. Například prostě návštěvníka upozorňuje na dřívější a alternativní formy společenského a kulturního uspořádání, a tím mu připomíná, že současné společenské a kulturní klima není tím jediným, co si lze představit. Že dominantní formy nejsou nikdy „přirozené“, nýbrž historické a člověkem vytvořené. Muzeum dále představuje jiný druh sociální praxe z toho důvodu, že skrze hmotný tvar svých artefaktů nabízí nenivelizovanou, neredukovanou *rozdílnost* jako takovou; prostřednictvím odborně připravených programů a výstav a skrze komunikaci s návštěvníkem z identifikovatelné a transparentní pozice nabízí specifické a odpovědné názory a argumenty týkající se kultury a společnosti.

Muzeum, jak jej chápu já, představuje rovněž prostor, ve kterém lze nalézt úctu. Úctu jak k sebraným, uchovávaným a vystaveným artefaktům, tak k osobě, která si je prohlíží a zajímá se o ně. Muzejní sbírka nakonec není náhodně vytvořenou bankou obrazů, ale aktivním a poetickým procesem, který by měl být stejně aktivně a poeticky prezentován. To vše mimochodem nebrání tomu, aby muzeum poskytovalo i další služby svým komerčním či nekomerčním uživatelům, přepsalo film ze své sbírky do formátu Digi-Beta, určité své exponáty převedlo na datový tok nebo prodalo filmový klip do televize – pokud se k tomu rozhodne a pokud jej k tomu opravňuje zákon. V žádném případě se však nejedná o *hlavní* společenskou funkci a poslání muzea.

Neoliberální rétorika se pokouší ukázat muzeum ve zcela jiném světle. Trh vždy potřebuje prezentovat sám sebe i neomezený tok kapitálu a obsahu jako to nejprůběžnější a nejkýženější, a proto musí být každý prostor nebo nástroj, který funguje jako kritická připomínka alternativních možností, označen za překážku. Odtud obraz „zaprášeného“ a „zatuchlého“ starého muzea. Obraz, který byl i ve středu poměrně často používán ke zvýraznění kontrastu lehkého a zářivého světa volného digitálního toku na jedné straně a těžkopádného, zaprášeného, staromódního světa filmu a muzea na straně druhé.

Každý zastávce muzea jakožto etického a kritického nástroje je navíc okamžitě považován za „konzervativního“ nebo „naivního“. Přitom by se zdálo, že v této linii uvažování bude sám termín *archiv* vyvolávat ještě výraznější obrazy zaprášenosti a zatuchlosti – přinejmenším tak dříve vypadal převládající obraz archivu u velké části populace. *Nový archiv* v neoliberální terminologii ale vůbec zaprášený a zatuchlý není – je totiž bankou obrazů, hodnotným majetkem, jasným a zářivým sluhou světa.

Neoliberální rétorika se svým obrazem zaprášeného starého muzea jako překážky rychlé proměny Nového archivu ve sluhu světa a se svou představou zaprášeného starého filmu jako překážky digitálnímu režimu funguje stejně jako v sociálních a politických oblastech: nezáleží na tom, jaká pravidla a omezení zavedl sociální stát k ochraně práv pracujících a zaměstnanců, solidarity mezi generacemi nebo rovného přístupu ke zdravotním službám, a tak dále – všechna tato práva a omezení a skupiny, které je reprezentují (jako např. odbory), jsou nyní líčeny jako „zaostalé“, „konzervativní“, „defensivní“ a „naivní“, jako překážky svobodné vládě takzvaných tržních sil, u kterých se očekává, že se k nim pokrokově přidáme. Současné používání termínu digitální jakožto ideologický nástroj

kulturního darwinismu v určitém kulturním kontextu zrcadlí použití *tržních sil* jakožto nástroje darwinismu společenského. *Volný tok*, který je v rámci obou systémů společenských vztahů vzýván, usiluje o to oddělit se od – a zbavit se – hmotných objektů a materiálních vztahů, ze kterých se oba systémy odvozují.

Rád bych také v krátkosti upozornil na to, že neoliberální rétoriku digitálního často doprovází specifický tón a estetika prezentace, která jí, zdá se, dodává na věrohodnosti, protože je úžasně ironická a jaksi *všechno ví, všechno zná*. Je v ní obsažen jistý sarkasmus či cynismus, který se snadno uchýlí i k parodiím špatné angličtiny, kterou hovoří ostatní. Na počest nástroje prezentace, který tato rétorika upřednostňuje, bych její druh mluvy nazval *mluvou powerpointu*. Hraničí s určitým druhem postmoderního jazyka propagandy, neboť technologicky i ve smyslu vizuální estetiky a tónu nenechává tato powerpointová mluva takřka žádný prostor pro reflexi, spočinutí, komunikaci z očí do očí a z uší do uší a pro kritické porozumění.

Mám pocit, že se ocitáme uprostřed procesu, který možná nakonec ukáže, že FIAF zahrnuje dva různé typy myšlení, ba dokonce, že sestává ze dvou velmi odlišných typů uspořádání. Pokud dobře chápu dějiny a identitu FIAF, tvoří z větší části základ jejího programu myšlenka filmového muzea, cinemateky jakožto kritického a etického nástroje. Přinejmenším je zřejmě odkazem takových lidí, jako byli Iris Barry, Henri Langlois nebo Jacques Ledoux. Otázky archivnictví, konzervace a prezervace za poslední dvě desetiletí vystoupily do popředí více než kdy předtím, a právem. Je ale možné, že přijde chvíle, kdy zjistíme, že nově profesionalizovaný archiv opouští myšlenku muzea jako kritického nástroje a mění se v digitální obrazovou banku, plovoucí na hřbetu dokonale řízených chladicích zařízení pro nedotknutelné nitrátové a acetátové filmy.

Na konci takového procesu bude tento druh archivu plně propojen s trhem, který jej bude podporovat, a tudíž bude reprezentovat jistý druh nicoty. V politickém smyslu bude opravdovým konzervativním nebo, lépe řečeno, nekonzervativním místem.

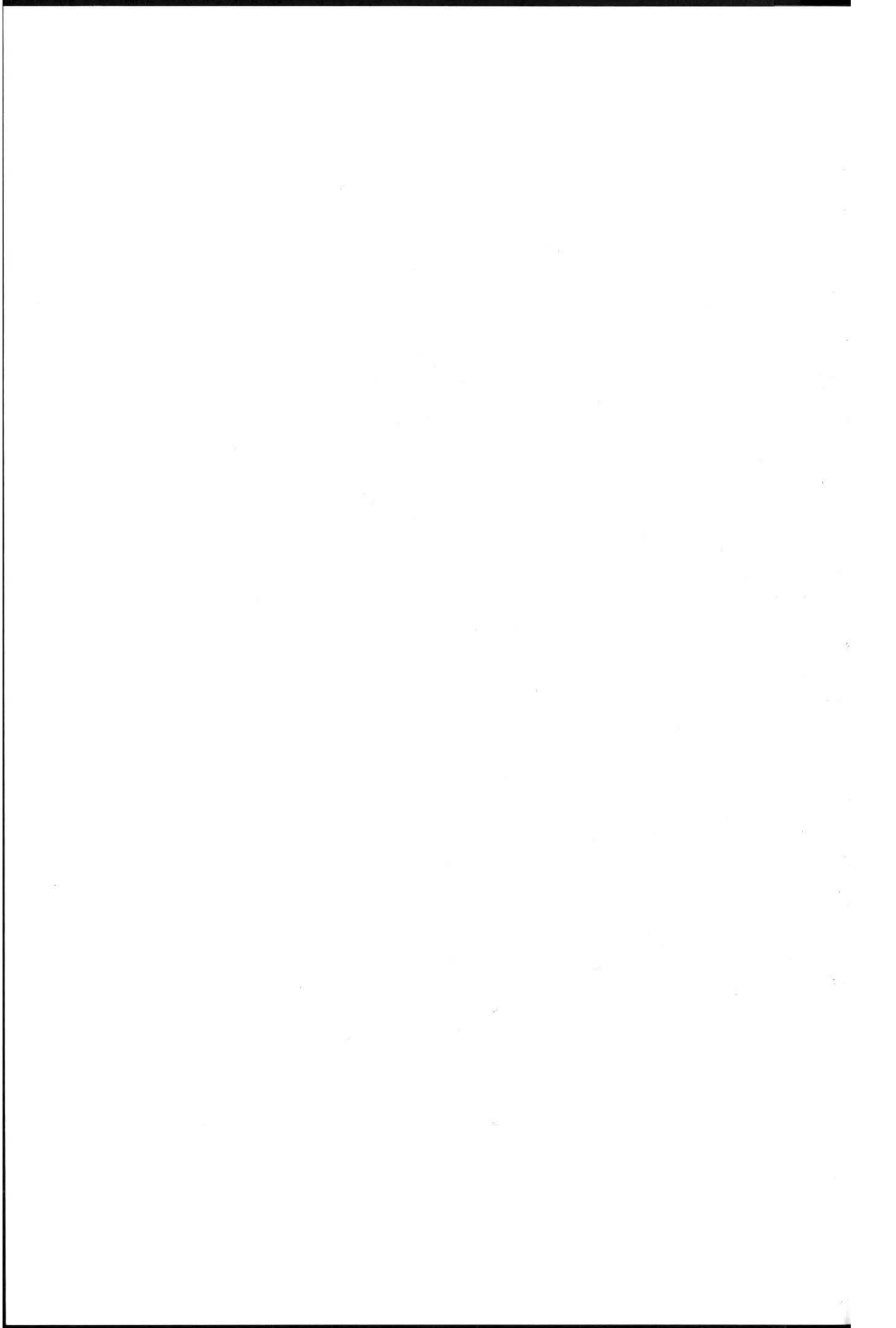
Druhým typem organizace by byl archiv, který je „kritickým muzeem“; konfrontací konkrétních artefaktů a sociálních praktik; aktivně a poeticky vytvářenou sbírkou; místem, kde lze pocítit myšlení a práci kurátora a lze s nimi polemizovat. Protipól ideologie trhu. Musím připustit, že druhý typ uspořádání pravděpodobně přinese hodně trápení – trápení s tím, jak přetrpět současnou politiku, opírající se o fetiš digitálního a digitalizace, jak s ní soužit a jak jí přežít. V tomto bodě chci ale po způsobu Jeana-Luka Godarda citovat Williama Faulknera: „Between grief and nothingness, I will take grief.“ („Mám-li si vybrat mezi soužením a ničím, vyberu si soužení.“¹⁾)

Přeložil Jakub Kučera

1) William Faulkner, *Divoké palmy*. Praha: Odeon 1978, s. 222 (přel. Jiří Valja).

Poznámka o autorovi:

Alexander Horwath (*1964 ve Vídni) – spisovatel a kurátor výstav a filmových přehlídek. Do roku 1991 působil jako filmový kritik; 1992–1996 ředitel vídeňského mezinárodního filmového festivalu Viennale; od roku 2002 ředitelem vídeňského filmového muzea (Österreichisches Filmmuseum). Knižně publikoval mimo jiné práce o Michaelu Hanekem (1991, 1998), avantgardním filmu/filmařích (1995, 2002, 2005) a americké kinematografii 60. a 70. let (1994, 1995, 2004). V poslední době: *The Last Great American Picture Show – New Hollywood in the 1970s* (Amsterdam: Amsterdam Univ. Press 2004; v angličtině) a *Peter Tscherkassky* (Vienna: Film-museumSynemaPublikationen 2005; v angličtině a němčině).



POEZIE DESTRUKCE

*Typologie, periodizace a reflexe destrukce
filmových pohyblivých obrazů*

Anna Batistová

Výzvou pro film na počátku nového století je přežít.¹⁾

Pod pojmem „film“ je možné představit si ledascos. Něco malého a osobního, stejně jako něco velkého a všeobjímajícího. To či ono oblíbené filmové dílo, zážitek z konkrétní návštěvy kina, nebo velký celek kinematografie, s různými přívlastky. Původní význam slova je ale jediný: označoval materiál, surovinu, a až přeneseně i záznam na tento materiál.²⁾ Odtud od počátku odkazy na materiálnost, předmětnost, trojrozměrnost. Přitom jsou tyto vlastnosti pozdějšími přenesenými významy přinejmenším zastíňovány, ne-li potlačovány. Tento proces se pak v dějinách filmu vyskytuje soustavně. Vžitá nevědomost vyvolává nezáměr. Z kombinace obou vyplývá krize filmu jako materiálu, jeho destrukce a sebedestrukce. Ta je, dle mého názoru, filmu vlastní. Paolo Cherchi Usai dokonce píše, že film je uměním destrukce pohyblivých obrazů.³⁾

Materiál filmu je soustavně ohrožován historickými vlnami destrukcí, vyvolanými jednou změnami na technické rovině kinematografie, jindy na rovině produkční či distribuční. Dnes, zdá se, žijeme jeden z dalších nárazů této periodicky se vracející krize. Jedná se nejen o nahrazení jednoho materiálu jiným, jak tomu bylo v minulosti, ale o velký obrat od analogového k digitálnímu. Od materiálu určujícího vlastnosti a možnosti záznamu k materiálu jako „pouhému“ nosiči, který může být kdykoliv libovolně nahrazen obrazem jiným.

Ačkoliv možná žijeme počátek éry, která se bude muset smířit s postupným zmizením filmového materiálu, jak jej představili první vynálezci před více než sto lety, není obecný přístup k němu jednotný. Jako svým hlavním problémem se jím zabývá filmové archivnictví (které by bylo možné zahrnout pod širší obor audiovizuálního archivnictví),

1) Luisa Comencini – Matteo Pavesi (eds.), *Restauro, conservazione e distruzione dei film*. Milano : Editrice Il Castoro 2001, zadní obálka.

2) Otto Levinský – Antonín Stránský (eds.), *Film a filmová technika*. Praha : SNTL – Nakladatelství technické literatury 1974, s. 60.

3) Srov. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London : BFI 2001, s. 6–7.

zatímco filmová studia, alespoň v našem prostředí, se konfrontaci s ním spíše vyhýbají.⁴⁾ Mezi zahraničními autory blízkými archivnímu prostředí je pak možné se setkat s několika odlišnými postoji. Až nábožný obdiv k nitrátním originálům⁵⁾ je někdy mírněn snahou objektivně posoudit konkrétní vizuální kvality téhož⁶⁾, a jindy naopak zcela odmítán.⁷⁾ Destrukce, filmu vlastní, má své příčiny. Patří mezi ně především celková fyzická zranitelnost a chemická nestálost známých podkladů, ke které bych ráda ještě připočítala jev, který si dovoluji nazvat „iluze nehmotnosti“. Tu vytvářejí tendence k vnímání filmu bez „těla“, jako paprsků světla dopadajících na filmové plátno, a k opomíjení přítomnosti konkrétního fyzicky existujícího předmětu, skrze který tyto paprsky světla musí procházet, aby obraz vytvořily. Toto chápání je zde přítomné stále, ačkoliv v různých obdobích v různé míře.⁸⁾

Filmový materiál

Základní požadavky kladené od počátku na podložku pro kinematografický film můžeme shrnout ve třech termínech: mechanická rezistence, flexibilita a transparentnost.⁹⁾ V minulosti sice existovaly i systémy, které některý ze tří požadavků nesplňovaly, ale většinou jen krátkodobě a bez většího rozšíření.¹⁰⁾ Rozeznáváme tak tři základní používané materiály: nitrát celulózy, acetáty celulózy (diacetát nebo triacetát) a polyester. Nitrát celulózy, nazývaný také celuloid, začal už na konci osmdesátých let 19. století používat George Eastman pro svůj systém Kodak. Splňoval výborně všechny tři základní požadavky, ale pro svou chemickou nestálost a z toho vyplývající nebezpečnost byl postupně nahrazován jinými materiály – zpočátku především u poloprofesionálních

4) Leckdy neproblematické chápání filmu reflektuje i Milan Klepik: „U nás je bohužel stále ještě běžné, že renomovaný filmový esejista napíše o významném filmu minulosti, aniž by uvedl, z jaké z jeho mnoha velmi odlišných verzí vychází či aniž by vůbec bral na vědomí, do jaké míry se artefakt, o němž píše, liší od někdejší „autorizované“ premiérové verze.“ Milan Klepik, Žádné původní staré filmy neexistují (ale pracuje se na nich). *Iluminace* 14, 2002, č. 1, s. 143.

5) „Nejlepší dílo němé éry, viděné skrze nitrátní kopii na velkém plátně, může být nepřekonatelným uměleckým zážitkem. Kopírujte ho, a kouzlo ihned zmizí.“ Kevin Brownlow v předmluvě k vydání z roku 1994, in: Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction*. London: BFI 2000, s. xiv.

6) Cherchi Usai tak například mluví o „průhlednosti a čistotě, které není možné reprodukovat jinými materiály“ nebo o „subtilních chromatických variacích a světelných efektech“. P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile: Guida allo studio del cinema muto*. Torino: UTET Libreria 1991, s. 81.

7) Dominique Païni míní, že to není materiál, ale vizuální kultura minulosti, která činí původní kopie filmů tolik odlišnými od těch dnes vyrobených. Srov. Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma 2002, s. 31–32.

8) Dle mé hypotézy by za období, ve kterých by snad bylo možné pozorovat oslabenou existenci iluze nehmotnosti, bylo možné považovat například počátky kinematografie (ve znamení okouzlení novým technickým médiem), období nástupu zvuku v kinematografii, nebo dobu, kdy se film snažil konkurovat televizi novými formáty.

9) Srov. Gian Luca Farinelli – Nicola Mazzanti (eds.), *Il cinema ritrovato: Teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bologna: Grafis 1994, s. 48.

10) Např. systém pod názvem Kammatograph (z let 1898–1900) využíval skleněné kotouče o průměru 30,5 cm, na nichž bylo přibližně 550 okének o rozměrech 8,4 x 6 mm, uspořádaných po obvodu do spirály. Srov. P. Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, s. 86.

formátů či formátů určených pro domácí potřebu. Od jeho výroby bylo upuštěno v únoru 1951, jeho užívání bylo v některých zemích zakázáno. U nás se tak stalo počátkem šedesátých let 20. století.¹¹⁾ Diacetát celulózy byl objeven a používán už na počátku 20. století, jeho vlastnosti ale nebyly nejideálnější, a tak až s objevem triacetátu celulózy (1941) bylo možné začít uvažovat o úplném nahrazení hořlavých nitrátních filmů. Teprve přibližně před dvaceti lety byla identifikována také degradace triacetátu celulózy, a to jako tzv. „vinegar syndrome“ (octový syndrom). Přesto je ještě dnes užíván, i když stále častěji nahrazován polyesterem. Ten byl sice znám už ve čtyřicátých letech, ale tehdy ne zcela přizpůsoben pro použití v kinematografii. Zdá se být chemicky nejstabilnější ze všech dosud používaných materiálů. Je ale nutné přihlédnout k relativně malým zkušenostem s jeho užíváním.

Všechny výše zmíněné chemické sloučeniny patří do skupiny synteticky připravených polymerů. Ty podléhají tzv. stárnutí:

Stárnutí polymerů může být definováno jako proces jejich poškození vyplývající z kombinovaného vlivu atmosférického záření, teploty, vody, plynů (tj. kyslíku, oxidu siřičitého, oxidů dusíku, ozónu), solí a mikroorganismů. Stárnutí je provázeno chemickou přeměnou polymeru, přičemž úroveň této přeměny je dána jednak jeho chemickým složením, a mimo to i přísadami (antioxidanty, plnivo), které do něho byly přidány. Stárnutí je provázeno změnou vlastností polymeru, tj. např. vznikem zabarvení, vznikem trojrozměrné, v rozpouštědlech nerozpustné struktury, vývojem povrchových prasklin, snížením optické jasnosti, zkřehnutím filmu atp.¹²⁾

Plyny, které se při takovém rozkladu uvolňují, navíc dále působí na podklad a urychlují jeho degradaci. Stárnutí má také vliv na stříbrný obraz zaznamenaný na filmu, způsobuje jeho blednutí či jiné chromatické změny. K chemickému rozkladu dochází už od momentu vyrobení filmu a záleží jen na podmínkách skladování, užívání a laboratorního zpracování, jak rychle tento proces bude probíhat. Jak rozklad nitrátního, tak acetátního filmu jsou popisovány v pěti stádiích. Nitrátní film je pak od třetího stadia rozkladu považován za nebezpečný, protože jeho teplota samovznícení se může snížit až na 40 °C. Požár přitom není možné uhasit žádnými dosud známými prostředky a pokračuje i po zamezení přívodu kyslíku. Film, u kterého je identifikován probíhající rozklad, se doporučuje neprodleně zkopírovat na jiný materiál a zničit. Příčina vzniku již zmíněného „octového syndromu“ u acetátu celulózy není dosud jasně prokázána, ale vliv mají velmi pravděpodobně především teplota a relativní vlhkost prostředí.

Filmy na nitrátu i acetátu celulózy se zároveň vysouší a smršťují, a to opět v závislosti na teplotě a relativní vlhkosti prostředí. V extrémních případech může být film smrštěn až o dva milimetry na šířku a 4 % z původní délky. V takovém stavu je nepromítatelný a jen s obtížemi je možné nechat ho projít i k tomu přizpůsobenými kopírovacími stroji. Může se také vlnit a vytvářet vypoukliny, pokud ke smrštění nedochází na všech místech filmu stejně. Filmy jsou také napadány organismy, a to jak rostlinného, tak živočišného původu

11) Srov. Blažena Urgošíková, Národní filmový archiv v Praze a záchrana evropského filmového dědictví. *Cinepur* 11, 2002, č. 23/24, s. 12.

12) Jiří Zelinger a spol., *Chemie v práci konzervátora a restaurátora*. Praha: Academia 1987, s. 26.

(k plísni a houbám můžeme připočítat i drobný hmyz), které se živí především fotografickou emulzí.

Další poškození filmu vznikají při jeho užívání, tedy při průchodu různými stroji (promítacími, kopírovacími). Přitom náchylnost k takovým poškozením je závislá na stupni chemického rozkladu a úbytku flexibility smrštěním. Mezi nejčastější defekty patří škrábance (na emulzní nebo podkladové straně pásu), poničené děrování, přetržení filmového pásu nebo porušení slepek. Vysvětlení náchylnosti promítaného filmu k mechanickým poškozením může poskytnout úvaha Františka Roznětínského o průchodu filmu promítacím strojem.¹³⁾ Namáhán je nejen samotný filmový pás, ale i mechanismus promítacího stroje. Promítací stroj, ačkoliv nutný prostředek pro adekvátní užití filmového materiálu, tedy jeho projekci, je pak občas vnímán až překvapivě negativně. Cherchi Usai například cituje Vincenta Pinela, který označoval promítací stroj za „stroj na mletí filmového pásu“.¹⁴⁾

Stejně jako se najdou zastánci chemickým rozkladem poškozených obrazů, kterým skvrny plísni a rozteklá emulze dodávají nové estetické kvality, i pohled na škrábance se mezi odbornou veřejností liší:

Existuje akademický směr smýšlení, který považuje škrábance za součást kinematografického dědictví. Vzhledem k tomu, že je známo, že rané filmy byly publiku předváděny tímto způsobem, jsou defekty považovány za autentickou „patinu“ dřívější doby. Na druhou stranu jiní vidí škrábance jako nesmyslné a obtěžující defekty, které by měly být eliminovány.¹⁵⁾

Jiného charakteru, z hlediska příčiny, jsou ztráty způsobené cenzurními, produkčními a jinými zásahy na filmovém materiálu. Nemají původ ve vlastnostech filmu a jeho typickém způsobu užívání, ale odpovídají době jeho vzniku, vypovídají o kultuře, které film náležel a kterou spoluvytvářel. Při kompenzaci tohoto typu „ztráty“ je pak vždy nutné si uvědomit, že tzv. ochranným zásahem se mění něco z původního charakteru díla jako historicko-kulturního dokumentu. Není možné jen konstatovat, že nejpůvodnější verzi je pravděpodobně ta nejdelší (tj. ta nejméně vystříhaná). Každá existující verze (a mluvím zde i o kopiích poznamenaných chemickou degradací či mechanickým poškozením) má

13) Roznětínský píše: „Uvažujme nyní, jak se mění rychlost otáčení maltézského kříže během jeho záběru? Od okamžiku, kdy kladička unášeče se vsune do výřezu kříže, počne se kříž otáčeti, a to rychlostí, která z nulové hodnoty (již měl kříž po dobu, kdy byl v klidu) poznenáhlu stoupá na hodnotu maximální. Rychlost stoupá po celou dobu, ve které se kladička „zasunuje“ do výřezu kříže. Největší rychlost otáčení kříže jest v okamžiku, než se počne kladička unášeče ve výřezu kříže vraceti. Od vratné polohy kladičky ve výřezu kříže rychlost otáčení kříže klesá až do okamžiku, kdy kladička kříž opustí. Rychlost otáčení je nula, kříž zůstává v klidu. Kladička vykoná zbývající $\frac{3}{4}$ otáčky unášeče a pochod se opakuje. [...] v krátkých intervalech vznikají značné změny rychlosti, které vyvolávají veliké setrvačné síly, jimiž je nejen mechanismus kříže, ale i perforace filmu velmi silně namáhána.“ František R o z n ě t í n s k ý, *Promítací stroj*. Praha : Knihovna Filmového kurýra 1945, s. 36–37.

14) P. C h e r c h i U s a i, Introduzione. In: T ý ž (ed.), *Film da salvare: Guida al restauro e alla conservazione*. Speciální číslo časopisu *Comunicazione di massa* 6, 1985, č. 3, s. 3–7, cit. s. 6.

15) Paul R e a d – Mark-Paul M e y e r, *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford : Butterworth-Heinemann 2000, s. 87.

své opodstatnění, charakterizované vnitřní kulturní historií (o které budu mluvit později), a to je nutné hledat.

Poškození filmového materiálu bylo reflektováno překvapivě často i ve starších obdobích filmových dějin. Například Karel Smrž si jej všímá několikrát:

Pro reprezentační stánek světelných dramát v Nejzapadlejší Lhotě je pak [film] řešením problému, lze-li ještě prostřednictvím ozubených válečků uvést do pohybu celuloidový pás, jemuž chybí většina perforačních otvorů, a lze-li ještě skloubit bohatou obrazotvorností děj, jehož dobrá polovina padla za oběť zubu času.¹⁶⁾

Nebo na jiném místě:

Při projekci se film konec konců vždy poškodí. U filmu obyčejného není to ani velikým neštěstím. Chybné místo se vystřihne, film se znovu slepí a jeden či dva chybějící obrázky divák téměř ani nepostřehne.¹⁷⁾

Periodizace destrukce

Nejen s reflexí destrukce, ale i s pokusy o její periodizaci a typologii jejích příčin se ovšem setkáme až později. Poprvé u Raymonda Borda, který je považován za prvního moderního historika filmových archivů, a to především díky publikaci *Les cinémathèques*,¹⁸⁾ ve které se, mimo jiné, zabývá problematikou destrukce filmového materiálu v dějinách filmu a periodizací tohoto fenoménu.

Obecně označuje za příčinu destrukčních vln změny ve filmovém průmyslu, týkající se většinou způsobu produkce filmů, použitého filmového materiálu či nových vynálezů. Destrukce také vyvolávají vlastníci autorských práv, kteří mají absolutní moc nad všemi prvky daného filmového díla.¹⁹⁾ Borde dále mluví o filmových archivech jako o institucích stojících na křižovatce mezi životem a smrtí většiny filmů, které byly kinematografickým průmyslem odsouzeny k zániku: „Filmové archivy se snaží uchovávat to, co se filmový průmysl snaží ničit.“²⁰⁾

Raymond Borde definuje tři základní vlny destrukce filmů. První se odehrála kolem roku 1920 a souvisela se změnami ve filmovém průmyslu: film se měnil v masovou zábavu, negoval vlastní počátky. Filmy se prodlžovaly z několika minut na standardní promítací dobu okolo devadesáti minut, kamera se začala pohybovat, opustila filmová studia a vyrazila do plenéru. Pro filmy předcházející tomuto období se vžilo označení

16) Karel Smrž, *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947, s. 18.

17) K. Smrž, *Film. Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*. Praha: Prometheus 1924, s. 265.

18) Raymond Borde, *Les cinémathèques*. Lausanne: L'Age d'Homme 1983. Borde (1920–2004) byl dlouholetým pracovníkem Cinémathèque v Toulouse. Později, ve spolupráci s Freddy Buachem, uveřejnil aktualizaci svého textu pod názvem *La crise des cinémathèques e du monde* (Paříž, 1997).

19) Srov. R. Borde, *Les cinémathèques*, s. 16.

20) Tamtéž, s. 15.

staré filmy (*vieux ciné*) a měly najednou jen hodnotu stříbrných solí obsažených v emulzi a nitrocelulózového podkladu. Pro léta 1895 až 1918 jsou celkové ztráty v celosvětovém měřítku odhadovány na 80 %. I Georges Méliès v roce 1923 ničil kopie vlastních filmů.²¹⁾ Druhá vlna destrukce se přivalila přibližně o deset let později, s nástupem zvuku. Nový produkt, zvukový film, tu rušil ten předcházející, takzvaný němý. Zároveň došlo i ke změnám v podobě filmového představení. Filmy bez zvukové stopy byly hromadně ničeny, některé vydávány v reedicích s přidanou zvukovou stopou. Třetí vlna ničení filmů pak souvisí s nástupem nového materiálu pro kinematografický film, triacetylcelulózy, a došlo k ní počátkem padesátých let minulého století. Nitrátní film, vysoce hořlavý, byl označen jako nebezpečný a například ve Francii dávala legislativa jen dvě možnosti: buď zničit všechny kopie a negativy, nebo je svěřit do rukou Cinémathèque Française. K těmto třem hromadným ničením se pak přidávají každodenní a běžné ztráty, vycházející víceméně z postavení filmu na hranici mezi spotřebním zbožím a uměním. Raymond Borde také předjímá čtvrtou vlnu destrukcí, zapříčiněnou nástupem videa. Balance ztrát je pak alarmující. Jak bylo uvedeno, ztráty v letech 1895 až 1918 jsou uváděny přibližně okolo 80 %, přičemž pro Spojené státy se poměr ještě zvyšuje na 85 %. V letech 1919 až 1929 došlo k největším ztrátám, zdá se, v Itálii, kde přežilo pouhých 142 titulů, což odpovídá ztrátám 85 %. V USA to bylo přibližně 75 %, ve Francii 70 %, v Německu 40 %, v bývalém SSSR pouhých 10 % (tento fakt Borde připisuje politickému režimu, který se podle něj neřídil pouze požadavky trhu). Pro léta 1930 až 1950 neexistují souhrnnější data, ale pro USA se ztráty v letech 1930 až 1939 uvádějí na 25 %, v letech 1940 až 1949 na 10 %, ve Francii pak pro léta 1930 až 1939 na 50–55 %, pro dobu druhé světové války pak dle provedených výzkumů na 36 %. Přitom tyto ztráty nejsou zdaleka proporcionálně rozděleny mezi různé žánrové kategorie. Přežilo mnohem více tzv. autorských filmů, respektive filmů rozpoznaných včas historií filmu jako důležité, nepoměrně větší ztráty pak poznamenaly kratší filmy, seriálové produkce a díla neznámých autorů.

Paolo Cherchi Usai přijímá periodizaci destrukcí Raymonda Borda (a v mnoha případech se k němu také odvolává), ale rozšiřuje ji (jednak časově – předjímá vlnu destrukcí způsobenou nástupem digitálních médií – a také počtem vln destrukce, které rozlišuje) a problematizuje.²²⁾ Jeden z důvodů pro systematické ničení filmů vidí také v problematice kinematografického filmu jako předmětu sběratelství – je obtížné a nákladné ho skladovat a i když je film jednou koupen, je nutné ho dále kopírovat a zajistit tak jeho další přežití. Vlastnictví kopie navíc rozhodně nezaručuje také právo film promítat, vystavovat. Téměř jedinou možností pro přežití filmu se tak stává jeho umístění ve filmovém archivu.

Periodické dělení vln destrukce začíná u Cherchi Usaie „prologem“, který časově umisťuje do let 1894 až 1908. Hlavní příčinou destrukcí je tu systém přímého prodeje kopií

21) Borde i další autoři odkazují k: Madeleine Malthe - Méliès, *Méliès l'enchanteur*, Paris : Hachette 1973.

22) Srov. P. Cherchi Usai, La cineteca di Babele. In: Gian Pietro Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*. Vol. V.: Teorie, strumenti, memorie. Torino : Giulio Einaudi editore 2001, s. 965–1067, zde 969–978.

provozovatelům kin. Tam je kopie používána, dokud je to možné, tedy až do svého fyzického zničení. To je proces odůvodněný a předvídaný ekonomickými strukturami: ničení kopií podmiňuje poptávku po nových produktech.

První vlnu pak Cherchi Usai umisťuje kolem roku 1909 (na rozdíl od Borda, který začíná až kolem roku 1920) a dává ji do souvislosti se setkáním producentů a distributorů konaném v Paříži v únoru 1909. Dohodli se na standardním rozměru kinematografického filmu (35mm, s 16 okénky na délku jedné stopy – přibližně 30 centimetrů) a jeho děrování (4 perforace na jedno filmové okénko, s přibližně obdélníkovým tvarem). Zároveň byl systém přímého prodeje nahrazen systémem půjčování. Přežití filmu už pak nebylo otázkou fyzické výdrže materiálu, ale vůle vlastníka autorských práv. Pro filmové archivy z toho pro Cherchi Usai plyne jeden závěr: pravděpodobnost přežití filmu po roce 1909 je spojena s podnikovou politikou produkční společnosti.

Druhá vlna destrukcí se u Cherchi Usai shoduje s první vlnou popisovanou Raymondem Bordem. Časově je umístěna okolo roku 1920 a souvisí s prodlužováním délky jednotlivých filmů a nezájmem publika o staré krátké filmy (Cherchi Usai ale připomíná, že tento nezájem neplatil pro krátké slapstick komedie). Třetí vlna (u Borda druhá) je důsledkem přechodu od tzv. němého k tzv. zvukovému filmu (1928–1932). Následující vlna se i u Cherchi Usai týká filmu na nitrocelulózovém podkladu: v únoru 1951 přestal Eastman Kodak tento podklad vyrábět a nahradil ho triacetylcelulózou. Pátou vlnu destrukcí, následující nástup videa, už nemusel Cherchi Usai předjímat – umisťuje ji mezi léta 1985 až 1995. Jejími oběťmi se staly amatérský film a kopie filmů na menších formátech. Většina sběratelů či kinoamatérů převáděla své (mnohdy raritní) záznamy na magnetický podklad a následovně je ničila.

Šestý (a možná definitivní) nápor destrukcí představuje pro Cherchi Usai převod filmového pásu na jiný než fotochemický nosič, na digitální médium. Je možné, že po tomto „finálním řešení“ se stane materiální existence filmu nadbytečnou, a to bude předejrou pro „genetickou“ proměnu filmového archivu a „zmutované“ kolektivní vnímání filmů.²³⁾

Reflexe destrukce I.

Chápání destrukce v širších souvislostech filmových dějin a filmu jako média je přítomné až v několika posledních letech a jeho existence souvisí s rozvojem filmových archivů nejen jako institucí uchovávajících, ale také jako veřejně činných organizací, a zároveň s prohloubením zájmu především o období tzv. němého filmu ze strany „nové filmové historie“.²⁴⁾ Problémy, kterých si takové reflexe všímají, neohrožují jen život jednotlivých konkrétních filmových kopií, ale samotnou existenci filmu v podobě, jak ho známe dnes, a také existenci filmu jako předmětu a paměti o něm. Já se budu věnovat dvěma autorům (Paolo Cherchi Usaimu a Dominique Païnimu), jejichž pohled na dané téma vykazuje

23) Tamtéž, s. 975.

24) Srov. Petr Szcepanik, Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Týž (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 9–41, cit. s. 15–16.

do jisté míry shodu, ale také odlišnosti. Shody odpovídají současným trendům ve filmovém archivnictví, zatímco rozdílnost pramení v odlišných tradicích, na které, zdá se, navazují.²⁵⁾

Přístup Paola Cherchi Usai je možné shrnout do dvou pojmů, které autor představuje, „vnitřní (kulturní) dějiny filmové kopie“ a „Model Image“. Vnitřní dějiny filmové kopie Cherchi Usai popisuje jako „prázdnou“ mezi dobou, ve které byl němý film promítán naposledy ve své „historické“ epoše (v kontextu komerčního distribučního systému), a momentem, kdy se stane součástí filmového archivu nebo sbírky.²⁶⁾ Koncept dále problematizuje, když jej staví do protikladu k chápání filmu jako nezničitelného, jednoznačně určitého a mechanicky reprodukovatelného předmětu. Neexistuje nic jako jedna určitá „originální kopie“ daného filmu: každá jeho kopie je originálem, který se od ostatních, označovaných jako stejný film, odlišuje právě svou vnitřní historií. Tato historie pak není završena záchranou filmové kopie v útrobách archivu ani jeho projekcí tamtéž, protože všechny zásahy prováděné v rámci péče o ní dále mění její podobu a postihují tak i její vnitřní historii.

V pozdějším textu, ve kterém je přívlastek „vnitřní“ nahrazen slovem „kulturní“, už Cherchi Usai nemluví o bezpočtu originálních exemplářů, ale o tom, že idea originální kopie ztrácí tím více smysl, čím blíže se dostáváme k původu jednotlivých filmových kopií.²⁷⁾ V dřívějších textech popisuje vnitřní historii kopie z hlediska její existence v dějinách, v souvislosti s konkrétními záměry a činy konkrétních osob, přičemž k jakékoli alteraci na filmové kopii tak nedochází náhodou. V posledním citovaném textu pak k definici přichází z druhé strany, z pozice instituce získávající filmovou kopii při ukončení její existence v běžném distribučním oběhu. Touto optikou, z hlediska uchování filmu pro budoucnost, jsou změny, ke kterým v minulosti došlo, naopak spíše neracionální, řízené selektivním procesem, který Cherchi Usai přirovnává k Darwinovým principům evolučního výběru.²⁸⁾ Z tohoto pohledu, jak píše, je přežití originálu z roku 1899 opravdovým zásahem štěstěny. Přitom opotřebování filmové kopie bývá přímo úměrné komerčnímu úspěchu daného filmu.²⁹⁾

Pojem a koncept „Model Image“ Cherchi Usai definuje v rámci chápání filmu jako „umění destrukce pohyblivého obrazu“ a destrukce pohyblivých obrazů jako jevu umožňujícího existenci filmové historie.³⁰⁾ Destrukci filmu je pak pomocí tohoto aparátu možné

25) Jaké je hlavní poslání filmového archivu jako instituce? Uchovávat, nebo ukazovat? Oba přístupy, přítomné od počátku existence filmových archivů, mají své „zakládající osobnosti“, na straně snahy uchovávat je to Ernst Lindgren, někdejší ředitel British Film Institute, jako zastávce prezentační funkce pak Henri Langlois, jeden ze zakladatelů Cinémathèque française. Dnes převládá snaha obě extrémní tendence skloubit. Lze ji shrnout v prohlášení, že bez uchovávání není možné ukazovat a naopak, a kterou propaguje i Etický kodex filmových archivů sdružených ve FIAF. Srov. *Etický kodex filmových archivů sdružených v Mezinárodní federaci filmových archivů (FIAF)*. [online] Dostupné z: <http://www.nfa.cz/?faid=40903>, cit. 11. 3. 2005.

26) Srov. P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile*, s. 17–18.

27) Srov. P. Cherchi Usai, *La cineteca di Babele*.

28) Srov. tamtéž, s. 983.

29) Tamtéž, s. 987.

30) Model Image, resp. Immagine Modello, rozpracovává Cherchi Usai in: P. Cherchi Usai, *L'ultimo spettatore: Sulla distruzione del cinema*. Milano : Editrice Il Castoro 1999 a v anglické upravené verzi

vnímat i v širším smyslu, nejen jako destrukci materiální. Přisuzuje tu filmu jako médiu definovanému (kromě jiného) svým nosičem atributy, pomocí kterých je pak možné novým způsobem chápat existenci jiných než filmových obrazů a případnou mutaci filmových pohyblivých obrazů v něco jiného.

Model Image je fiktivní entitou, hypotetickým souhrnem všech pohyblivých obrazů, vnímaných v jejich úplnosti v jednom momentě (přitom z Cherchi Usaiovy definice není jasné, zda míní obrazy jednoho záznamu, filmu například, nebo opravdu všechny pohyblivé obrazy). Vnímat pohyblivý obraz jako Model Image znamená vnímat ho v jeho zamýšleném stavu, se stejnou intenzitou v každém jeho momentě, a to ještě jako nepoznamenaný konkrétním vnímáním.³¹⁾ Dále definuje Model Image podle ekonomických,³²⁾ ale především formálních kritérií. Tato formální definice představuje ideální projekční čas náležící k Model Image vzhledem ke konkrétnímu empirickému času projekce pohyblivého obrazu. Rozdíl mezi těmito dvěma časy je ovlivněn řadou faktorů, mezi nimi například počtem projekcí v promítacím stroji, který film poškozuje, nebo sumou zahrnující obrazy potlačené a odstraněné z kulturních důvodů (např. cenzura). Ideální čas Model Image dále narušuje také fyziologie divákova zrakového vnímání či jeho interakce s ostatními diváky. Formální definice tedy zároveň dokazuje, že Model Image neexistuje, respektive existovat nemůže.³³⁾ Jeho úloha se ovšem mění, uvažujeme-li elektronické obrazy: ideální čas už není tolik ovlivňován fyzickým ničením podkladu a omezením, které představuje filmová projekce, jako moment, do kterého jsou soustředěny všechny auditivní, vizuální a taktilní vjemy, ale je „místo toho řízen pohnutkou zcela ignorovat proces formování samotného obrazu“.³⁴⁾

Zajímavá je pozice, kterou vzhledem k Model Image Usai přisuzuje divákovi. Ten je nutným a nedokonalým vnímatelem, svědkem sebedestrukce pohyblivého obrazu. Zároveň je také jeho koruptorem. Obrazy korumpované divákem, „subjektivní obrazy“, jsou ovlivňovány percepcí i v případě, že jsou vnímány jako nové či neposkvrněné, tedy i když si divák není vědom efektu, který jeho vnímání spojené s projekcí může na obrazy mít.

Přemýšlení o pohyblivých obrazech jako o souhrnné entitě, mimo běžně chápaný čas a prostor, jakoby odpovídá přístupu k filmové historii a teorii, který Cherchi Usai svými předcházejícími texty odmítal.³⁵⁾ Ve skutečnosti ale koncepci Model Image používá k potvrzení svých dosavadních myšlenek a zásad, ovšem na mnohem abstraktnější rovině. Je to právě reálná neexistence Model Image, která dává vzniknout filmové historii a teorii a která potvrzuje postavení materiálu nesoucího pohyblivé obrazy jako jejich základní charakteristiky.

Nový náhled na destrukci filmových pohyblivých obrazů, který umožňuje Model Image, tak přináší také chápání filmové historie jako sebedestruujících dějin destrukcí. Film

téhož textu: *The Death of Cinema*... Já jsem pracovala především s novější anglickou verzí, ovšem s přihlédnutím k italskému prvnímu vydání.

31) P. Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, s. 21.

32) Srov. tamtéž, s. 43.

33) Srov. tamtéž, s. 48–49.

34) Tamtéž, s. 53.

35) Zejména zaměřením na konkrétní zkušenost specifického vnímatele – badatele či výzkumníka – nutně poznamenanou materiálností, pluralitou a fragmentaritou pohyblivých obrazů.

(cinema) podle Cherchi Usaie není skutečným předmětem filmové historie, protože ta, v podobě jak ji známe, není schopná kvalifikovat, předjímat ani měnit proces destrukce pohyblivého obrazu. Na druhou stranu je to destrukce pohyblivých obrazů, která existenci filmové historie umožňuje. Protože právě postupná destrukce dovoluje ustanovit kategorie a ověřovat znalosti historie na omezeném množství přeživších pohyblivých obrazů. Pokud by totiž všechny pohyblivé obrazy existovaly v podobě Model Image, nic jako filmová historie³⁶⁾ by nebylo, ani by nemělo žádné užití. Primárním úkolem historie je, jak tvrdí Cherchi Usai, obnovit zážitek prvních diváků pohyblivých obrazů. To je ale zároveň nemožné, protože obnovení takového zážitku by bylo popíráním dějin.³⁷⁾

Definice filmové historie se tak pohybuje v kruhu, a koncepce „sebedestrukce filmové historie“ je vyjádřením tohoto pohybu. Hypotetickým středem takového kruhu je pro mne Model Image – každý bod kruhu pak může být definován právě svou polohou vůči tomuto středu. A sebedestrukci filmové historie můžeme chápat doslova (v souladu s definicí filmového materiálu jako vysoce nestabilního a rozkládajícího se od momentu výroby), nebo na abstraktnější rovině, jak bylo naznačeno výše. Film by v takové historii prožíval svůj „zlatý věk“ pouze tehdy, pokud by nebyl ničen, tedy nepromítán ani jinak nepoužíván (protože každé použití znamená ničení) – i tak by byl ale ohrožován svým vlastním fyzickým rozkladem.

Prezervace, z pohledu Model Image a sebedestruující filmové historie, je pak vytvářením fiktivních artefaktů odporujících této filmové historii. Vytvářet znovu podobu pohyblivých obrazů, která má své místo v minulosti, nutně znamená přivést na svět falsum. Taková snaha nejen že odporuje přirozené tendenci filmových pohyblivých obrazů (tendenci k sebedestrukci), ale zároveň má efekt „rozšiřování propasti mezi obrazem jako takovým a jeho hypotetickým stavem v podobě Model Image“.³⁸⁾ Ničivou sílu restaurování pak Cherchi Usai přirovnává k destrukci produkované diváckou percepcí. A požaduje novou definici uchovávání filmu, jako vědy o postupné ztrátě pohyblivých obrazů a snahách se s následky této ztráty vyrovnat. Bude se zabývat migrací do jiných způsobů vizuální zkušenosti a snažit se interpretovat smysl destrukce jako ztráty.

V takovém chápání filmové historie a prezervace filmu nutně někdy v budoucnosti existuje bod, kdy bude ztráta úplná, kdy nebudou existovat filmové pohyblivé obrazy: „Je známo, že film dříve či později zmizí, přesto neexistuje způsob, jak předpovědět rozsahy destrukcí, ke kterým dojde v nejbližší budoucnosti.“³⁹⁾ Ještě před úplným zmi-zením pak dle Cherchi Usaie dojde k proměně statusu filmu jako předmětu, z objektu denní potřeby existujícího v mnoha exemplářích ve vzácný muzeální objekt.⁴⁰⁾

36) Cherchi Usai se ve svém textu neodvolává k žádné konkrétní filmové historii či teorii. Spíše z jeho úvah vyplývá, že se pohybuje v jakémsi myšleném souhrnu všech filmových historií, v jedné fiktivní Historii.

37) V tomto smyslu přirovnává Cherchi Usai filmovou historii k politickým utopiím: pokud by byl hlavní cíl filmové historie naplněn, nebylo by třeba filmové historie. Podobně se vyjadřuje i k filmové teorii. Filmové teorie by neexistovaly, kdyby existoval Model Image. Srov. tamtéž, s. 27.

38) Tamtéž, s. 101.

39) P. Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, s. 45.

40) Reflexe této problematiky především in: P. Cherchi Usai, *La cineteca di Babele*.

Reflexe destrukce II.

U Dominiqua Païniho najdeme mírně odlišné chápání materiálnosti filmu a z toho vycházející odlišnou definici destrukce. Jeho definice pojmů nabývají ještě větší míry abstrakce. Filmovým materiálem je pro něj čas. A samotný objekt, filmový pás, je určitou zátěží filmového materiálu, ze kterého se při projekci rodí film jako diváky subjektivně prožívaný čas.⁴¹⁾ Konzervovat pak ve smyslu této definice znamená uchovávat v paměti⁴²⁾ – potom se klasický problém, zda uchovávat, nebo ukazovat, stává bezpředmětným. Tělesnost filmu je totiž něčím, čeho je nutné se zbavit, aby mohla být umělecká díla lépe studována (porovnávána). Païni přitom vychází jednak z idejí prvních zakladatelů národních filmových archivů (Iris Barry, Henri Langlois), a pak také z koncepce *Musée imaginaire* André Malraux, na kterou svým způsobem navazuje i Jean-Luc Godard svými HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Do značné míry Païni vede dialog také s textem Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.⁴³⁾

Film se přibližně od počátku devadesátých let stává dědictvím („patrimoine“, zde ve smyslu kulturní dědictví), společnou pamětí.⁴⁴⁾ Právě destrukce této paměti, chybějící části kulturního dědictví, způsobují pocity melancholie a ztráty, na kterých se živí disciplíny zabývající se obnovením, znovuoživením, nebo alespoň představením si ztraceného: historie a teorie filmu. Podobně jako je u Cherchi Usaie existence filmové historie a teorie umožněna neexistencí Model Image, u Païniho ji dovoluje nekompletnost dědictví, to, že je poznamenáno destrukcí.

Païni definuje archiv ne jako prostor, který je součástí běžného světa, ale jako paralelní svět, v rámci něhož se z filmu stává kulturní dědictví (jde o přesun filmu ze skutečnosti do jakési nové „metaskutečnosti“, rozhodneme-li se použít muzeologický termín). Zatímco u Cherchi Usaie mohou filmy v archivu existovat podle stejných pravidel jako v běžném světě (dokonce se jim někdy přizpůsobují), u Païniho archivní filmy mění svůj status, přestávají být obíhajícím zbožím a stávají se kulturním dědictvím, respektive součástí nikdy úplného celku kulturního dědictví.

Z pojmu dědictví pak podle Païniho vycházejí i mnohé vědecky podložené hlouposti, mezi něž počítá i nostalgii po nitrátním podkladu. Dle jeho názoru se v tomto případě pletou skutečné optické vlastnosti podložky z nitrátu celulózy s optikou a vkusem doby, která ho používala. Nitrát neexistuje. Alespoň ne jako specifický materiál. To, co odlišuje staré filmy na nitrátním podkladu od filmů novějších, není materiál. Pokud se

41) Srov. D. Païni, c. d., s. 17, resp. T ý ž, Od mramoru k celuloиду, s. 157. *Illuminace* 10, 1998, č. 3, s. 157–170.

42) Samotný restaurátorský akt, jak se jím Païni také dále zabývá, probíhá sice na konkrétním filmovém materiálu, na filmovém pásu, ale ideálním zásahem by bylo obnovit tyto kdysi diváky prožívané časy. Ty jsou ovšem restaurátorským aktům nepřístupné. Viz D. Païni, Od mramoru k celuloиду, s. 157–158.

43) Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 17–47.

44) Païniho periodizace definuje léta 1850–1908 jako ta, ve kterých film fungoval jako zvláštnost (curiosité), v letech 1908–1950 jako trávení volného času (loisir), 1950–1968 jako umění, v letech 1968–1990 jako kultura, a konečně od roku 1990 do dnešní doby jako dědictví. Ke všem těmto pojmům je pak podle Païniho možné přidat přívlastek „století“, od zvláštnosti století k dědictví století. Srov. D. Païni, *Le temps exposé*, s. 25–26.

u nitrátních filmů hovoří o jisté „rozmazanosti“ či „zamlženosti“ a měkkosti obrazu, jsou to spíše vlastnosti specifické pro vkus doby. Nově vytvářené archivní kopie tyto vlastnosti ztrácejí ne proto, že by používaly jiné materiály (acetát celulózy nebo polyester), ale protože doba vzniku těchto kopií má jiný vkus a nároky na fotografický obraz.⁴⁵⁾ Podobně i rozdílně vypadající výsledky různých restauračních zásahů jsou způsobeny především rozdílnou optikou a vnímáním obrazové kultury v zemích, kde byly provedeny. Restaurované filmy jsou přizpůsobovány, byť nevědomky, dnešní vizuální kultuře.⁴⁶⁾

Ztrácíme tedy něco, když ztrácíme nitrátní originály? Païni tvrdí, že jejich kopírováním na jiné materiály ne. Jistě, každá fotografická generace znamená jistou ztrátu kvality obrazu, ale tento fakt nemá nic společného s nitrátem. Nostalgii po nitrátním podkladu pak Païni přirovnává k nostalgii stimulované ruinami.⁴⁷⁾ Nenahraditelnost není jeho pravá vlastnost, ale byla mu přisouzena. Materiál se tak dostává do popředí, zastiňuje jiné vlastnosti filmového díla. Imperativem pro filmové archivy se tak například stalo uchovávat všechny filmy, které byly na nitrátním podkladu, bez rozdílu. Na zachování materiálnosti filmu, jak ji známe dnes (a jejíž destrukci způsobenou časem a lidmi pocítujeme jako ztrátu), pak možná trváme z důvodů, které nejsou opodstatněné. Jak píše Païni, obrazy přece v historii vždy měnily své podklady.⁴⁸⁾

Videokazeta je pak nástrojem pro šíření filmových pohyblivých obrazů, který dovolil studovat a porovnávat styl a výrazové prostředky jednotlivých autorů. Dokonce zachovává formu pásu odvíjejícího se z jednoho kotouče na druhý, byť při změně velikosti, nahrazující množství kotoučů filmového pásu v několika krabicích jednou krabičkou, která se téměř vejde do kapsy. Stává se přístupnější. Dle Païniho se tak potenciálně osvobozuje od své tělesnosti (jen do jisté míry, dodala bych: chemická degradace a fyzikální poškození se nevyhýbají ani videokazetám). Kopírování filmů na videokazety a DVD je ztrátou, destrukcí, jen v jednom z mnoha smyslů filmu: narušuje původní charakter diváckého zážitku z filmu. Na druhou stranu ale film vrací do ekonomického oběhu, navrácí mu jeho původní status zboží, průmyslu, a vyjímá jej z mrtvolného stavu, ve kterém přežíval uvnitř filmového archivu: „To znamená, že reprodukce filmu znovu nachází cosi z průmyslového a komerčního původu filmu, zcela přitom zrazující jednu ze základních podmínek zrodu a směřování: *projekci*.“⁴⁹⁾

Destruovat film v podobě, jak ji známe dnes, by podle Païniho znamenalo ničit ho ve prospěch nového způsobu náhledu na film, především na film jako umění: „Neimplikuje

45) Païni například popisuje pokus, při kterém byl archivářům, z velké části milovníkům a vyznavačům nitrátu, promítnut obraz tvořený z jedné poloviny originální nitrátní kopií a z druhé nově vyrobenou acetátní kopií. Nikdo z přítomných pak nebyl schopen rozeznat, která část obrazu je promítána skrze kopii nitrátní. Srov. tamtéž, s. 31.

46) „Film je dnes poznamenán studeným a hemorragickým televizním obrazem, synkopickým střihem hudebního klipu. V zásahu restaurátora z toho musí něco zůstat.“ D. Païni, *Od mramoru k celoidu*, s. 169.

47) Což není jediná zmínka o romantismu v postoji k filmu jako materiálu. Znovu se objevuje například v souvislosti s tzv. sirotčími filmy.

48) „Obrazy vždy měnily a do nekonečna proměňovaly své nosiče. Umění není tvořeno ničím jiným než pamětí. Stejnou měrou je tvořeno ztrátou, zapomením, melancholií po této ztrátě a vynálezy nových forem částečně kompenzujících, držících smutek za to, co se opouští, ničí se, zapomíná a nahrazuje.“ D. Païni, *Le temps exposé*, s. 33.

49) Tamtéž, s. 30.

snad historie umění dílo jako ruinu, která může být interpretována?⁵⁰⁾ Pravá destrukce se netýká materiálu, filmového pásu, ale diváckého zážitku, souhrnu mnoha časů subjektivně prožívaných mnoha diváky. Zásah restaurování, který pracuje s filmovým pásem, nejen že není schopen divácký zážitek obnovit, ale dokonce některé původní vlastnosti zcela stírá a jiné nové vlastnosti, charakterizované dobou prováděného zásahu a jejími kulturními požadavky, přidává.

Koncepce lakuny

Pojem *lacuna* má původ v latinském označení chybějící části či mezery. Je používán především v italském prostředí a může označovat jakoukoliv chybějící část filmu: od škrábanců na povrchu filmového okénka až k celým chybějícím kotoučům filmu. Teoretici restaurování filmu pojem přebírají od Cesare Brandiho: „lakuna, pokud mluvíme o výtvarném umění, je přerušením ve figurativním tkanivu.“⁵¹⁾ Brandi dále uvádí, že hlavním problémem v případě lakuny není to, že něco chybí, ale naopak to, že něco přebývá. Lakuna má svůj tvar a barvu, které nemají žádný vztah k původnímu obrazu. Působí tedy jako cizí těleso. Je tedy možné ji vnímat v rámci vztahů mezi figurou a pozadím.

Michele Canosa dodává, že v případě filmu je to nejen „tessuto figurativo“ (figurativní tkanivo), ale také „tessuto narrativo“ (narativní tkanivo), které je lakunou poznamenané.⁵²⁾ V prvním případě se lakuna může projevit při projekci (jako např. nepatřičné použití masky v promítacím stroji), nebo je patrná na materiálu filmu. Aby mohl popsat lakunu v kontextu jeho materiálu, definuje film jako „lineární následnost figurativních jednotek (fotogramů)“,⁵³⁾ přičemž figurativnost se projevuje jednak v rámci každé minimální jednotky, a pak ve větší jednotce definované jejich následností. Figurativní integrita je ohrožena fyzikálně-chemickým poškozením. Lakuna pak může být bodová (*puntuale*), týkající se jednoho okénka či jeho části, lokální (*locale*), zasahující menší segment filmového pásu, nebo rozšířená (*estesa*) až na celý filmový pás. Může být povrchová, nebo zasahovat film do hloubky. Vzhledem k filmovému okénku je pak středová (*centrale*), zasahující střed okénka, nebo okrajová (*marginale*), zasahující jeho okraje. V rozšířeném pojetí pak můžeme definovat lakunu hraniční (*liminare*), týkající se okrajových linií okénka a ovlivňující jeho vzhled, nikoli samu figurativnost, a lakunu vněokrajovou (*extramarginale*), napadající pouze strukturu materiálu, neovlivňující obraz. Canosa dále uvádí, že podobně můžeme popisovat i poškození chromatičnosti barvených nebo barevných filmů. Integraci lakuny či její zahrnutí do procesu restaurování pak řeší podobně jako Mazzanti (viz níže), ale nabízí i některá další východiska

50) Tamtéž, s. 40.

51) Cesare Brandi, *Teoria del restauro*. Torino : Giulio Einaudi editore 1977, přetisk 2000, s. 18.

52) Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*. In: G. P. Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*. Vol. V.: Teorie, strumenti, memorie. Torino : Giulio Einaudi editore 2001, s. 1069–1118, cit. s. 1089.

53) Tamtéž, s. 1090.

pro lakuny většího rozsahu (jako vložení vysvětlujících mezititulků či překopírování zachovaných okének do podoby *freeze-frames*,⁵⁴⁾ v délce chybějící části filmu).

I Nicola Mazzanti vychází jednoznačně z Brandiho, když definuje lakunu jako „natržení narativního tkaniva filmu“.⁵⁵⁾ Je to chybějící část, kterou je nutné najít a ohraničit (pomocí různých dokumentů, ať už filmových, či jiných), aby mohla být s jistotou definována původní narativní struktura. Rozeznává dvě roviny: rovinu narativní struktury (chybějící záběr, scéna, část filmu, mezititulky) a rovinu obsahu filmového obrázku (skvrny způsobené chemickým rozkladem, hluboké škrábance, ztráta barevnosti). Dále se lakunou zabývá především z hlediska restaurování. Je to právě lakuna, která v nabízejících se možnostech řešení zásadně odlišuje restaurování filmu od podobných zásahů v oblasti filologie a restaurování výtvarného umění. Na jedné straně je tu stále nutnost označit lakunu, hlavně takovou, která by jinak nebyla patrná (chybějící scéna může narušit původní rovnováhu filmového střihu či dát nový smysl dvěma záběrům, které se najednou ocitly vedle sebe). Na druhé straně možnosti, jak tento problém řešit, jsou omezené: „Postup, který by se zdál být v těchto případech povinným, je vložení černého (neutrálního) filmového pásu za účelem označení lakuny.“⁵⁶⁾ Tento zásah ovšem může zásadně omezit kontinuitu filmu. Mazzanti tedy navrhuje kvantitativní i kvalitativní metody, které umožní zhodnotit povahu a rozměry lakuny, ale také její umístění a efekt na celkovou rovnováhu filmového díla. Jedině po takovém zhodnocení je možné zvolit adekvátní postup kompenzace.

Paolo Cherchi Usai vychází ze stejné definice a chápání lakuny.⁵⁷⁾ Jinak ale pojmenovává jednotlivé kategorie. Rozeznává dva přístupy k problematice lakuny: pojmenovává je synchronický (srovnatelný s Mazzantiho rovinou obsahu filmového okénka) a diachronický (Mazzantiho rovina narativní struktury).⁵⁸⁾ Synchronický přístup chápe každé jednotlivé filmové okénko jako samostatnou entitu. V rámci té pak nacházíme lakuny v podobě škrábanců, nečistot či blednutí obrazu. Řešení či kompenzace tohoto typu lakuny je pak pro Cherchi Usai jednou z důležitých otázek restaurování filmu a jeho teorie. Máme právo upravit obraz tak, aby vypadal lépe než původně? Tyto úpravy se netýkají jen odstranění nedostatků způsobených životem předmětu během času. Cherchi Usai například uvádí, že většina filmů vyrobených před rokem 1908 byla promítána s nestabilním, „poskakujícím“ obrazem. A ptá se: „měli bychom vyrobit nestabilní obraz tak, jak existoval

54) Technika *freeze-frame* využívá zachovaných částí filmu (většinou v podobě jednoho filmového okénka), kterými nahrazuje okolní nezachovalé části, v čase odpovídajícím původnímu rozsahu. Její použití je charakteristické v mezititulcích němých filmů, kdy je celý mezititulek znovuvytvořen mnohonásobným překopírováním jednoho z jeho původních okének. V menší míře se tento postup využívá u ostatních chybějících částí filmu. V takovém případě má jedno konkrétní „zamrzlé“ okénko, nepohyblivý obraz, v podstatě fotografie, reprezentovat a zastupovat původní celek obrazů v pohybu.

55) Nicola Mazzanti, *Note a pie' pagina*. (Per un glossario del restauro cinematografico). In: L. Comenini – M. Pavesi, c. d., s. 14–31, cit. s. 18.

56) Tamtéž, s. 19.

57) Alternativní chápání lakuny pak nabízí Dominique Païni. Je-li destrukce destrukcí paměti, pak lakuna není chybějící část původně kompletního celku, ale časovou mezerou mezi dobou vzniku filmu a jeho opětovným předvedením současnému publiku. Lakuna je u Païniho to, co Cherchi Usai nazývá vnitřní nebo kulturní historii filmové kopie. Srov. D. Païni, *Od mramoru k celuloidu*.

58) Srov. P. Cherchi Usai, *Silent Cinema*, s. 57–64.

(protože v té podobě diváci film viděli), nebo by měl vypadat stabilněji, jako by problém nikdy neexistoval?⁵⁹⁾ Můžeme předpokládat, že kdyby byl v minulosti k dispozici způsob, jak učinit obraz stabilním, byl by používán. Je nám ale přednější historická věrnost, nebo srozumitelnost?

Z diachronického úhlu pohledu se ptáme, co chybí z filmu jako „příběhu“, celku s nějakou narativní linií či jinak definovanou časovou uceleností. Máme tedy před sebou filmovou kopii, která postrádá některé části, jednotlivá filmová okénka nebo i celé scény, které v minulosti nepostrádala. Cherchi Usai pak k tomuto typu lakuny přistupuje z pohledu diváka filmu promítaného z kopie restaurované archivem. Je cílem archivu poskytnout mu film jako celek a umožnit mu ocenit ho v podobě, v jaké existoval jako část kultury své doby, nebo nechat film v podobě, v jaké se dožil dneška, a předpokládat, že divák bude schopen ocenit jeho nekompletnost? Jinak řečeno, Cherchi Usai rozeznává dva „paradoxy“: paradox zmrzačené integrity a paradox fikční kompletnosti vytvořené skládačkou ruin.⁶⁰⁾ Jsme ochotni v zájmu kompletnosti připustit viditelný rozdíl v kvalitě jednotlivých filmových obrazů? Tedy, vytvořit kopii tak, jak nejspíš někdy v minulosti vypadala, ale s použitím obrazů z různých původních kopií, které mohou být různým způsobem poznamenány lakunami z pohledu synchronního? Protože, jak píše Cherchi Usai: „Na rozdíl od toho, co rozeznáváme u jiných umění, divák pohyblivého obrazu nemá rád fragmenty.“⁶¹⁾

Sirotčí filmy

Pojem „Orphan Films“, filmy sirotci nebo sirotčí filmy, zahrnuje několik typů filmového materiálu, od neidentifikovaných filmů, filmů s chybějícími nebo nejasnými údaji až k neidentifikovatelným fragmentům. Tedy filmy poznamenané nějakým způsobem destrukcí (filmy lakunózní). Z tohoto poničeného materiálu pak může v některých případech v rámci filmového archivu vzniknout nová entita.⁶²⁾ Dále pak tato kategorie zahrnuje také filmy, které „spadají mimo záměry komerčních prezervačních programů“⁶³⁾,

59) Tamtéž, s. 60.

60) Srov. tamtéž, s. 64.

61) Tamtéž, s. 62. Příkladem restauračního zásahu, který se musel vyrovnat s rozsáhlejší lakunou, může být práce na filmu *Sorrell and Son* (Herbert Brenon, 1927), kterou provedl Academy Film Archive a která byla uvedena na festivalu *Le giornate del cinema muto* v Sacile v říjnu 2004. Restaurátoři vycházeli z jediného zachovaného materiálu, rané bezpečné kopie nízké fotografické kvality, která byla nekompletní. Posledních pět chybějících minut bylo nahrazeno několika přeživšími fotografiemi a vysvětlením událostí děje. Emocionální efekt takového zásahu byl zářející – film byl tvořen více méně melodramatickou zápletkou, na jejímž konci umírá otec, hlavní hrdina filmu, a jeho syn, lékař, mu nemůže pomoci. Právě toto finále, umírající a jeho bezmocný syn, muselo být nahrazeno. Drama, o němž vyprávěl film, se tak svým způsobem spojilo s dramatem, které prožila původní filmová kopie. I když to zní možná příliš expresivně, mohli bychom říct, že smrti vyprávěné filmem odpovídala viditelná smrt materiálu. Srov. Catherine A. Surowiec (ed.), *Le giornate del cinema muto, Catalogo 2004*. Gemonia : La Cineteca del Friuli 2004, s. 160.

62) Jako v případě tzv. „Bits and Pieces“ filmů.

63) National Film Preservation Foundation, *The Film Preservation Guide. The basics for archives, libraries, and museums*. [online] San Francisco: National Film Preservation Foundation 2004. Dostupné z: <http://www.filmpreservation.org>; cit. 15. 3. 2005, s. 3.

protože nemají vyjasněná autorská práva nebo postrádají komerční potenciál, který by uhradil jejich dlouhodobé uchovávání. Na jedné straně je tu vzrůstající zájem o film jako kulturní a historický dokument, tedy i o díla, která nejsou mistrovskými kusy či jinak prověřenými materiály. Na druhou stranu ovšem není nikdy možné zachránit všechno, především vzhledem k omezeným finančním prostředkům. Jisté ztráty jsou nutné, a obecně jsou lépe snášeny, pokud se týkají neznámých či „méně hodnotných“ filmů. *The Film Preservation Guide* vyjmenovává základní kategorie filmů, kterých se toto riziko týká: filmové zpravodajství, regionální dokumenty, avantgardní a nezávisle produkováné filmy, filmy z němeého období, amatérské snímky a vědecké a antropologické záznamy.⁶⁴⁾

Paolo Cherchi Usai uvádí, že termín „Orphan Films“ vymyslel David Francis⁶⁵⁾ v roce 1993, a že tento pojem zahrnuje, kromě filmové produkce prvních třiceti let kinematografie a produktů již neexistujících společností, také průmyslové, vědecké, vojenské, náboženské, vzdělávací a sportovní dokumenty, pornografii a rodinné filmy. Dále pak popisuje jednu zvláštní skupinu „sirotčích“ filmů, které jsou opuštěné nebo zapomenuté, když společnost, která je vyprodukovala, nemá další zájem na jejich komerčním využívání. Pojem je pro něj úzce spojen s autorskými právy, jejichž fungování ve sféře pohyblivých obrazů také popisuje.⁶⁶⁾ I tento termín pak vztahuje k blížící se době, kdy už nebude vyráběna filmová surovina: „Až bude výroba kinematografických filmů přerušena, všechny kopie filmů se stanou sirotky, když budou reprodukovány pomocí jiných systémů či provizorně určené k tomu, aby získaly matrice těchto systémů.“⁶⁷⁾

Pojem Orphan Films se stal v posledním desetiletí 20. století novým sloganem, který nahradil heslo filmových archivů z osmdesátých let, „Nitrate Won't Wait“: „Na začátku devadesátých let 20. století se objevila koncepce sirotčích filmů jako dominantní metafora v rámci komunity filmových archivů, kterou používaly k zavedení prezervace filmu jako legitimní činnosti v kontextu národní veřejné kulturní politiky.“⁶⁸⁾ Metafora pak byla ještě dále prohloubena, především v rámci pravidelně pořádaných konferencí „Orphan Film Symposium“⁶⁹⁾ a na jejich internetových stránkách. Ustálila se definice „Orphan Film“: „Úzce definován, je to film opuštěný svým vlastníkem nebo opatrovatelem. Obecněji se pojem vztahuje ke všem filmům mimo komerční mainstream.“ Slovo „sirotčí“ může mít dle tohoto projektu minimálně tři významy, odkazující k problémům přežití filmu: „něco zbavené ochrany či výhod“, „dále nevyvíjený nebo neprodáváný

64) Viz tamtéž.

65) David Francis je někdejší vedoucí Division of Motion Pictures, Broadcasting and Recorded Sound v Library of Congress a předtím v National Film and Television Archive v British Film Institute.

66) Viz P. Cherchi Usai, *La cineteca di Babele*, s. 1048–1053.

67) Tamtéž, s. 1053.

68) Gregory Lukow, *The Politics of Orphanage: The Rise and Impact of the „Orphan Film“ Metaphor on Contemporary Preservation Practice*. Konference *Orphans of the Storm: Saving „Orphan Films“ in the Digital Dark Age*, University of South Carolina, 23. září 1999. [online] Dostupné z: <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html>; cit. 26. 2. 2005.

69) Další ročník konference, nazvaný „Orphans 5“ a věnovaný vědeckým, průmyslovým a vzdělávacím mediálním artefaktům, se uskuteční v březnu 2006.

prvek, jehož omezené použití jej činí neziskovým“ a „model bez pokračování.“⁷⁰⁾ Server zabývající se blíže touto problematikou pak přebírá název „sirotčinec“, s podtitulem „domov pro osiřelé filmy“.⁷¹⁾ Rozšiřuje pak ještě dále své působení, když se mluví o „orphaned media material“ (osiřelém mediálním materiálu).

V našem prostředí, poznamenaném minulými desetiletími zestátněného filmu, je status majitele autorských práv filmu upraven zákonem č. 273/1993 Sb. „o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů“ a zákonem č. 121/2000 Sb. „o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů“, tzv. „autorským zákonem“. Dle těchto zákonných úprav se považuje za výrobce a správce autorských práv na audiovizuální díla, zveřejněná v době od 1. 1. 1950 do 31. 12. 1964, Národní filmový archiv, v době od 1. 1. 1965 do 31. 12. 1991 Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Práva na některé další pohyblivé obrazy, jejichž výrobce má dnes určitelného pokračovatele, přecházejí na tyto společnosti (např. Krátký film Praha a.s.). Přesto bychom mohli najít určitý korpus filmů, která z těchto pravidel unikají, a stávají se tak „sirotčími“. Jsou to například filmy, u kterých není jisté, zda jsou to „česká“ audiovizuální díla. Jak připomněl Ivan Klimeš na 8. česko-slovenské filmologické konferenci „Film a národ“, konané 18.–21. 11. 2004 v Olomouci, problém se týká především filmů u nás vyrobených v období Protektorátu, u kterých není snadné určit, zda se jedná o díla „česká“, či „německá“. Jako příznak tohoto problému můžeme chápat nezařazení filmů, jejichž původ není prokazatelně český, do katalogů *Český hraný film*, vydávaných Národním filmovým archivem.

Řízená destrukce

Zejména nitrátní film se stává během procesu svého stárnutí potenciálně nebezpečným. Čím větší míra chemického rozkladu, tím větší pravděpodobnost samovznícení, tím větší únik nebezpečných plynů, které mohou být i výbušné. Díky těmto vlastnostem byl v minulosti soustavně ničen, a to i uvnitř filmových archivů.⁷²⁾ Dnes je obecně přístup k nitrátnímu filmu mnohem příznivější. Stále ale neexistuje způsob, jak postupné destrukci zamezit či ji zvrátit. Pečlivým skladováním lze tento proces jen zpomalit, a i v takovém případě je výsledek závislý na mnoha dalších faktorech, které nemůže filmový archiv ovlivnit (jako například kvalita původního laboratorního zpracování).

Dnešní pravidla zacházení s nitrátním filmem určují, že tento má být zničen, pokud dosáhne třetího stupně postupného chemického rozkladu (jak byl popsán dříve: podklad měkne, na povrchu se vytvářejí plynové bubliny a film vydává nepříjemný zápach). Oficiální manuál firmy Eastman Kodak pro zacházení, skladování a destrukci

70) Předchozí definice a přesahy termínu dostupné z: <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>; cit. 26. 02. 2005.

71) „The Orphanage – a home for orphan film“, dostupné z: <http://www.sc.edu/orphanfilm/>; cit. 26. 02. 2005.

72) Problémem se zabývá a některé konkrétní případy uvádí P. C h e r c h i U s a i, La cineteca di Babele.

filmu na podkladu z nitrátu celulózy také uvádí, že film by měl být zničen, pokud nemá historickou hodnotu.⁷³⁾

Dle stejné příručky Eastman Kodak se nitrátní materiály po třetím stadiu rozkladu či bez historické hodnoty stávají odpadem („Pokud je určeno, že nitrocelulózový film má být zničen, je považován za odpad.“). Materiály Kodak, jednou prohlášeny za odpad, jsou dále členěny do kategorií: D001 (hořlavý nebezpečný odpad), D003 (reaktivní nebezpečný odpad) a D011 (nebezpečný odpad). Všechny nitrátní filmy v jednom z posledních tří stadií rozkladu by měly být zařazeny pod tyto kategorie.

Z takového zařazení nitrátních filmů vycházejí další pravidla zacházení s nimi. Pokud jsou určeny k destrukci, je možné je skladovat a transportovat jen pod vodou, přičemž její množství je určeno na minimálně 25 % váhy skladovaných či transportovaných filmů. Existují i předpisy pro přepravní kontejnery. Také skladovací prostory samotné podléhají pravidlům pro sklady nebezpečného odpadu. Filmový materiál by pak měl být destruován v k tomuto účelu přizpůsobených zařízeních. Odpovídající metodou destrukce je pak spálení (incineration).⁷⁴⁾

Etický kodex FIAF pak problematiku ničení řeší následovně: „Archivy nebudou bezdůvodně ničit filmové materiály ani v těch případech, jsou-li už restaurovány a zabezpečeny. Jestliže je to legálně a administrativně možné a jestliže jsou splněny všechny bezpečnostní podmínky, archivy mají dovolit přístup i k nitrátním kopiím a promítnout je zájemcům, dovolí-li to jejich fyzikálně-chemický stav.“⁷⁵⁾

V poslední fázi svého života filmový materiál přestává být považován za nosič pohyblivých obrazů a je redukován právě jen na svou materialitu. Tento fakt byl zcela jistě reflektován už od dvacátých let minulého století⁷⁶⁾ a již předtím můžeme předpokládat existenci způsobu, jak znovu využívat opotřebované či poničené filmy: filmový materiál byl vždycky finančně nákladný, a i po jeho předpokládaném komerčním využití měl stále alespoň hodnotu stříbra, kterým je tvořen fotografický obraz. Jeho životnost je, poměrně

73) Srov. Eastman Kodak Company, *Safe Handling, Storage and Destruction of Nitrate-Based Motion Picture Film*. (Také jako formulář H-182). [online] Dostupné z:

<http://www.kodak.com/US/en/motion/hse/safeHandle.jhtml>; nebo

<http://www.kodak.com/US/plugins/acrobat/en/motion/hse/h182.pdf>, cit. 4. 3. 2005.

74) Srov. tamtéž, s. 5–6. Konkrétní destrukci se zabývají samostatné instituce, například Film Salvage Company (FSC), součást FPC Inc., skupiny Eastman Kodak Motion Picture Group, s pobočkami v Hollywoodu, v Mountain City (Tennessee) a v italském Miláně: „Od 50. let nabízí Film Salvage Company podporu proti pirátství ve filmovém průmyslu pomocí bezpečné destrukce a životní prostředí respektujícího uložení použitých filmových materiálů.“ [online] dostupné z:

<http://www.fpchollywood.com/fscsalvage.html>, cit. 23. 6. 2005.

75) *Etický kodex filmových archivů*, c. d.

76) Jako příklad reflexe „recyklace“ kinematografického materiálu viz článek z roku 1928, za jehož doporučení děkuji Lucii Česálkové: Frank A r g u s, Krém na boty z Chaplina. *Revue filmu* 1, 1928, č. 1, s. 6. Vyjádření povědomí o smrtelnosti filmu z přibližně stejné doby najdeme i u Karla Smrže: „V technickém museu na Hradčanech najdete v malých, kulatých plechovkách prvé české filmy. Tyto patnáctimetrové kotoučky, jež před třiceti čtyřmi lety proběhly po prvé mechanismem primitivního Lumièrova přijímacího aparátu, mají už dávno za sebou dny své slávy. Celuloid pozbyl průhlednosti a zežloutlá emulze se odchlupuje na okrajích i kolem kulatých perforačních otvorů od svého podkladu.“ K. S m r ž, *Nesmrtelné celuloïdové mládí*. Praha : Nakladatelství Šolc a Šimáček 1931, s. 20.

k jiným materiálům, krátká, a je otázkou, jak dlouho ještě budou existovat pohyblivé obrazy zaznamenané na kinematografickém filmu, pokud jednou dojde k tomu, že nový materiál tohoto charakteru už nebude vyráběn.

Mgr. Anna Batistová (1981)

Je interní doktorandkou v Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Zabývá se především problematikou audiovizuálního archivnictví, s užším zaměřením na filmové materiály.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta MU, Arna Nováka 1, 602 00 Brno;
anna.batistova@gmail.com)

Citované filmy:

Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1989–1998).

S U M M A R Y

THE POETRY OF DESTRUCTION

The Typology, Periodisation and Reflections of the Destruction of Filmic Moving Images

Anna Batistová

The text maps out the destruction of film as the gradual and systematic damage of film material. In so doing, it primarily uses the context of contemporary film archiving. In the first part it summarises certain qualities of raw film material and describes possible types of damage. It ties in with the periodisation of destruction, first as suggested by Raymond Borde, and later as expanded and analysed by Paolo Cherchi Usai. Another theme is the reflections of destruction, whose possible distinctions the writer presents in the texts of two authors, Paolo Cherchi Usai and Dominique Païni. The last three short sections comprise examples of the possible effects of destruction, in the text represented by the themes of lacuna, orphan films and controlled destruction.

Translated by Linda Paukertová

Články

„ZROZENÍ“ FILMOVÉ HISTORIE

Nástup zvuku a média objevující vlastní minulost¹⁾

Petr Szczepanik

Dámy a pánové! Nabízíme vám velkolepou podívanou za nepatrný peníz. V našem podniku shlédnete div Prahy, to, co nelze nyní nikde spatřit. Filmy, jimž se téměř před 20 až 30 roky obdivovali, plakali, či smáli se vaši dědečkové a babičky. Za tím účelem sjždíme půl Čech a vybíráme u cestovních kin, kde se dosud tyto poklady filmové praturby vyskytují; takové programy, při nichž rozum zůstává stát. Naše staré němé, ba dokonce hluchoněmé filmy jsou sensací prvního řádu.

(citát z reklamního plakátu kina bratří Čvančarových, polovina 30. let)

Obáváme se, že přijde doba, kdy zaniknou staré, dobré filmy a s nimi všechno kouzlo první umělecké kinematografie, němé především. Ano, brzy již vymizí z lidské paměti ta úsečná a výmluvná gesta němých starců, ony dlouhé, tiché detaily nežných očí Liliány Gishové nebo krátké, prudké pohyby krutých prstů Göckeho. [...] budou jen neurčitým, nijak nezopakovatelným snem nějaké podivuhodné doby velikého nadšení [...]. Ona díla mizí nevyužita i diváky i těmi, kdo by na nich chtěli studovat historii umění a společnosti.

(Jan Kučera, *Za němým filmem*, 1932)²⁾

Řada filmologických studií byla v nedávné době věnována vlivům digitálních technologií na filmovou prezervaci a prezentaci, tomu, jak tyto technologie umožňují nové praktiky přetváření a exploatování kinematografické minulosti – například ve formě DVD-edic archivních filmů nebo nových strategií audiovizuálních archivů.³⁾ Historické povědomí o „materialitě“ médií se stává integrální součástí současné divácké zkušenosti a s ní spojených praktik; kromě toho je ovšem také základnou pro nové taktiky

1) Přítomná studie je přepracovanou a rozšířenou verzí příspěvku, původně napsaného v angličtině a prezentovaného na MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School, 3. ročník, Gradisca, Itálie, 19.–27. března 2005.

2) Jan Kučera, *Za němým filmem*. *České slovo* 21. 8. 1932, č. 206, s. 1–2.

3) Srov. např. Martin Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003. Podobné tendence exploatovat mediální dějiny lze pozorovat i v nabídce některých specializovaných vydavatelských firem. Digitální re-edice starých hudebních hitů nebo rekonstrukce rozhlasových pořadů na CD jsou dnes častěji upravovány tak, aby se v záznamu uchoval šum původních gramofonových desek nebo dokonce zvuk rozhlasového vysílání z 20. a 30. let. Technický šum zde tvoří zvláštní přidanou estetickou hodnotu a evokuje auru starých mediálních aparátů. Srov. např. *Hot Dog Blues. Původní nahrávky domácích tanečních orchestrů a sólistů 1921–1944* (Praha : Gallery 2003), *Rozhlasová historie od roku 1923 do současnosti* (Praha : Český rozhlas 1998) nebo záznamy historických pořadů na webových stránkách ČRo: <http://www.rozhlas.cz/80/portal/>.

komerční exploatace a sebe prezentace audiovizuálních archivů.⁴⁾ Strukturální změny v technologickém, institucionálním a kulturním fungování médií tedy vedou k novému zviditelnění mediální materiality a její historie, a to na rovině aktivit samotných mediálních institucí i v každodenní zkušenosti diváka a uživatele. Srovnáme-li tuto situaci se staršími obdobími dějin audiovizuálních médií ve 20. století, můžeme identifikovat minimálně tři další velké vlny „historizace“ médií neboli ustavování historického (sebe)uvědomění v samotných médiích: 1. nástup synchronního zvuku (doprovázený úsilím o zakládání národních filmových archivů); 2. televize 50. a 60. let minulého století, která (zvláště v USA) započala první extenzivnější recyklaci filmového dědictví (v časové shodě s nástupem evropských „nových vln“, jejichž protagonisté – zvláště ve Francii – obraceli svou pozornost k němému filmu a klasickému Hollywoodu); 3. rozšíření videokazet jakožto nástrojů demokratizovaného filmového sběratelství a „demokratické iniciace do veřejných tajemství kinematografické minulosti“, jak to formuloval Vinzenz Hediger.⁵⁾

Podle Hedigera lze všechny tyto „vlny“ (k nimž lze přidat ještě zavedení DVD-edice „klasických“ filmů doplňovaných o „bonusové“ materiály v 90. letech) chápat jako „výsledky pokusů o industrializaci specifické konvergence nových mediálních technologií, nových podnětů ze strany archivů a cinefilie“, jako postupné kroky v procesu, jenž mění archivy v uzlové body globální mediální ekonomiky.⁶⁾ Zvláštní sběratelské edice, znovuuváděné „klasické“ tituly a bonusové materiály zpřístupňující kontextuální historické materiály jsou strategiemi průmyslu nových médií pro exploataci archivů a vtažení diváků do aktivity objevování filmové historie jakožto nové komodity.⁷⁾ Své strategie, jak nově zužitkovat vlastní sbírky, a tudíž jak revidovat a vyvést na světlo zapomenutou kinematografickou minulost, mají i samotné filmové archivy, ať se projevují archivními DVD-edicemi, ve formě internetových muzeí okrajových žánrů či zvláštních formátů, slavnostními premiérami restaurovaných filmů nebo přehlídkami tzv. „sirotčích“ filmů (*orphans*).⁸⁾

4) Srov. např. holandský CD-ROM *Zelf films restaureren / Restore Films Yourself* (Amsterdam: Filmmuseum 2003), internetovou stránku téhož amsterdamského Filmmusea rovněž věnovanou prezentaci jednotlivých operací restaurování „Filmrestauratie“ (<http://filmmuseum.newstream.nl/filmrestauratie/nl/site.html>) nebo průvodce pro domácí restaurování filmů *The Home Film Preservation Guide „Film Forever“*, webovou stránku poskytující návody pro archiváře-amatéry, kteří chtějí prezervovat vlastní filmové materiály mimo specializované archivy: <http://www.filmforever.org/>.

5) Hediger hovořil o zmíněných „vlnách“ v přednášce „European Cinema and the Invention of Tradition in the Digital Age“ na konferenci „Cinema in Europe, Networks in Progress“ (Amsterdam, 22.–26. června 2005). Cit. dle písemné verze přednášky, poskytnuté autorem.

6) Tamtéž.

7) Srov. Barbara Klingerová, *Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu* (přeloženo pro přítomné číslo *Iluminace*).

8) Motivace archivů jsou ovšem odlišné od komerčních strategií vydavatelů DVD, protože archivy podobnými aktivitami usilují primárně o povznesení prezervace na pozici legitimní součásti kulturní politiky států. Srov. Gregory Lukow, *The Politics of Orphanage: The Rise and Impact of the „Orphan Film“ Metaphor on Contemporary Preservation Practice*. Příspěvek z konference „Orphans of the Storm: Saving ‚Orphan Films‘ in the Digital Dark Age“, University of South Carolina, 23. 9. 1999. Online: <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html>, visited 2. 7. 2005.

V přítomné studii se zaměřím na historické sebe-uvědomování filmového média v době kolem nástupu standardizovaného synchronního zvuku na konci 20. let a ve 30. letech 20. století a na korespondující procesy v jiných masových médiích té doby. Mou hypotézou je, že tato proměna byla součástí širšího procesu zviditelňování mediální „materiality“⁹⁾ v dobové kultuře a že „historizace“ médií pramenila z posílení obecného povědomí o distanci mezi přítomným stavem a minulými fázemi vývoje médií, kterážto distance rovněž stimulovala vytvoření prvního „místa paměti“ v mediálních dějinách 20. století: němeého umění světla a stínů.

Raný zvukový film je obdobím, které před historikem otevírá bránu spojující dějiny jednoho média s dějinami dalších médií, protože jeho základní proměny není možné vysvětlit z mono-mediální perspektivy. Počátek 30. let je momentem rozsáhlé intenzifikace pozornosti vůči technickým médiím v mnoha sférách společenského života. Lze také říci, že vyznačuje počátek paradigmatu současného masmediálního průmyslu a kultury, založeného na plynulých výměnách obsahů mezi různými typy médií a na recyklování mediální minulosti. Mým cílem v této studii je analyzovat nástup zvuku jako příklad mediální změny a zaměřit se na jeho teoretické a metodologické implikace pro mediální historiografii: použít jej jako laboratoř pro přezkoumání konceptů mediálně-historických temporalit, mediální emergence a transformace mediální identity. V obecné rovině se můj přístup řídí následující otázkou: Co to znamená pohlížet na raný zvukový film z „prospektivního“ hlediska (namísto retrospektivního, projektujícího pozdější pojmy média do minulosti), plně uznat jeho původní heterogenitu, hybridnost a multiplicitu a počítat se všemi možnými budoucnostmi, jež se před ním otevíraly?¹⁰⁾ Na tomto základě si kladu konkrétnější otázku: Jak se v období raného zvukového filmu změnilo pojetí historicity médií prostřednictvím redefinování problematiky filmového archivu a vzniku nového historického povědomí o minulosti filmového média, o „němém“ filmovém dědictví, jež se stalo jedním z nejvýznamnějších „míst paměti“ v mediálních dějinách?

Raný zvukový film a teorie mediální změny: reflexivita a intermedialita

V současné filmově-historické literatuře pojednávající o nástupu zvuku se často klade důraz na dva zásadní faktory, které lze také chápat jako atributy mediální změny v obecnějším smyslu: 1. autotematické či (auto)reflexivní diskursy a 2. mediální interakce a fúze. Práce filmových historiků jako Rick Altman, James Lastra, Charles O'Brien, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Karel Dibbets, Martin Barnier, Michele Hilmesová, Karl Prümm nebo Paola Valentiniiová tvrdí nebo alespoň implikují, že zavedení zvuku – pokud

9) Pojmem „materialita“ zde míním všechny pre-sémantické aspekty mediální komunikace a označování – srov. Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*. Stanford, Cal.: Stanford UP 1994.

10) Tato otázka je přímo inspirována koncepcí „krizové historiografie“ Ricka Altmana – viz R. Altman, *Crisis Historiography*. In: T ý ž, *Silent Film Sound*. New York: Columbia UP 2004, s. 15–23. Ke koncepci „prospektivního“ hlediska ve filmové historiografii srov. R. Altman, *Introduction: Sound/History*. In: T ý ž (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*. New York – London: Routledge 1992, s. 113–125.

je pojímáno spíše z prospektivního než retrospektivního hlediska – bylo procesem redefinování identity média nebo dokonce emergencí nového mediálního hybridu, procesem, jenž nelze plně pochopit bez zohlednění řady technických, průmyslových a kulturních formací dané doby, nikoli jen němého filmu jakožto bezprostředního předchůdce.¹¹⁾

Mediální interakce raného zvukového filmu lze pozorovat na všech rovinách kinematografické instituce:

Průmyslové struktury: Fúze nebo naopak spory mezi filmovými výrobci a elektro-technickým průmyslem vedly k jejich vzájemnému přizpůsobování a především ke vzniku nového druhu nadnárodních multimediálních koncernů, jež v sobě propojovaly všechna odvětví tehdejšího mediálního průmyslu a filmovou výrobu, přičemž kombinovaly vertikální integraci s horizontální: filmovou produkci s vývojem a výrobou aparatury pro záznam a reprodukci, s rozhlasovým vysíláním a nahráváním gramofonových desek.¹²⁾

Technologie: Všechny klíčové prvky nové zvukofilmové aparatury byly vyvinuty na základě adaptací technických systémů jiných zvukových médií, především telefonu, rádia a gramofonu. Pregnantně to vyjádřil Karel Smrž: „Nejvíce radosti by způsobila návštěva kabiny zvukového kina fanouškům radiovým. Kam by se poohlédli, všude by se utkali se starými, dobrými známými.“¹³⁾

Organizace a dělba práce: Mechanici a inženýři angažovaní filmovými studii pro přijímání a míchání zvuku často přicházeli z oblasti nahrávacích studií, rozhlasu a telefonie.

11) Rick Altman, De l'intermédialité au multimédia: cinéma, médias, avènement du son. *Cinemas* 10, 1999, č. 1, s. 37–54; James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York : Columbia UP 2000; Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Film Style in France and the U.S.* Bloomington : Indiana UP 2005; Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf : Droste 1999; Karl Dibbets, Tobis, Made in Holland. In: Jan Distelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden / Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München : Edition text+kritik 2003, s. 25–33; Karl Prumm, Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen. In: Sabina Becker (ed.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. St. Ingbert : Röhrig 1995, s. 278–289; Martin Barnier, Liberté d'écriture filmique et d'expérimentation sonore. In: M. Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926–1934)*. Liège : Éditions du CÉFAL 2002; Michele Himes, *Hollywood and Broadcasting. From Radio to Cable*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press 1990, s.7–77; Paola Valentini, Film and Radio: Background Noise in Italian Cinema of the 1930s. *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* 2001, č. 1, s. 119–128.

12) V českém prostředí byl specifickým případem kombinace vertikální a horizontální integrace koncern Baťa. Baťa pro potřeby svých velkoryse pojatých propagačních kampaní, osvětových programů a vnitřních i vnějších komunikačních systémů vybudoval složitou infrastrukturu médií, do níž patřila výroba, distribuce a uvádění filmů, fotografií a diapozitivů, podnikový rozhlas, sofistikovaná telefonní a telegrafní síť, výroba gramofonů a gramofonových desek, vydávání řady časopisů a knih, vylepování plakátů, vyvěšování hesel, pořádání výstav a festivalů, vytváření uměleckých sbírek, divadelní a hudební aktivity atd. Při šíři Baťových zájmů o technická média nás proto nepřekvapí, že si již v květnu 1936 chtěl do své kanceláře nainstalovat televizní přijímač britské výroby – viz Moravský zemský archiv, pracoviště Zlín, fond H 1134, Baťa, a.s. Zlín, I/4 – Hlavní ředitelna, k. 45.

13) Karel Smrž, V kabině zvukového kina. *Lidové noviny* 23. 5. 1930, s. 11 (ráno).

přinášeli si s sebou vlastní technické a estetické standardy, jež byly částečně v rozporu se zavedenými standardy filmové praxe. Následoval proces negociací mezi různými profesními a estetickými normami a standardy.¹⁴⁾

Diskursy definující, klasifikující a hodnotící raný zvukový film: Mnohotvárná dobová terminologie a komparativní způsoby definování mediální specifičnosti zvukového filmu odkazovaly ke skutečnosti, že nová audiovizuální forma disponuje kriticky nejasnou identitou a že její kořeny sahají do řady jiných médií.

Filmový styl a narativ: Imitace reprezentačních a komunikačních modelů typických pro jiná média na úrovni narativního diskursu, vizuálního stylu a nahrávacích technik paradoxně spojovaly zastaralé divadelní konvence s normami nových elektrických médií. Kromě toho, filmová diegeze často alegorizovala a fikcionalizovala jiná média prostřednictvím různých narativních či vizuálních figur jako například hry s rozštěpením těla a hlasu.

Software střídající hardware: Jedním z nejdůležitějších spojení mezi zvukovými médii a filmem v Evropě byla migrace konkrétních produktů a hvězd napříč různými médii: hlavně filmových šlágrů, které filmoví producenti kupovali od hudebních nakladatelů a jež byly po uvedení daného filmu vydávány na deskách a vysílány rozhlasem nebo dokonce prodávány jako nahrávky či notové listy přímo v kinech. Hvězdy a populární písně putující mezi médii s sebou přenášely i své původní referenční rámce a veřejnou auru, čímž vznikalo množení a míšení různých „verzí“ týchž tváří, hlasů a melodií.

Recepce: Nepřímé prameny o recepci nás vedou k hypotéze, že dívat se na raný zvukový film znamenalo permanentně jej srovnávat se stylem němému filmu a s konkurenčními zvukovými médii. Zdá se, že diváci těchto filmů v průběhu recepce aktivovali současně různé percepční a kognitivní horizonty: vnímali a interpretovali zvukové filmy na pozadí vlastních zkušeností s němým filmem, ale také s populárním divadlem, rozhlasem a gramofonovými deskami, čili s médii, jež spolu soupeřily o totéž publikum.

Vezmeme-li při studiu raného zvukového filmu vážně Altmanovu koncepci „krizové historiografie“, budeme konfrontováni s řadou heterogenních identit, jež na sebe v očích příslušníků dobové kultury kinematografie brala, a s mnoha možnými liniemi jejího budoucího vývoje, jež se před ní otvíraly. Podle Charlese O'Briena chápali doboví diváci raný zvukový film jako směs či derivát jiných médií, především populárního divadla, a publicisté využívali jeho intermedialitu jako základ pro jeho kritiku jakožto retrogradní a hybridní formy ničící skvělé výsledky modernistické estetiky pozdního němému filmu.¹⁵⁾ Na druhé straně, techno-optimistická tendence, silně přítomná v českém dobovém diskursu o raném filmu, konstruovala imaginativní možnosti budoucího filmového vývoje pod vlivem nových zvukových technologií, jež se uplatňovaly v rozhlase a experimentech s televizí.

14) Také první český zvukový inženýr společnosti AB Bedřich Poledník, který roku 1932 v této funkci nahradil Helmutha Neumanna, inženýra dosazeného do AB Klangfilmem, do svého nového zaměstnání přišel z vojenského telefonního ústavu – viz NFA, fond AB (nezpracováno), kart. 33, Hypotekární zápůjčky a jiné úvěry 32–42.

15) Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 25–32.

Další charakteristikou doby raného zvukového filmu, úzce spojenou s intermedialitou, je podle současných studií diskurs reflexivity, rozvíjený na úrovni filmového narativu a stylu.¹⁶⁾ Současní badatelé jako Thomas Elsaesser, Corinna Müllerová, Jörg Schweinitz či Karl Sierek ve svých analýzách¹⁷⁾ dospěli k závěru, že období raného zvukového filmu se v rozporu s tradičními představami vyznačuje natolik vysokou mírou reflexivních postupů, že je možné hovořit o jakési vlně reflexivity, která se ovšem netýká jen „high-tech avantgardy“ jako MELODIE SVĚTA, EUROPA RADIO nebo PHILIPS RADIO/SYMPHONIE INDUSTRIELLE¹⁸⁾ či modernistických experimentů Reného Claira, Fritze Langa a dalších, ale nejširšího žánrového spektra komerční kinematografie v čele s filmovými operetami a hudebními komedii.

Podle Jörga Schweinitze, razícího pro počátek 30. let pojem „autothematische Welle“, je třeba rozlišovat autotematické (*autothematisch*) a autoreflexivní (*selbstreflexiv*) diskursy. První termín odkazuje k filmům tematizujícím proces natáčení, jejichž příběhy se odehrávají ve filmovém studiu či kině nebo reflektují působení filmu v každodenním životě, případně kde hvězdy hrají samy sebe. Autoreflexivní diskurs je naproti tomu založen na strategii odhalování umělého charakteru filmů jako filmů, jejich inscenované povahy. Schweinitz svými analýzami dokázal, že německé filmy, v nichž se uplatňovala jedna z uvedených variant reflexivity, dosáhly mnohem vyššího počtu v éře raného zvukového filmu (přesněji v letech 1930–1932) než předtím či poté, přinejmenším do doby postmoderní estetiky.¹⁹⁾

Jak tvrdí Thomas Elsaesser, německé rané zvukové filmy, zvláště hudební komedie, využívaly postupů narativní mise-en-abîme, ironických meta-komentářů a alegorizací zvukové technologie, jež záměrně rušily vztažnost filmových obrazů a zvuků. Tyto projevy ale nebyly příznakem vysokého modernistického umění či avantgardy, nýbrž spíše modernizační strategie filmového průmyslu, jenž hru s reflexivitou využíval k propagaci

16) V odborné literatuře se můžeme setkat s alternativními pojmy autoreflexivita, autotematismus a autoreferenčnost. Zde není možné obtížný terminologický problém spojený s tímto jevem vyřešit. Budu užívat převážně termín „reflexivita“, protože je dostatečně obecný, aby jím bylo možné označovat procesy sebe-pozorování, sebe-popisu, sebe-dokumentace, sebe-symbolizace, sebe-historizace i vzájemného reflektování různých médií, v rámci nichž systém produkuje určité vědění o sobě samém a o jiných systémech, ale zároveň jde o pojem neutrálnější než sebe- či auto-reflexivita, jež vnáší do hry nežádoucí reference k modernistické estetice. Kromě toho termín reflexivita nekoliduje se specifickým pojetím „auto-referenčních“ systémů u Niklase Luhmanna, k jehož teorii systémů budu v další části okrajově odkazovat.

17) Thomas Elsaesser, Going „Live“: Body and Voice in Some Early German Sound Films. In: Dominique Nasta – Didier Huvellet (eds.), *Le son en perspective: nouvelles recherches*. Bruxelles P.I.E. : Peter Lang 2004, s. 155–168; Corinna Müller, Selbstbezügliches Spiel im Tonfilm. In: C. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München : Wilhelm Fink 2003, s. 354–384; Jörg Schweinitz, „Wie im Kino!“ Die autothematische Welle im frühen Tonfilm. Figurationen des Selbstreflexiven. In: Thomas Koebner (ed.), *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München : Edition text + kritik 2003, s. 273–292; Karl Sierek, Emblems of Modernism in the early films of Max Ophüls. Max Ophüls' Early Films and Transmedial Aesthetics of Modernism. Nepublikovaný text přednášky prezentované na Stanford University v roce 2003.

18) K „high-tech avantgardě“ z doby raného zvukového filmu srov. Karel Dibbets, High-tech Avant-garde: *Philips Radio*. In: Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam : Amsterdam UP 1999, s. 72–86.

19) Viz J. Schweinitz, „Wie im Kino!“

nových masmediálních produktů z oblasti zvukového filmu a hudebních nahrávek. Zvukový film přinášel nové, dosud neznámé vztahy mezi hlasem a tělem herců či postav a postupy reflexivity byly efektivní cestou, jak pomoci publiku, aby si tyto nové vztahy osvojilo – jak uvést na trh nový produkt.²⁰⁾

Kromě těchto příkladů z oblasti narativních a stylistických postupů, jež nabízejí Elsaesser a Schweinitz, můžeme v dobové (nejen české) produkci identifikovat i méně přímé strategie reflexivity, které postrádají jakékoli podobnosti s modernistickou estetikou. Je pouze třeba podívat se na rané zvukové filmy jako na performance samotné zvukové technologie, protože synchronnost obrazu se zvukem byla pro dobové diváky hlavní atrakcí hned po zpívajících hvězdách. V dobové české kinematografii se reflexivní postupy, typické pro německý film, uplatňovaly méně často: nevzniklo zde mnoho filmů tematizujících svět filmových či nahrávacích studií a hvězd nebo alegorizujících principy zvukové technologie.²¹⁾ Na druhé straně zde lze nalézt mnoho příkladů méně přímých projevů reflexivity, které jsou současně jednodušší a běžnější. Jedná se o nejružnější postupy inscenování a zdůrazňování momentů synchronního propojení obrazu se zvukem a okamžiků, kdy se filmová těla mění v těla zpívající a mluvící (viz níže mé poznámky k filmu *KDYŽ STRUNY LKAJÍ*). Ale ani takovéto rozšíření perspektivy nepostačí k zachycení procesů reflexivity v kinematografii jako komplexní instituci. Pokud chceme uchopit filmy jako součást určitého širšího systému, musíme vykročit za hranice textuálních analýz a vzít v úvahu také operace (sebe-)pozorování a (sebe-)historizace realizované subsystémy a konkurenčními systémy kinematografie, jako jsou archivy, statistika, diskursy kritiky a začínajícího filmového (a rozhlasového) dějepisectví nebo reflexe ze strany dalších zvukových médií.

Přechod ke zvuku, počátky národních filmových archivů a filmová historiografie

V přítomné studii doplním dvě zmíněná hlediska (reflexivitu a intermedialitu) tezí, že raný zvukový film byl nejen intermediálním hybridem reflektujícím a alegorizujícím vlastní rodící se dispozitiv, ale také příkladem změny ve vývoji média, při níž médium začíná „psát“ svou vlastní historii. Jako užšího rámce pro tuto analýzu použiji relativně transparentní příklad českého mediálního průmyslu konce 20. a 30. let, který se vyznačoval intenzifikací vzájemných vztahů různých technických médií a společenského povědomí o nich, a jako analytický materiál korpusu převážně průmyslových a propagačních filmů o zvukových médiích.

20) Viz T. Elsaesser, *Going „Live“*.

21) K výjimkám patří například filmy *TO NEZNÁTE HADIMŘSKU* (odehrávající se v prostředí gramofonové firmy), *ZE SOBOTY NA NEDĚLI* (komplexně tematizující disociaci obrazu a zvuku v klíčových zvukových médiích té doby: telefonu, fonografu a rozhlasu) nebo *HEJ-RUP!* (obsahující ironickou scénu Voskovcova proslovu v rozhlasovém studiu a dialogy s narážkami na slavné filmy a filmové hvězdy, včetně Voskovcovy parodie zvukové stopy *BÍLÝCH STÍNŮ*, největšího hitu mezi prvními talkies uváděnými v pražských kinech roku 1929).

Fonograf se stal prvním technickým nástrojem schopným automaticky zaznamenat a reprodukovat řečový projev člověka v čase. Je známo, že „zvukové signatury“ slavných osobností byly jedním z předpokládaných způsobů využití fonografu v 19. století.²²⁾ Tento motiv se vrátil v době rané kinematografie na přelomu 19. a 20. století a pak opět s nástupem filmového zvuku na přelomu 20. a 30. let 20. století, kdy byl film znovu nakrátko považován za médium sloužící primárně k zaznamenávání a uchovávání reality, jež umožní ještě lepší archivaci mluveného projevu než fonograf, protože zaznamenává rovněž gesta a mimiku.²³⁾ Raný zvukový film tedy může být považován za určitý návrat k nejstarším fázím vývoje filmu a dokonce i k jeho „prehistorii“, k níž patřil – jak tvrdí například Tom Gunning – především právě fonograf.

V dobových reflexích nástupu zvuku nicméně převážil jiný druh historizace nového fenoménu: raný zvukový film, převážně v Evropě, byl považován za návrat ke „zfilmovanému divadlu“, k předmodernistickému divadelnímu stylu typickému pro 10. léta 20. století, protože byl často založen na pouhém záznamu herecké performance. V tomto smyslu se raný zvukový film jevil jako současně nový i starý, revoluční i „kontrarevoluční“, progresivní i regresivní: reprezentoval současně high-tech modernitu i zastaralé divadelní konvence, jež díky němu získaly nový život. Jak tvrdí Charles O'Brien, moderní technologie zvukového záznamu a reprodukce paradoxně „iniciovala návrat celého průmyslu k předmodernistické minulosti národní kinematografie“.²⁴⁾

Zavedení filmového zvuku přímo stimulovalo spekulace o nutnosti zakládat velké národní filmové archivy a přispělo k započetí konkrétních aktivit v tomto směru. V té době ale ještě bylo ve hře několik odlišných koncepcí mediálního archivu: jedna, pocházející již z 19. století, byla založena – jak již bylo řečeno výše – na záznamu auditivních, vizuálních či audiovizuálních „portrétů“ skutečných osob; druhá byla zaměřena na shromažďování a vystavování technických aparátů na půdě technických a jiných muzeí; a nakonec třetí, relativně nová, se primárně soustředila na prezervaci národního dědictví (němého) filmového umění, jež bylo náhle ohroženo rychlým přechodem ke zvuku, protože i nejslavnější němé filmy začaly rychle mizet do druhořadých kin, které neměly peníze na ozvučení, a veřejnost na ně byla brzy připravena zapomenout (jak se alespoň obávali filmoví publicisté).

Podle historiků filmových archivů byla vlna aktivit směřujících k zakládání národních filmových archivů, jež se vzedmula na přelomu 20. a 30. let a přinesla první plody v Evropě a USA kolem poloviny 30. let 20. století, z velké části přímou reakcí na nástup

22) Srov. Tom G u n n i n g, Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear. In: Richard A b e l – Rick A l t m a n (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, Indianapolis : Indiana UP 2001, s. 13–31.

23) K tomuto pojetí srov. např. Miloš W e i n g a r t, Zvukový film a řeč. Čtyři zásadní kapitoly. In: Karel S m r ž (ed.), *Abeceida filmového scenaristy a herce. Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia*. Praha : Filmová knihovna 1935, s. 39–72.

24) Ačkoli se O'Brienovo tvrzení vztahuje k francouzskému filmu, v jehož historickém vývoji badatel identifikoval dlouhodobou tendenci k výstavbě filmové scény jako pouhého záznamu divadelní performance herců, lze jeho závěry o dobové filmové reflexi hledající paralely mezi raným zvukovým filmem a zastaralým stylem národního populárního divadla aplikovat i na českou filmovou kulturu. Viz Charles O ' B r i e n, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 54.

zvuku. Roku 1933 vznikl filmový archiv ve Stockholmu, 1934 v Berlíně, pak následoval Londýn, New York, Řím, Paříž a Brusel, až byla nakonec roku 1938 založena Fédération internationale des archives du film (FIAF). Počátek 30. let byla doba, kdy pozdější slavní zakladatelé filmových archivů jako Iris Barryová v London Film Society a později v MoMA nebo Henri Langlois a Jean Mitry v Paříži mobilizovali různé síly k záchraně pokladů němého filmového umění, ohroženého nezvratným šířením talkies.²⁵⁾ Tradiční příběh o zakladatelích prvních národních filmových archivů se přímo odvolává k nástupu zvuku jako klíčové motivaci, která probudila obavy cinefilů, že rychlý a globální přechod světové kinematografie k průmyslově standardizovanějšímu a komerčnějšímu zvukovému filmu přinese ztrátu paměti o velké umělecké tradici „němého“ předchůdce. Explicitní spojení mezi přechodem na zvuk a zrodem prvních národních cinematék bylo zdůrazněno i ve výročí některých zakladatelských osobností, například Henriho Langloise a Iris Barryové. Langlois retrospektivně vysvětlil, že cinematéky se zrodily z ducha zanikající cinefilie a ciné-clubů 20. let:

Nicméně umění němého filmu vyvolalo příliš mnoho entuziasmu, bylo objektem příliš exkluzivního kultu, podnítilo příliš mnoho talentů, než aby bylo tak rychle zapomenuto. Takto se zrodily, téměř současně, ale bez koordinace, první tři cinematéky zasvěcené konzervování a promítání filmových uměleckých děl: New York, Londýn a Paříž.²⁶⁾

Základní argument tohoto poněkud romantického pojetí by mohl být sumarizován slovy Richarda Rouda, autora monografie o Langloisovi: „Cinematéky se zrodily ze zániku němého filmu“.²⁷⁾ Peter Decheney, historik filmového archivnictví z doby před první generací národních filmových archivů, kriticky shrnul tradiční historické pojetí založené na romantické vizi individuálních sběratelů-cinefilů na základě analýzy příkladu Iris Barryové:

První filmová kurátorka MoMA, Iris Barryová, připravila půdu pro historické vyprávění, které říká, že filmové sbírky mají původ v nostalgii několika vášnivých cinefilů po umírajícím umění němého filmu [...]. V elegickém pojednání o vlastní roli jakožto filmové sběratelky Barryová napsala: „Byl to, myslím, příchod talkies a jejich tehdejší rozmach, které nás postupně přinutily uvědomit si, co postrádáme a co jsme ztratili.“ Toto malé, ale rozhodující historiografické gesto pomohlo situovat filmové sbírky mimo sféru obchodu a politické reprezentace.²⁸⁾

25) Srov. např. Richard Roud, *Henri Langlois: L'homme de la Cinémathèque*. Paris : Pierre Belfond 1985, s. 36–37; Yves Laberge, *Les cent ans du cinéma. Museum International XLVI*, č. 184. Paris : Unesco 1994, s. 6; Dominique Païni, *La maison du rêve collectif*. Tamtéž, s. 11.

26) R. Roud, *Henri Langlois*, s. 37. Malte Hagener argument o přímém spojení mezi avantgardou a filmovými kluby 20. let na jedné straně a národními filmovými archivy 30. let na straně druhé kriticky analyzoval ve své disertační práci – viz M. Hagener, *Archiving and Historicity*. In: T ý ž, *Avant-garde Culture and Media Strategies. The Networks and Discourses of the European Film Avant-garde, 1919–39*. PhD disertace. Universiteit van Amsterdam 2005, s. 121.

27) R. Roud, *Henri Langlois*, s. 37.

28) Peter Decheney, *Imagining the Archive: Film Collecting in America before MoMA*. PhD disertace. New York University 2001, s. 6. Decheney cituje z Barryové článku *The Film Library and How It Grew*. *Film Quarterly* 22, 1969 (léto), č. 4, s. 20.

Decheneyův výzkum počátků filmového sběratelství a diskursů o filmových archivech dokazuje, že kořeny filmového archivnictví a prezervace sahají do 90. let 19. století a že pozdější vývoj soukromých a institucionálních sbírek je mnohem rozmanitější, než by se zdálo při jeho redukci na estetický diskurs o zachraňování němých filmů. V tomto vývoji se střetávaly politické, národnostní, vzdělávací a ekonomické zájmy různých institucí (např. univerzit v USA), průmyslových organizací a jednotlivců. Navzdory těmto výhradám, které do našich úvah vnášejí Decheneyovy závěry, je nezpochybnitelné, že teprve v období raného zvukového filmu začaly úspěšně a systematicky vznikat první národní filmové archivy v současném slova smyslu, archivy, které již neslouží parciálním zájmům, ale mají primárně za úkol dokumentovat celkový vývoj filmového média, umění a kultury v určité zemi. Teprve tehdy se proklamovaným cílem archivů stalo uchovávání filmové kultury, a nikoli již zaznamenávání událostí a osobností veřejného života, ilustrace technických vynálezů (jako tomu bylo v případě filmových sbírek v rámci technických muzeí), podpora politické reprezentace, shromažďování historických pramenů nebo pomůcek vzdělávacích programů v rámci různě zaměřených institucí. A teprve tehdy začaly archivy prezentovat němé filmy jako „klasiku“ širšímu publiku a využívat efekt časové distance jako přidanou hodnotu veřejně uváděných titulů.²⁹⁾

Idea, že film má dějiny, se pochopitelně neobjevila až jako výsledek nástupu zvuku. Je známou skutečností, že historické povědomí o minulosti kinematografie bylo podněcováno již v průběhu 20. let v rámci hnutí filmových klubů, filmových společností, art kin, filmových časopisů, filmově vzdělávacích programů, krátkodobých filmových knihoven a soukromých sbírek. Již na počátku 20. let někteří prominentní protagonisté modernistické literatury jako Maurice Maeterlinck³⁰⁾ a filmové avantgardy jako Louis Delluc či Walter Ruttmann začali volat po zakládání státem podporovaných filmových archivů pro uchovávání velkých uměleckých děl a v téže době byly také v rámci hnutí filmových avantgard formulovány první kánony dějin filmového umění.³¹⁾

Nicméně až po nástupu zvuku začala kinematografie jakožto širší systém pracovat se svou vlastní minulostí metodičtějším způsobem: začala svou minulost dokumentovat, uchovávat a exploatovat. Souhlasíme-li s tvrzením, že mediální archivy jsou dnes klíčovým kapitálem globálního průmyslu masové kultury, může pro nás přechod na zvuk představovat první paradigmatickou změnu, jež ve vývoji přístupu médií k vlastní minulosti předznamenala současný stav. Podle Martina Barniera stimuloval nástup zvuku ve francouzské kinematografii nejen pokusy „zachránit“ mizející němý film, zastavit běžnou praxi periodického ničení a recyklování celuloidového materiálu, ale také obecnější nostalgii po starých filmech na straně širšího publika, jež se projevila komerčně úspěšnými retrospektivami filmů Georgese Mélièse a dalších tvůrců, pasovaných na „klasiky“.³²⁾ Kromě toho skutečnost, že němý filmový materiál náhle ztrácel svou směnnou

29) Viz komentář k začátkům veřejného promítání ve Filmové knihovně MoMA, in: Bruce H e n s o n – Iris B a r r y, *American Film Archive Pioneer. The Katharine Sharp Review* 1997 (zima), č. 4, s. 3.

30) Viz český překlad jeho prohlášení o nutnosti založení filmového muzea k ochraně filmových mistrovských děl: Maurice Maeterlinck o filmu. *Čas* 12. 4. 1921, č. 84, s. 4.

31) Srov. M. H a g e n e r, c. d., s. 117–124.

32) Martin B a r n i e r, *Le son sauve le muet*. In: T ý ž, *En route vers le parlant*, s. 207–208. K podobným praktikám v českém prostředí viz níže.

hodnotu, otevřela pole pro různé sběratele a bývalé členy filmových klubů a společností, kteří začali shromažďovat dříve nedostupné tituly od producentů a distributorů, kteří se jich chtěli co nejdříve zbavit.³³⁾

Vedle komerčních a post-avantgardních aktivit se objevil ještě třetí klíčový činitel, který dále posílil tendenci ke zkoumání, uchovávání a exploatování mediální produkce minulosti: národní stát a oživené nacionalistické ideologie, jež se s novou silou vynořily po velké hospodářské krizi. Zavedení mluvených jazyků do kin, ochranné politiky států vůči národním filmovým průmyslům a diskursy národní identity ve filmové kritice společně vyznačovaly vzestup nacionalismu ve filmové kultuře počátku 30. let. Podle Richarda Abela byly kulturní praktiky francouzské filmové historiografie, jež se v té době etablovala (například v práci Maurice Bardèche a Roberta Brasillacha) snahami o ustavení velkých uměleckých kánonů, mistrů a mistrovských děl, řízeny hlediskem „nespoutaného nacionalismu“.³⁴⁾ Ačkoli je obtížné mezi nástupem zvuku a filmovou historiografií jako takovou vystopovat podobně přímé a zjevné vazby jako v případě archivnictví, je nepochybné, že i v některých dalších zemích, kde se také vzedmula vlna zájmu o psaní historie filmového média ve formě obsáhlých monografií, hrálo roli povědomí o určitém přeryvu, ztrátě a potřebě rekonstruovat přerušenu tradici – viz např. knihy jako *A History of the Movies* od Benjamin B. Hamptona (1931) nebo *The Film till Now, a Survey of the Cinema* Paula Rotha (1930).

Zvukový film „vynalézá“ němý: mediální změna a historiografický obrat

Do přelomu 20. a 30. let globální filmový průmysl neměl potřebu zužitkovávat vlastní minulou produkci nějakým metodičtějším způsobem mimo recyklování celuloidových pásů. Vysloužilé filmové kopie byly systematicky ničeny a možnosti vidět jeden film opakovaně po skončení jeho hlavního distribučního oběhu – čili jít do kina na film, jenž by byl označen jako „starý“ – byly velmi omezené.³⁵⁾ Následkem tohoto vývoje se přibližně 80 % globální filmové produkce do roku 1918 nenávratně ztratilo, v období od roku 1919 do roku 1929 ztráty dosáhly 85 % v Itálii, 75 % v USA, 70 % ve Francii a 40 % v Německu, přičemž po přechodu na zvuk, když odezněla následná vlna ničení němých kopií, se tato bilance snížila řádově o desítky procent.³⁶⁾ Jednotlivé vlny ničení filmových materiálů byly obvykle uvedeny do chodu konkrétními změnami ve struktuře průmyslu nebo ve filmové technologii a formátech a jedna z těchto vln byla logicky vyvolána

33) Srov. M. H a g e n e r, c. d., 118.

34) Richard A b e l, *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology, 1907–1939*. Vol. II: 1929–1939. Princeton, NJ : Princeton UP 1993, s. 150.

35) K otázce systémových omezení bránících opakovanému uvádění filmů v době klasického filmu a relativní absence extenzivnější praxe opakovaného sledování filmů do doby rozšíření domácích reprodukčních technologií srov. Vinzenz H e d i g e r, „You Haven't Seen It Unless You Have Seen It at Least Twice“: Film Spectatorship and the Discipline of Repeat Viewing. *Cinema & Cie* 2004 (podzim), č. 5, s. 24–42.

36) Viz Raymond B o r d e, *Les cinémathèques*. Lausanne : L'Âge d'Homme 1983; ke vztahům mezi přechodem na zvuk a archivními ztrátami ve Francii viz M. B a r n i e r, c. d., s. 208.

nástupem zvuku, kdy byly systematicky ničeny, recyklovány nebo ozvučovány němé filmy.³⁷⁾ Destrukce němých kopií i negativů měly napomoci rychlému nahrazení jednoho masového produktu druhým: „Kopie byly vyřazovány po desetitisících. Když přestaly přinášet vysoké zisky na vzkvétajícím trhu, jejich hodnota klesla a začaly být recyklovány. Obchodovalo se s nimi na kila.“³⁸⁾

Avšak tyto destrukce nebyly v rozporu se zájmem o historii, spíše naopak, protože historický přístup je vždy stimulován vědomím určitého přeryvu v tradici a nedosažitelnosti minulého.³⁹⁾ Éra zvukového filmu si vytvořila zvláštní vztah k němému filmu: exploatovala ho jako něco, co je méněcenné, a co by tudíž mělo být buď zničeno nebo přepracováno, ale současně – vezmeme-li v úvahu rovinu diskursů a vznikajících archivů – také oslavováno a uctíváno, znovuobjevováno a zachraňováno, systematizováno a zužitkováno. Tento ambivalentní přístup není redukovatelný na aktivity ignorantských průmyslníků na jedné straně a heroických archivářů-cinefilů na straně druhé, ale musí být zkoumán jako rys širšího systému kinematografie v jeho totalitě sahající od technologické roviny po rovinu diskursů a recepce.

David Thorburn a Henry Jenkins, editoři sborníku *Rethinking Media Change*, tvrdí, že

zásadním, charakteristickým rysem období mediální změny (*media change*) je nálehavé sebe-uvědomění [...], zavádění nové technologie vždy vyvolává zvýšenou pozornost, reflexi a sebe-zkoumání v kultuře, která se snaží ji absorbovat. Někdy toto vědomí sebe sama dostává podobu přehodnocování již zavedených mediálních forem, jejichž základní prvky mohou nyní získat novou viditelnost a mohou se stát zdrojem historického zkoumání a oživených teoretických úvah.⁴⁰⁾

Z této perspektivy by klíčovým projevem éry raného zvukového filmu nebylo jen otevření nových možností kinematografické budoucnosti, ale také krystalizace nových forem minulosti, dědictví němého filmu, protože němý film a jeho specifické kvality díky nástupu zvuku získaly na viditelnosti. V tomto smyslu lze říci, že „němý film“ byl vytvořen svým nástupcem: jako určitý mýtus či monument.

Ve své studii „Die Genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien“ německý filozof médií Lorenz Engell navrhl model pro analýzu mediální historie jako produktu samotných mediálních systémů, které ve svém vývoji dosáhly nejvyššího stupně complexity:

V jistém momentu své evoluce začne dotyčné médium pozorovat a popisovat sebe sama; tím také realizuje sebe-symbolizaci a sebe-distanciaci; získává tak k dispozici své vlastní, minulé vývojové stavy, čímž současně nabývá schopnosti

37) Kritické zhodnocení různých přístupů k dějinám těchto destrukcí podává ve svém příspěvku v přítomném čísle *Illuminace* Anna Batistová.

38) R. B o r d e, *Les cinémathèques*, s. 18.

39) Srov. Pierre N o r a, Mezi Pamětí a historií. Problematika míst. In: Alban B e n s a (ed.), *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti*. Praha: Cahiers du CeFReS 1998, s. 7–31.

40) David T h o r b u r n – Henry J e n k i n s, Introduction: Toward an Aesthetics of Transition. In: D. T h o r b u n – H. J e n k i n s (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge, Mass.: MIT Press 2003, s. 4.

integrovat sebe sama do vztahů s dalšími médii. K tomu dochází například tehdy, když jsou existující a zavedená média nucena k sebe-historizaci pod tlakem mediální změny (*Medienwandel*), když jiná média sebe sama ustavují jako „nová“ (a tím evolučně a historicky relativně nepodmíněná), odlišná od „starých“, zbývajících médií, která jsou z tohoto důvodu nucena sebe sama historizovat.⁴¹⁾

Podle Engella začíná médium, které ve svém vývoji dosáhlo dostatečného stupně complexity, reflektovat svou vlastní minulost, aby svá minulá stadia učinilo operativními, využitelnými a také aby manifestovalo svou distanci vůči vlastní minulosti. Hlavním cílem historizace je konsolidace sebe sama, stabilizace systému, jenž čelí tlaku nezvladatelné complexity či ohrožení ze strany soupeřů. Médium potřebuje reflektovat a historizovat sebe samo, protože tak může definovat svůj charakter za nových podmínek. Může to provést v rámci vlastních kapacit, prostřednictvím procedur kontroly, testování a dokumentování, nebo s pomocí speciálních subsystémů jako archivy, muzea, výstavy či časopisy.

Ve svém přístupu přímo nenavazují na teorii systémů Niklase Luhmanna, která je hlavním teoretickým rámcem Engella; Engellovu koncepci mediální evoluce považují za poněkud příliš lineární a do sebe uzavřenou. Má kritická aplikace jeho modelu bude spočívat v přesunu důrazu z vnitřního vývoje na momenty průniků, hybridizací a dezintegrací mediálních formací z vnějšku. Podle mého názoru jsou totiž v dějinách médií momenty historizace spojeny spíše než s médii, která dosahují fáze nejvyšší complexity a potřebují se konsolidovat, s formacemi, které se bortí a otevírají navenek, jinak řečeno s novými, rodícími se formami a s interferencemi médií. Rodící se konstelace postrádá identitu, status a jméno, a proto často dochází k tomu, že na sebe bere podobu starších, ba zastaralých technických a kulturních forem. Designy a interfacery high-tech aparátů často maskují své zneklidňující strojové jádro dobře známými formami, aby se kamuflovaly jako cosi lidštějšího, dávno osvojeného až anachronického, čímž si zabezpečují všeobecné přijetí. Staré a často téměř zapomenuté formy a žánry populární kultury vystupují opět do popředí jakožto software pro rodící se aparáty, aby si tak nové mediální technologie zajistily nejširšího možného jmenovatele v rovině recepce. Stará média jsou takto přítomna a činěna operativními v médiích nových, čímž podněcují a mění naše povědomí o předchozím vývoji médií. V těchto momentech emergencí a interferencí začínají média a jejich subsystémy pozorovat, popisovat, ukládat, uchovávat a přepracovávat nejen svou vlastní minulost, ale také minulost svých předchůdců a konkurentů.

Podle Engella je sebe-historizace (*Selbst-historisierung*) daného média uvedena do chodu obvykle tehdy, když mediální systém dosáhl posledního, čtvrtého stadia svého vývoje, kde získává nejvyšší stupeň komplexnosti – stadia „zesíleného sebe-pozorování a autoreflexivity“. Toto čtvrté stadium přichází na konci evolučního cyklu, jenž začíná spektakulární fází experimentů a prototypů a pokračuje druhým stadiem imitování lépe

41) Lorenz Engell, Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien. In: Lorenz Engell – Joseph Vogl (eds.), *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*. Weimar: Universitätsverlag Weimar 2001, s. 47.

zavedených médií a třetím stadiem sebejistého, nezpochybnitelného statusu.⁴²⁾ Jistě to je v mnoha případech pravda, zvláště soustředíme-li se na období postmodernistických estetických postupů (jako příkladu onoho čtvrtého stadia), ale v obecné rovině je přesnější říci, že historizace je také funkcí určité ztráty, dezintegrace, selhání a že může být provedena zvnějšku, jiným médiem. Existuje pro to řada příkladů, z nichž nejnázornější je možná přechod od rukopisné výroby knih ke knihtisku.⁴³⁾ Opisování knih bylo založeno na víře, že autenticita pravdy textu je zaručena ve všech verzích, navzdory významným změnám, protože všechny byly články stejného řetězce živé tradice, předávané mezi generacemi písařů. Po přechodu ke knihtisku a masové reprodukci došlo k podobnému pocitu ztráty určité aury a přerušení živé tradice jako v případě nástupu filmového zvuku. Vědomí přeryvu bylo doprovázeno vlnami ničení knih, jež byly naopak kompenzovány historizací v podobě filologického zkoumání všech možných verzí dané knihy, hledáním ideálního originálu a snahami o záchranu a uchování všech verzí ve zvláštních institucích (knihovnách), vyhrazených k umělému rekonstruování přerušených tradic: „Historická perspektiva je vepsána do nové kultury písma [knihtisku] od samého začátku.“⁴⁴⁾ Jiným příkladem stejného reflexivního a historizujícího obratu, tentokrát vyvolaného změnou v rovině produkce a distribuce, je francouzská nová vlna, jež se konstitovala simultánně s koncem klasického Hollywoodu a její protagonisté se poučili o filmové historii z amerických filmů 40. let a z Langloisových projekcí němých filmů. Podobně lze charakterizovat nástup zvuku: historizace nebyla prováděna ustupujícím němým filmem, nacházejícím se v posledním, „nejzralejším“ stadiu vývoje, nýbrž filmy, institucemi a diskursy zvukového období, které bylo dobovým publikem chápáno často jako éra nového média, nikoli jako komplexnější verze filmu němého.

Němý film jako „lieu de mémoire“ filmové historie

Dalo by se namítnout, že raný zvukový film byl novým začátkem bez přímé návaznosti na styl a narativ filmu němého, a že tudíž nemá smysl mluvit o (sebe-)historizaci média. Je to ale právě tento relativní přeryv, distance vůči předchůdci, raný zvukový film rozpoznáný svými současníky jako nové médium, co vytváří podmínky pro zrod historického povědomí namísto přímého pokračování v tradici 20. let. V této otázce nám může pomoci slavná esej francouzského historika Pierra Nory „Mezi pamětí a historií“.⁴⁵⁾ Ve volné návaznosti na Noru lze říci, že celková mediální nebo kulturní změna vytvářející určitou distanci vůči minulosti ustavuje podmínky pro historickou perspektivu v rámci samotného média, zatímco plynulý vývoj a postupné sebe-přizpůsobování probíhá naopak ve znamení paměti, jež je definována jako pokračování v živé tradici. Podle Nory je režim

42) Tamtéž, 52.

43) V této odbočce vycházím ze studie Jana-Dirka Müllera, *The Body of the Book: The Media Transition from Manuscript to Print*. In: H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*, s. 32–44.

44) Tamtéž, s. 42–43.

45) P. Nora, *Mezi Pamětí a historií*.

paměti přerušen historickým vědomím tehdy, když se mezi minulostí a přítomností rozevře trhlina a když minulost začne být vnímána jako radikálně odlišná, již neexistující a nedostupná. Tato trhlina nicméně neznamená totální separaci, ale spíše distanci, jež má být překonána s pomocí speciálních technik a institucí. Idea rekonstruování ztraceného umění světla a stínů za nových podmínek komercializovaných a industrializovaných talkies byla hlavním argumentem dobového diskursu o záchraně dědictví němému filmu.

„Němý film“ se tak stal „místem paměti“ (*lieu de mémoire*) pro historické vědomí zvukového filmu: na jedné straně projektem, jenž selhal a proměnil se v „němou minulost“, na druhé straně rezervoárem vznešeného umění vyznačujícího se symbolickou aurou, k němuž je třeba vzhlížet a vracet se, aby byla potvrzena identita pozdější filmové produkce. Je to místo konstruované z kombinace historické distance a vůle pamatovat si, místo, jež nikdy neexistovalo jako skutečné místo, protože film nikdy nebyl – jak ukazují výzkumy zvukové složky představení němých filmů – opravdu němý. V tomto smyslu byl němý film „vynalezen“ filmem zvukovým. Dobře o tom svědčí i rovina terminologická: němému filmu se před nástupem zvuku říkalo prostě film, zatímco po etablování filmu zvukového, když se identita média zrodila znovu, bylo již třeba přidat adjektivum „němý“. Troufal bych si říci, že němý film je dokonce nejvýznačnějším a nejuniverzálnějším místem paměti v rámci celých dějin médií až do současnosti.⁴⁶⁾

Při aplikaci Norovy koncepce „míst paměti“ na dějiny filmu se ale objevují také jisté problémy. Kategorie němému filmu splňuje tři základní kritéria „místa paměti“: má materiální základ, plní určité funkce ve vztahu ke kolektivní paměti prostřednictvím filmových archivů a prezentace archivních materiálů v různých médiích a nakonec získala symbolickou hodnotu skrze odkazy ve zvukových filmech, skrze praktiky filmových archivů a ve filmově-historických diskurzech. „Němý film“ je také v souladu s Norovou koncepcí charakterizován tím, že nikdy neexistoval jakožto opravdu němý. Nicméně jsou zde i významné rozdíly, které odlišují „mediální místo“ paměti a Norův *lieu de mémoire*: je obtížné říci, kde jsou jeho prostorové hranice, vymezující zónu, kde je vše důležité, *templum*, protože němý film je příliš heterogenní kategorií a stále v něm zůstává mnoho neprobádaných a nezhodnocených oblastí. Ještě konfuzejnější je skutečnost, že filmové médium má zvláštní schopnosti oživit staré obrazy v mnohem výraznější formě, než jak to dokáží arbitrárnější způsoby symbolizace jako třeba pomníky – jako by ve filmu paměť neustále pronásledovala historii. Navzdory těmto výhradám můžeme efektivně adaptovat Norův koncept pro specifickou definici historického vědomí, jež není pouze atributem historické vědy, ale mnohem širším efektem přerušení tradice a paměti, jenž provokuje potřebu kompenzovat tuto ztrátu prostřednictvím konstruování míst paměti. „Místo paměti“ tedy není ekvivalentem paměti – je to spíše produkt historického vědomí, jež bylo vyvoláno ztrátou paměti.

46) Nejskvělejší poctu němému filmu jako místu paměti, jež hrálo zásadní roli pro celé dějiny 20. století, vytvořil Jean-Luc Godard ve svých HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Typickým příkladem nového zhodnocování „místa paměti“ němému filmu v komerční sféře může být webová stránka *Silent Era*, zaměřená vedle informací o festivalech němých filmů především na detailní soupisy a recenze DVD-edic nejruznějších titulů němé kinematografie, včetně tzv. „ztracených filmů“ – viz <http://www.silentera.com/index.html>.

Příklad nástupu zvuku v československé kinematografii

Zaměříme-li se na malou, ale vitální národní kinematografii meziválečného Československa jako na systém skládající se z určitého počtu subsystémů, můžeme říci, že historické vědomí zde bylo vyjadřováno na většině jeho rovin: filmového textu, institucí, filmových diskursů a praktik kulturní recepce.

1. **Instituce.** Historické povědomí na rovině institucí může být demonstrováno například hospodářskou statistikou Jiřího Havelky, která vznikala na základě požadavků průmyslu samotného a z průmyslu čerpala svá data. Havelka své přehledy (ve většině případů ročenky) začal periodicky vydávat v roce 1935, ale v prvním díle si netypicky za časový rámec zvolil pětileté období, které zpracoval retrospektivně a za jehož počátek si vědomě zvolil nástup zvuku, čili rok 1929, kdy se v českých kinech promítaly první talkies. V předmluvě se explicitně odvolával k momentu nástupu zvuku jako k adekvátnímu výchozímu bodu pro statistický přehled, což lze vysvětlit tím, že nástup zvuku a investice s ním spojené si vynutily celkovou standardizaci filmového průmyslu a usnadnily tak shromažďování dat.⁴⁷⁾ V roce 1929 začal své statistiky o českých kinech publikovat také Národní statistický úřad.⁴⁸⁾ Jiný příklad nabízejí početné patentní spory, které byly spojeny se zkoumáním vztahů mezi původními vynálezy přístrojů pro záznam a reprodukci zvukového filmu a jejich pozdějšími odvozeninami nebo naopak alternativami. Princip zkoumání a přepracovávání minulosti se uplatnil také ve filmových studiích, která dodatečně ozvučovala vybrané němé filmy, čímž recyklovala svou minulou produkci, odsouzenou ke komerční smrti.⁴⁹⁾ Přelom 20. a 30. let je také obdobím, kdy se v Československu rozšířila móda retrospektivních filmových představení, na nichž se předváděly především snímky z počátků světové a české kinematografie, a filmových výstav, kde se vedle starých filmů prezentovaly také artefakty z dějin a prehistorie filmové techniky. Nejvýznamnějšími výstavami byly filmová expozice na brněnské „Výstavě soudobé kultury“ v létě 1928 a „I. mezinárodní filmová výstava“ v pražském Průmyslovém paláci na starém výstavišti v březnu 1932. Druhá z výstav nejenže stejně jako první obsahovala expozici dějin české kinematografie (exponáty a filmy dodalo Technické muzeum),⁵⁰⁾ ale její pořadatelé si navíc nechali vyrobit dlouhometrážní stříhový dokument o historii českého filmu VČERA A DNES, jakousi kompilaci obrazů z českých filmů od Kříženeckého po Lamače, která se zachovala ve sbírkách NFA.⁵¹⁾

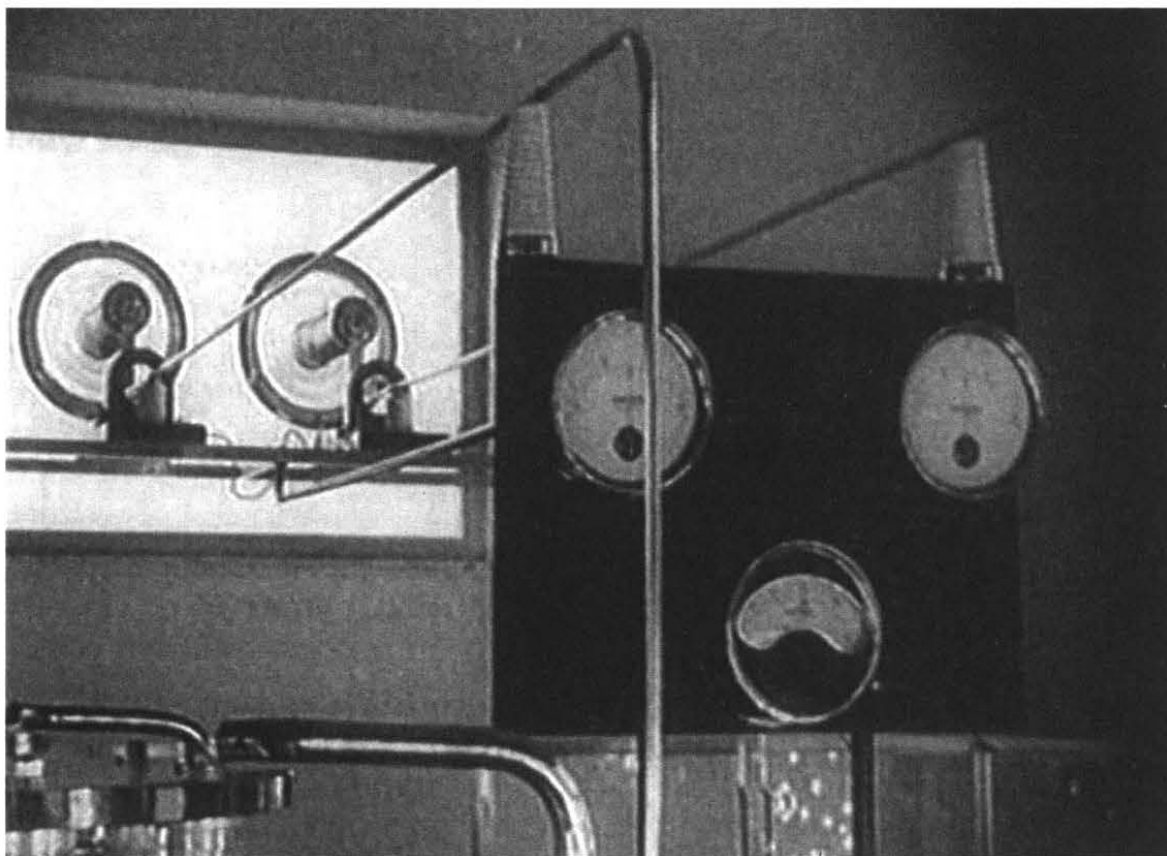
47) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929–1934*. Praha : Čefis 1935, s. V.

48) Viz Ladislav P i š t o r a, *Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky*. *Iluminace* 8, 1996, č. 3, s. 42.

49) V českých kinech takto dostalo v době raného zvukového filmu (1930–1934) druhý distribuční život minimálně sedm původně němých filmů: ČERNÝ PLAMEN (1929/1931), CHUDÁ HOLKA (1930/1932), EROTIKON (1929/1933, synchronizace v české a německé verzi), DVĚ OČI, KTERÉ NEZKLAMOU (1933; původní název HANIČKO, CO S TEBOU BUDE, 1929), STARÝ HRÁČ (1929/1933), Z LÁSKY (1928/1933), ČAROVNÉ OČI (1923/1934). Srov. J. Havelka, c. d.

50) Srov. A. J. U r b a n, *Filmová výstava*. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 140, s. 16–17.

51) Srov. Otto R á d l, *Film o vývoji českého filmu*. *České slovo* 19. 1. 1934, č. 15, s. 10.



1. High-tech design rozhlasové stanice v jednom ze záběrů, které byly z průmyslového filmu VELKÁ ROZHLASOVÁ STANICE V LIBLICÍCH U ČESKÉHO BRODU převzaty pro populárně vědecký film VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ

Foto archiv

Nejdůležitější moment historizace na institucionální rovině představoval rostoucí zájem o ideu národního filmového archivu a také o zakládání archivů zvukových záznamů. Veřejná diskuse o potřebě filmového archivu zvolna začala sice již počátkem 20. let, ale zprvu se soustředila hlavně na archiv jako nástroj pro vzdělávací a vědecké účely a pro dokumentaci veřejných událostí a osobností.⁵²⁾ První systematicky budovaný archiv záznamů slavných osobností byl založen soukromou společností Favoritfilm Antonína Vlase roku 1925 pod názvem „Národní filmová galerie“. Po nástupu zvuku na tuto koncepci nepříliš úspěšně navázala Česká akademie věd a umění projektem „Národního zvukofilmového archivu“ (1931–1936), který prakticky realizovala společnost AB.⁵³⁾ Důležitějším kontextem pro vznik národního filmového archivu bylo kinematografické oddělení Československého technického muzea v Praze, založené roku 1923 Jindřichem Brichtou. Jeho sbírky byly také využity k prvním domácím experimentům s restaurováním starých českých filmů. Roku 1928 provedli Karel Smrž a Ludovít Honty pod záštitou Čsl. společnosti pro vědeckou kinematografii v Ústavu pro vědeckou fotografii

52) Viz Pavel Zeman, Idea filmového archivu v Čechách. *Illuminace* 7, 1995, č. 1, s. 46.

53) Viz Alena Mířková, Národní filmová galerie. *Illuminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–95.

přepisy originálních negativů snímků Jana Kříženeckého z Lumièrova pásu s jednostrannou perforací na normalizovaný materiál. Tyto kopie pak byly poprvé promítány ve výstavním kině na brněnské Výstavě soudobé kultury v létě 1928 a ukázky z nich pravděpodobně byly zahrnuty do týdeníku *Elektajournalu*.⁵⁴⁾ Myšlenka o nutnosti archivovat a zpřístupňovat tradici filmového umění se dostalo širší pozornosti na přelomu 20. a 30. let a pak znovu v polovině 30. let. Diskuse o nutnosti zřízení národního filmového archivu jako instituce zodpovědné za prezervaci národních tradic filmového umění a kultury poprvé vyvrcholila kolem roku 1935, pod vlivem estetického „obratu“ ve filmové publicistice, která začala upozorňovat na sílící komercializaci filmového průmyslu po nástupu zvuku a na ohroženost cenných filmových kopií, které jsou vyřazeny z distribučního oběhu.⁵⁵⁾

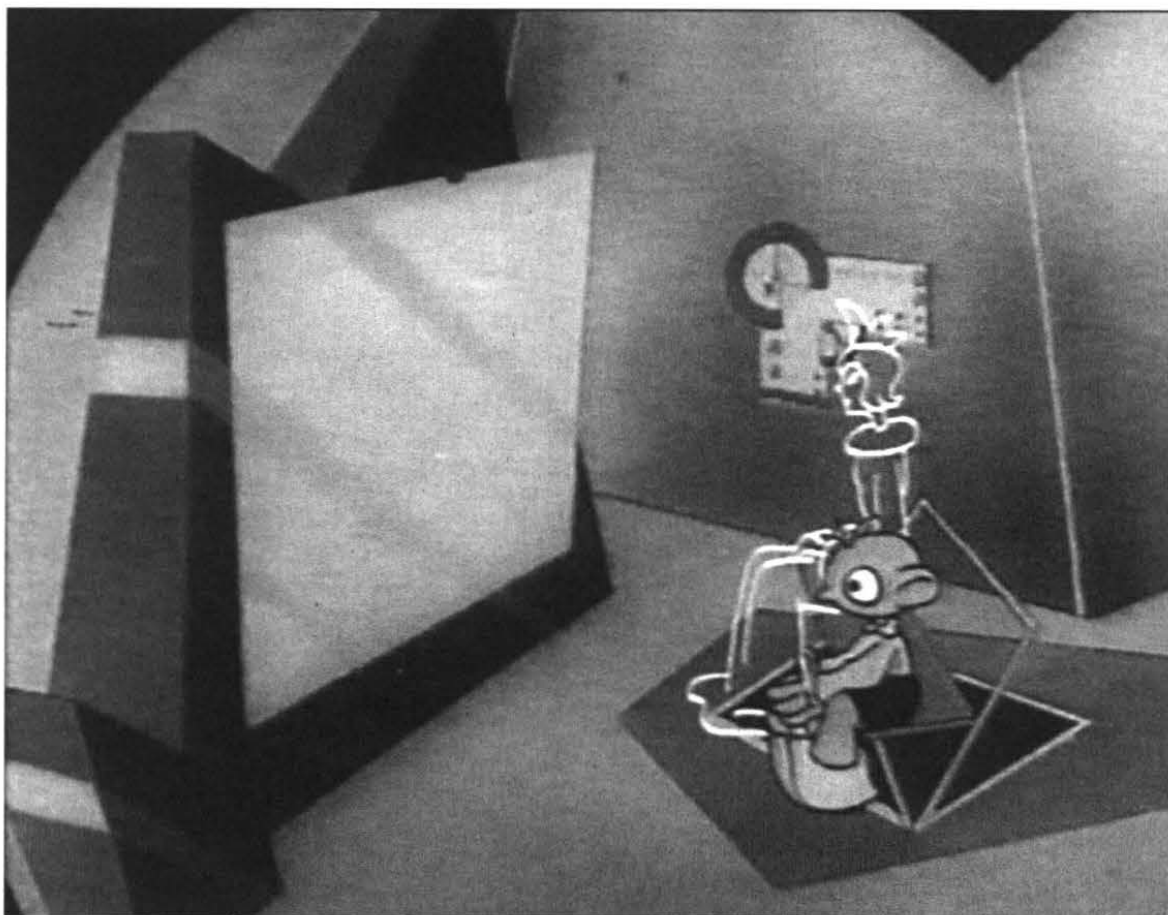
2. Filmový text. Ve zvukových filmech byla tradice němého filmu zviditelňována pomocí nejrůznější explicitních odkazů a narážek nebo prostřednictvím nezáměrných, ale drastických přechodů mezi scénami spíše němého stylu a scénami, které byly naopak postaveny na dominanci zvuku: například přechody mezi exteriéry snímanými němou kamerou v pohybu a interiéry natočenými statickou zvukovou kamerou. Přechody mezi „němým“ a „zvukovým“ stylem byly často přímo tematizovány, dramatizovány a fikcionalizovány. V této souvislosti se nám nejdříve vybaví slavná oidipovská scéna z *JAZZOVÉHO ZPĚVÁKA*: je to jediná skutečně mluvená scéna filmu, kdy Al Jolson objímá svou filmovou matku, krátce k ní promluví a pak jí zazpívá píseň a zahraje na piáno. Po chvíli ale vstupuje otec a zakřičí „Stop!“. Od tohoto momentu se film vrací k formě němého filmu obohaceného hudbou a zpěvem.⁵⁶⁾ Rané zvukové filmy vždy nějakým způsobem volaly po konfrontaci s filmy němými, citovaly jejich styl či živý hudební doprovod, dramatizovaly gesto přidávání zvuku k obrazu, pokoušely se různým způsobem o vyjádření ticha, záměrně překrývaly hudbou či ruchy řeč postav (srov. slavnou scénu s železničními hluky v Clairově *POD STŘECHAMI PAŘÍŽE*), extravagantně rozpojovaly obraz a zvuk, nebo naopak manifestovaly svou nadřazenost inscenováním privilegovaných momentů synchronizace, jež nečekaně spojovaly zdánlivě nezávislé objekty v obraze a zvuky.⁵⁷⁾ Jako názorný příklad méně nápadného, ale zato běžnějšího projevu historizující reflexivity nám poslouží první scéna prvního českého zvukového filmu *KDYŽ STRUNY LKAJÍ* (září 1930). Téměř všechny narativní situace v tomto filmu nějakým způsobem slouží k tomu, aby připravily podmínky pro pěvecká nebo taneční čísla, zatímco exteriérové záběry jsou točeny jako němé. Těsné vazby mezi diegetickými hudebními performancemi a chováním postav vyvolávají zvláštní účinek obsedantního rezonování těl s diegetickou hudbou, čímž v hyperbolické podobě zrcadlí vztah mezi divákem/posluchačem a zvukovým filmem samotným. Pro postavy je živá hudba natolik hypnotická, že je nutí k nelogickým

54) Viz Karel Smrž, *České kino před třiceti léty*. *Český svět* 24, 1928, č. 44, s. 18; T ý ž, *Filmová expozice na brněnském výstavišti*. *Lidové noviny* 29. 6. 1928, č. 328, s. 11 (ráno); T ý ž, *V ústavě pro vědeckou fotografii*. *Rozpravy Aventina* 3, 1928, č. 20, s. 249.

55) Viz P. Z e m a n, c. d., s. 48.

56) Pro podrobnější interpretaci této scény srov. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma 2003, s. 35.

57) Obecné pojednání o těchto tzv. „synch points“ neboli bodech synchronizace viz in Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York : Columbia UP 1994, s. 58–62.



2. Postava „Královny vln“, ztělesňující interface mezi neviditelnými procesy rozhlasové technologie a přehledným pohádkovým světem, která vysvětluje hlavnímu hrdinovi Všudybylovi principy rozhlasu s pomocí imaginární filmové projekce (VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ)

Foto archiv

změnám chování a dokonce i tělesných postojů. Kromě těchto odkazů k procesu naslouchání je ve filmu tematizován i samotný zvuk jakožto nový mediální prvek. Zvláště v úvodní sekvenci, kde hlavní ženská hrdinka (Magda Sonja) nejprve tiše a letargicky sleduje skupinu opilých kumpánů, kteří vášnivě přizvukují kapele, jež hraje v téže místnosti. Její manžel, statkář Michovský (Václav Vydra), ji opakovaně nutí ke zpěvu. Ona nejprve dlouze odmítá, ale nakonec se váhavě podrobuje a my konečně uslyšíme její zvláště odtělesněný tichý hlas: dramatizací přechodu od mlčení ke zpěvu jako násilného překonání rezistence zde vzniká dojem, že ženská postava je metaforou němého filmu, jenž se mění ve zvukový. Taková interpretace nemusí odpovídat intencím tvůrců a nemá odhalit hlubší sémantickou rovinu filmu. Je podpořena dalšími motivy dramatizujícími spojení obrazu se zvukem a inscenujícími situace excesivního působení zvuku na posluchače a klade si za cíl identifikovat v textu figurace institucionální a technologické proměny média.

3. **Diskursy.** V rovině diskursů obklopujících raný zvukový film v dobové české kultuře lze pozorovat enormní důraz na srovnávání němého a zvukového stylu a současně filmu s dalšími zvukovými médii. Cílem těchto komparací bylo nalézt adekvátní modely

pro popis nového mediálního hybridu a definovat jeho budoucí vývoj. V první půli 30. let vycházejí knižně první rozsáhlé české práce o dějinách filmu a rozhlasu. Vydání nejvýznamnější z filmově-historických prací té doby, Smržových monumentálních *Dějiny filmu*, bylo s nakladatelem dohodnuto roku 1930.⁵⁸⁾ Zvýšená potřeba psát o filmu, rozhlasu a gramofonu byla na přelomu 20. a 30. let pociťována i v oblasti kritiky, která do té doby považovala média za spíše druhořadou zábavu, jíž stačí věnovat mnohem méně prostoru než tradičním uměním. V rámci mezinárodního kongresu kritiků v Praze roku 1930 bylo schváleno prohlášení zdůrazňující nutnost kriticky reflektovat celou oblast masových médií, zvukový film, rozhlas a gramofonové nahrávky, jako součásti jednoho komplexu.⁵⁹⁾ Období přelomu 20. a 30. let se vyznačovalo rozvojem nového publicistického subžánru – reportáží ze zvukových studií, popisujících nové podmínky „sériové“ výroby v Hollywoodu nebo např. v ateliérech Paramountu v Joinville.⁶⁰⁾ Žánr reportáže o novém mediálním průmyslu se záhy přenesl z novin do samotné filmové produkce, když počátkem 30. let začala vznikat celá série průmyslových filmů o zvukových médiích a jejich historii.

Diskursy zvukové éry tedy vytvořily novou kategorii „Jiného“, vůči níž se polarizovaly a vymezovaly svůj předmět: vynalezly „němý film“, který konotoval především minulost média, ale mohl se pojit také se specifickými prožitky, emocemi a kulturními hodnotami. Texty reflektující starší němé filmy jako novou formu minulosti lze rozčlenit do různých skupin podle funkce, jakou němému filmu připisovaly ve zvukové éře, ale společné jim bylo historizující gesto, kterým jej označovaly jako nenávratně ztracený nebo mizející svět, přítomný jen skrze své stopy, jež je však možné kultivovat a měnit v monumenty. Prožitek němého filmu ve zvukové éře mohl být dvojitý: na jedné straně staré snímky vyvolávaly dojetí nad „rozkošnou naivitou“ starého hereckého stylu a bizarností tehdejších

58) Karel Smrž, *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce 1933; A. J. Patzaková (ed.): *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935. Obě tyto obsáhlé knihy byly napsány z perspektivy insiderů mediálního průmyslu, pracujících ve filmu a rozhlasu profesionálně. Zvláště filmová kniha je specifická svým dalekosáhlým zájmem o prehistorii kinematografie, čímž vyjadřuje váhání mezi historií hardwaru (mediálních aparátů) a softwaru (filmů), což je rys typický pro dobu nástupu zvuku, jenž se projevil např. také přechodem od modelu filmové sbírky technického muzea (shromažďující především přístroje a až druhotně také filmy) k modelu národního filmového archivu v diskusích o filmovém archivnictví (K. Smrž byl přítelem J. Brichty a jeho kinematografické oddělení systematicky podporoval ve svých člancích). Ke genezi knihy srov. K. Smrž, *Dějiny dějin filmu*. *Panorama* 10, 1932, č. 7, s. 117–120. V případě Smržova historického přístupu je nutno upřesnit, že jako efekt celkového obratu média k historizaci lze chápat spíše samo vydání jeho knihy v určité době, nikoli konkrétní argumentaci, protože autor si byl velmi dobře vědom, že němý a zvukový film spojuje řada kontinuit a že dějiny filmového zvuku jsou stejně staré jako film sám.

59) Viz W. Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm*, s. 267.

60) K vlivu publicistických textů o filmovém průmyslu a zákulisí filmových studií na postupy reflexivity v německých raných zvukových filmech srov. J. Schweinitz, c. d. V českém tisku se také vynořily nejruznější reportáže a zprávy o problémech způsobených přechodem na zvuk v zákulisí Hollywoodu. Slavné francouzské studio Paramountu vyrábějící jazykové verze sugestivně popsal jako továrnu na „konzervy se slovy“ Jaroslav A. Urban ve své reportáži *V továrně na slova v Joinville*. *Studio* 2, 1930–1931, s. 205–206. Tentýž Urban vydal knihu *Město, zvané Hollywood*. Praha: Družstevní práce 1935. Detailní reportáže z natáčení raných zvukových filmů, z pražských kin a z ateliérů psal např. K. Smrž; srov. K. S., *Dílna na fotografování zvuku*. *Lidové noviny* 23. 8. 1930, č. 424, s. 5; Týž, *V kabině zvukového kina*. *Lidové noviny* 23. 5. 1930, č. 259, s. 11.

příběhů, na nichž visí „musejní pavučiny“, či pobavení „bezděčnou komikou odumřelé elegance“, ⁶¹⁾ na druhé straně nostalgii za vznešeným uměleckým stylem minulosti, ztracenou esencí filmovosti, nezasaženou industrializací a stereotypností talkies, kterým němý film nastavoval kritické zrcadlo. ⁶²⁾ V obou případech ovšem dominovalo povědomí, že „navždy mizí ze světa tak nesnadno získané plody nejmladšího a nejkřehčího umění – umění němého filmu“. ⁶³⁾

4. Uvádění a kulturní praktiky recepce. Když se na raný zvukový film pokusíme podívat z perspektivního hlediska jeho současníků, můžeme jej hypoteticky popsat jako jeviště neustálého opakovaného procesu „coming of sound“, „přicházení zvuku“, jenž se znovu a znovu vynořuje z obrazu, ještě donedávna „němého“. Hlavním vodítkem pro takovou interpretaci nejsou domnělé intence autorů, ale přijetí hypotetického hlediska dobového publika, jehož percepční a kognitivní horizont byl stále ještě silně zakořeněný v přerušené tradici němého filmu. Tento horizont divákům sloužil jako poznávací schéma pro porozumění nové, dosud neosvojené mediální formě. Stopy tohoto komparativního a historizujícího typu recepce lze pozorovat v dobovém tisku, kde se zvukový film neustále srovnával s filmem němým, s tradičními konvencemi divadla či naopak s gramofonem a rozhlasem.

Jiný typ informací pro rekonstrukci praktik recepce lze odvodit z historie filmového uvádění. Ačkoli přechod na zvuk probíhal v českých kinech poměrně rychle a velkoměstská premiérová kina byla ozvučována již od poloviny roku 1929, celkový počet němých kin byl vyšší než počet kin ozvučených až do roku 1932. Většina především městských diváků mohla získat zkušenost s talkies velmi záhy, ale až do roku 1937 přežívalo několik němých biografů, ⁶⁴⁾ takže publikum stále mělo alespoň potenciálně na očích onen velký přerýv, který v dějinách média oddělil minulost od přítomnosti. Například nejstarší pražské kino, Ponrepův biograf v Karlově ulici, bylo vybaveno zvukovou aparaturou teprve v srpnu 1937; do té doby se v něm promítaly výhradně němé filmy doprovázené živou hudbou. ⁶⁵⁾

Protože produkce němých filmů po nástupu zvuku prudce klesla (s výjimkou nonfikčních žánrů), rozšířila se v neozvučených kinech, ale občas i v kinech zvukových, praxe znovuuvádění jen několik let starých němých filmů, která byla dříve charakteristická spíše jen pro letní období mimo sezónu. Svatopluk Ježek si ve svém zamyšlení nad diváckým účinkem němých filmů reprízovaných na konci roku 1930, kdy tato praxe byla již běžným prvkem distribučního systému, blíže všiml i historizujícího efektu daného

61) H. A. Š i m ů n e k, Bio včerejška. *Venkov* (příloha *Večer*) 13. 11. 1930, č. 265, s. 2; Svatopluk J e ž e k, Proč jsou staré filmy komické? *Lidové noviny* 1. 5. 1935, č. 225, s. 8; K a r n e t, Pomíjivý film. *Lidové noviny* 23. 10. 1937, č. 535, s. 6; Artuš Č e r n í k, Směšné staré filmy. *Lidové noviny* 4. 12. 1937, č. 610, s. 6.

62) Lubomír L i n h a r t, Proč filmová retrospektiva? *Doba* 1934, č. 1, s. 4–6; Jan C h a l o u p k a, Némý film. *Lidové noviny* 20. 4. 1934, č. 199, s. 13; ec, Němí, kteří mluvili. *Lidové noviny* 5. 1. 1935, č. 6, s. 6.

63) J. K u č e r a, Za němým filmem, s. 2.

64) Viz L. P i š t o r a, c. d.

65) Viz Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin Čs. Kinematografie 1896–1945*. III. Praha: ČSfÚ (interní tisk) 1990, s. 656.

návraty nedávné němé produkce, v níž se někdy vyskytla i „klasická díla“, jež reprezentovala slavnou minulost umění světla a stínů:

Tak tedy nedošlo [v době němého filmu], jak by si bylo přát, k cyklickému uvádění klasiků [...]. Reprisy filmů byly odůvodněny buď úspěšností premiér nebo okurkovou sezonou, kdy bývá o nová díla nouze. Proto je téměř ironií osudu, že k reprisám význačných němých filmů dochází až za éry fonofilmu. [...] Nechce-li se dnes němé kino omezit na promítání němých verzí fonofilmů, což je podnikání z estetického stanoviska skutečně zoufalé, pak musí nutně sáhnout k novým kopiím starých filmů, proslulých buď velkými úspěchy v minulých sezonách nebo vysokou úrovní uměleckou. [...] můžeme být vděční, že aspoň sporadicky znovu ožijí na plátnech našich kin díla, která k nám přicházejí z výlučného království němého filmu jako zjevy slavné, ale nikoli mrtvé minulosti.⁶⁶⁾

Kromě repríz němých filmů ve stálých kinech se dobový divák mohl setkat s množstvím letitých němých filmů v nabídkách kočovných biografů, kterých počátkem 30. let ještě po českém a moravském venkově putovalo mnoho desítek. Pro jejich specifické potřeby vznikla půjčovna filmů F. Čvančary, která tehdy nabízela kolem 300 němých titulů a půjčovala jich průměrně 100 týdně. Její majitel sestavoval nové sestřihy a pásma například ze starých kopií westernů s Tomem Mixem či dramata s Astou Nielsenovou, kterým pak dával nová jména a popisy:

Filmy se sestřihávají, zdlouhavé scény se vyamputují, nesrozumitelné titulky modernisují a posledních 150 metrů, které se při předvádění nejčastěji ruší, se nově kopírují. Pak se film vykoupě v jakési tekutině, kterou pan Čvančara nazývá „kafrem“ [...]. Vykoupané filmové kotouče se dají dohromady s několika krátkými filmy ve večerní program [...].⁶⁷⁾

Na přelomu 20. a 30. let si pozornost publicistů vysloužila nová praxe tzv. „retrospektiv“, které uváděly do oběhu filmy, jež byly označeny a vnímány jako staré, přičemž často šlo skutečně o tituly z doby před 10, 20 i více lety: rané filmy bratří Lumièrů, americké grotesky, evropské veselohry a dramata z 10. let, staré žurnály, „klasiku“ 20. let (Stroheima, Renoira, Sternberga, Lubitsche, Murnaua ad.), sovětskou avantgardu, české filmy od Kříženeckého do 20. let atd. Od přelomu 20. a 30. let takto pronikaly desítky starých němých filmů do řady kin v Praze, Brně, ale i v dalších českých městech. Byly zařazovány do větších retrospektivních programů a cyklů, často byly drasticky kráceny a mnohdy se objevovaly jen jako krátké doplňky k projekcím nových titulů.⁶⁸⁾ V některých případech

66) Svatopluk Ježek, Reprisy. *Lidové noviny* 27. 12. 1930, č. 649, s. 4.

67) Lubomír Linhart, Staré filmy. *Haló noviny* 27. 1. 1934, č. 23, s. 1.

68) Například cyklus sovětských němých filmů v pražském biografu Olympic (1934), „Večery filmové retrospektivy“ v kině Metro (hlavně grotesek), pořádané film-foto skupinou Levé fronty (1933–1934), „Nezapomenutelné filmy“ (klasika 20. let) v německé Uranii (1934), počátky českého filmu a večery amerických grotesek v kině Avion (1934), retrospektivy v kině Fénix, cykly pořádané Františkem Kalivodou v brněnských kinech Stadion, Universum (zde pod názvem „Ještě jednou všechno dobré“) a Lucerna (1934–1935) atd.



3. „Mediálně-archeologický“ úvod ZAJATÉHO HLASU – fikcionalizace situace naslouchání
Edisonovu fonografu z pražského Technického muzea
Foto archiv

byly obohaceny i živými divadelními prology, hudebními ilustracemi a někdy dokonce i zesměšňujícím komentářem.⁶⁹⁾ Nejčastěji se uváděly pro pobavení publika, které se smálo trhaným pohybům, předimenzovaným gestům a silnému líčení zašlých hvězd, ale vysloužily si i pozornost intelektuálů, kteří někdy retrospektivní představení doprovázeli přednáškami, a stimulovaly úvahy o dlouhodobých vývojových tendencích filmových dějin v tisku. Do kin se tehdy dostaly i speciální komponované sestřihy, například americké KINO PŘED DVACETI LETY (1927)⁷⁰⁾ nebo historický stříhový dokument zachycující „vývoj projekční techniky od sensační jarmareční atrakce až po nejdůležitější umělecký druh dneška“ Z DĚTSKÝCH DNŮ KINEMATOGRAFIE (1932).⁷¹⁾ Karel Smrž podrobně popsal svou historizující zkušenost s těmito projekcemi, v níž se rozevírá distance mezi minulým a přítomným, již v článku ze srpna 1929, stejného měsíce, kdy v Praze měl premiéru první americký mluvicí film:

69) A. Černík, Směšné staré filmy. *Lidové noviny* 4. 12. 1937, č. 610, s. 6.

70) K. Smrž, Kino před dvaceti lety. *Filmový kurýr* 2, 1928, č. 10, s. 4.

71) O. Rádl, Z filmové archeologie. Film před dvaceti lety. *České slovo* 24. 3. 1932, č. 72, s. 7.

Retrospektivní filmy mají zvláštní kouzlo. Převrací zpět několik stránek života. Ukazují nám svět, jaký byl tehdy, a nutí nás, abychom se naň dívali očima, jimiž jsme se dívali tenkrát. Kinematograf je zázračné, předčasně vyspělé dítě, které rychle žilo. Stačí několik let odstupu a budeme se srdečně smát tomu, nad čím jsme kdysi plakali.⁷²⁾

Retrospektivní části programů zahrnující české i světové rané filmy byly také téměř pravidelnou součástí různých večerů avantgardních filmů, především série představení v pražské „Kotvě“ na přelomu let 1930 a 1931, a jejich propojení s kontextem modernistické estetiky vypovídá o snaze avantgardistů specifickým způsobem reinterpretovat celé dějiny kinematografie.⁷³⁾ Vyskytl se i zvláštní případ, kdy soukromý sběratel Bohumil Veselý uváděl sestřih z výstupů hvězd němého plátna, který Jiří Lehovec ve své recenzi nazval „hodinou herecké srovnávací kinematografie“.⁷⁴⁾ Pověstnou atrakcí se stalo žižkovské kino Republika bratrů Františka a Ferdinanda Čvančarových, kteří zde v letech 1934–1939 pravidelně uváděli němé filmy, a to i poté, co bylo kino ozvučeno – v rámci tzv. „Veselých čtvrtků“ promítali grotesky a v rámci „Tramenských večerů“ němé westerny.⁷⁵⁾ Z mnoha dobových zpráv v tisku vyplývá, že retrospektivní představení, zvláště pak americké grotesky, se těšily nečekané oblibě obecnostva a že odpovídaly i potřebám intelektuálů, kteří v nich hledali historizující zkušenost a protiváhu soudobé produkce a dokonce volali i po zřízení speciálního retrospektivního kina: „Je mezi námi množství těch, kteří by si rádi zopakovali staré němé filmy, kteří by se rádi podívali na ně s odstupem času a se zkušeností diváků nové techniky a kteří by se k nim utekli z neúčelnosti dnešních programů.“⁷⁶⁾

Kromě repríz a retrospektiv existovala ještě třetí distribuční a recepční praxe, která i ve zvukovém období nabízela možnost opětovného sledování němých titulů: prodej kopií slavných děl přepsaných na úzký formát, určených pro promítání na amatérských promítačkách v domácnostech. Půjčovna filmů Pathé nabízela v ČSR „Archiv Pathé 9.5mm“, složený ze zmenšených kopií profesionálních 35 mm filmů různých žánrů a období vzniku, někdy spojovaných do všelijakých pásem a sestřihů.⁷⁷⁾ Každý měsíc vycházela nová nabídka titulů přepsaných na 9.5mm svitky⁷⁸⁾ v časopise *Pathé-revue*, který vydával „Pathé-klub Praha“ od r. 1932, a jednou za čas byl knižně vydáván katalog. Filmy se obvykle půjčovaly, ale bylo možné je i zakoupit do vlastní sbírky. Článek

72) K. S m r ž, Retrospektiva. *Český svět* 25, 1929, s. 1067.

73) Srov. K. S m r ž, Avantgardní filmy v Praze. *Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 10, s. 118; T ý ž, Druhý týden avantgardního filmu. *Rozpravy Aventina* 6, 1931, č. 18, s. 214; T ý ž, Třetí avantgardní program. *Rozpravy Aventina* 6, 1931, č. 24, s. 286. Pomíjíme zde skutečnost, že i většina tehdy vznikajících avantgardních filmů byla stále němých.

74) Jiří L e h o v e c, Čtyřicet let kina. *Národní osvobození* 24. 9. 1935, č. 223, s. 5.

75) L. L i n h a r t, Vzkříšení starých němých filmů na Žižkově. *Haló noviny* 9. 6. 1938. Viz též vzpomínka Miroslava Čvančary zaznamenaná Evou Struskovou v srpnu 2004 (NFA, sbírka orální historie).

76) jak, Némé kino v Praze? *České slovo* 16. 3. 1934, č. 62, s. 11.

77) Zmenšování se provádělo v laboratoři Pathé v Joinville-le-Pont u Paříže. Srov. Jak se pořizují zmenšené filmy pro Archiv Pathé 9.5 mm. *Pathé-revue* 2, 1933, s. 76.

78) Jedna cívka byla dlouhá obvykle 60 nebo 100 m a půjčovně na 3 dny se pohybovalo v rozmezí 9–25 Kčs za cívku (plus záloha).

jednoho z amatérů „Co bychom si přáli do svých filmothék?“ napovídá, že amatéři měli zájem i o starší tituly s historickou hodnotou:

„...rádi bychom viděli na repertoáru něco z filmové klasiky. Nemůže být pro výrobce, vlastnického spoustu historických negativů, nic snadnějšího než sestavit takovou 100 m dlouhou cívku filmové retrospektivy. [...] něco z módy z let 1900–1920, nějakou tehdejší ‚aktualitu‘, první veselohry [...].“⁷⁹⁾

Hned v příštím čísle časopisu vyšla odpověď redakce, kde byla vyjmenována řada retrospektivních titulů z let 1900–1920, jež měl archiv již dávno k dispozici. V *Pathé-revue* se amatéři také učili budovat a ochraňovat své domácí archivy: mohli se dočíst např. o tom, jak restaurovat a konzervovat filmy.⁸⁰⁾ Trh s amatérskou technikou a filmovými kopiemi pro domácí sledování tak počátkem 30. let získal do té doby nevídanou dynamiku. Svatopluk Ježek tento typ šíření výhradně němých filmů či němých verzí zvukových filmů (zvuková stopa pro amatérské materiály ještě nebyla na dostatečné technické úrovni) nazval „filmovým muzeem v malém“.⁸¹⁾ Amatérský model recepce se sice nestal masovým jevem, ale ve 30. letech, kdy se české amatérské hnutí značně rozšířilo, představoval nejsnazší individuální přístup ke klasice němého období a zdá se, že tehdy hrál významnější roli než kdykoli dříve či potom a že začal plnit i specifickou historizující funkci. To bylo zvlášť zřetelné na konci 30. let, když definitivně skončila praxe repríz němých filmů v kinech a jejich osud se zdál být zpečetěn:

V kinech je už obecnost neuvidí. Ani na těch zvláštních nočních představeních, poněvadž není už nových kopií a původní negativy zmizely v propadlišti nezájmu a nedůvěry. Nejsou však ztraceny. Alespoň pro rostoucí armádu amatérů nikoli.⁸²⁾

Podobně jako v oblasti institucionalizovaných audiovizuálních archivů, i ve sféře domácího použití filmové technologie se tehdy střetly dvě základní koncepce archivu: archiv jako extenze rodinného fotoalba a archiv amatérských kopií profesionálních filmů. Nám dnes může amatérská domácí recepce asociovat podobnou roli, jakou v mnohem širší míře sehrálo video v 80. letech: demokratizovalo přístup k filmové minulosti a umožnilo standardizovat praxi opakovaného sledování.

Rozvětvení ideje archivu na institucionální a domácí formu se uplatnilo i na poli zvukového záznamu: Hudební redaktor (od roku 1928) a později programový ředitel *Radiojournalu* Mirko Očadlík, jenž pro rozhlas roku 1930 připravil např. „rozsáhlý cyklus historických ukázek českých pěvců na deskách“, napsal roku 1932 článek „Domácí diskoteka“, v němž nabídl rady „fonoamatérům“, jak si systematicky vybudovat „účelnou“ sbírku gramodesek, jak vybírat z katalogů, jak desky bezpečně uchovávat

79) Olso, Co bychom si přáli do svých filmothék? *Pathé-revue* 3, 1934, s. 59.

80) Konzervování filmu. *Pathé-revue* 2, 1933, s. 44–45.

81) S. Ježek, Filmové museum v malém. *Lidové noviny* 9. 11. 1935, č. 561, s. 8.

82) Srov. K. Smrž, Osudy starých filmů. *Československá kinematografie* 3, 1938, č. 3, s. 49–50.

83) A. J. Patzková, Vývoj československého rozhlasu. In: A. J. Patzková (ed.), *Prvních deset let československého rozhlasu*, s. 450.

a upozornil je na „zvláštnosti gramofonové techniky, která interpreta nutí do zvláštních úchylek,“ a na „rozdíl mezi hodnotou originální a zápisovou“. V závěru dokonce předpokládá, že brzy vznikne „družstevní organizace výroby a distribuce“ desek, která „umožní kompletování sbírek dosavadních a organizaci sbírek nových“.⁸⁴⁾

Průmyslové filmy: Technologická imaginace a historický obrát v mediální kultuře po nástupu zvuku

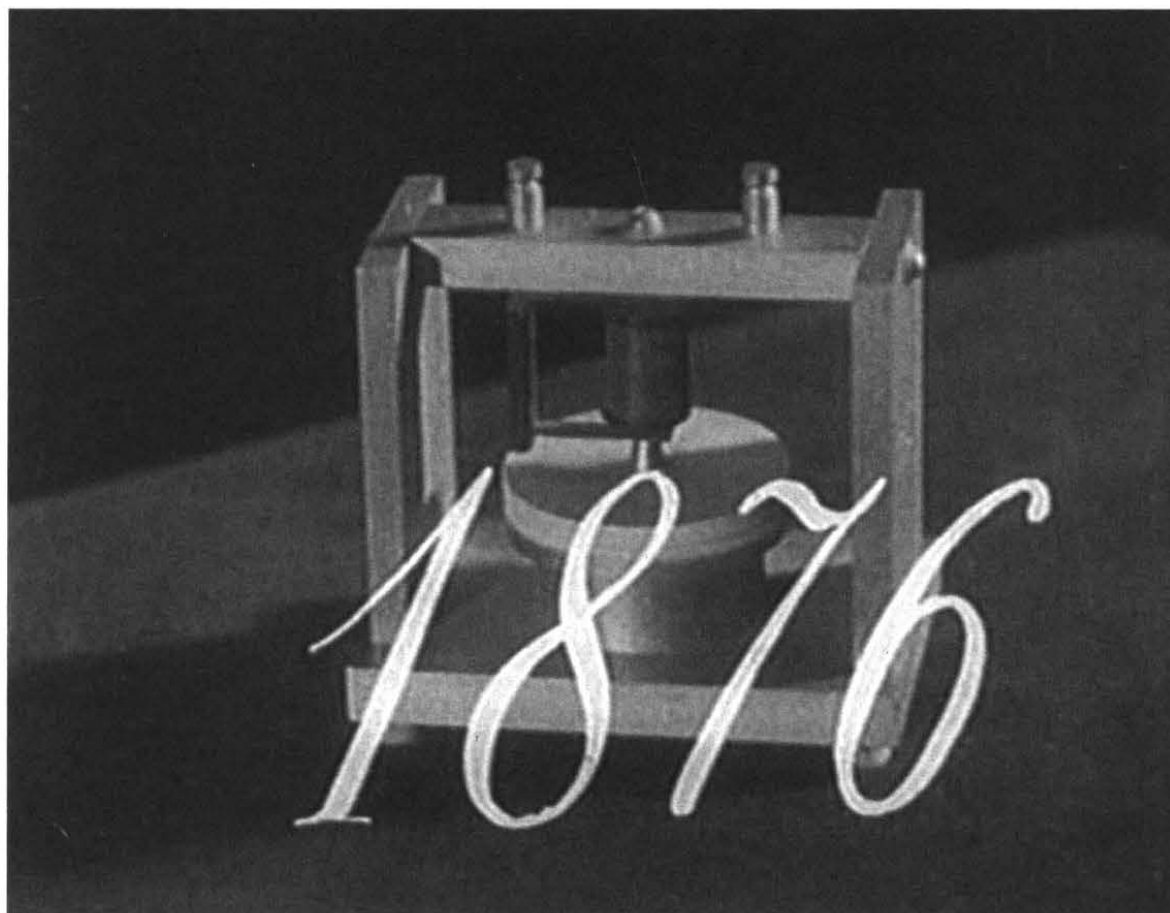
Je možné historizující tendence filmového průmyslu a kultury, jak byly popsány výše, redukovat na důsledky zavedení synchronního zvuku, nebo se jedná spíše o součást širšího procesu změny probíhajícího v celém komplexu mediální kultury pozdních 20. a 30. let? Podle nových výzkumů raného zvukového filmu, zdůrazňujících jeho hybridní intermediaální identitu, je nezbytné pohlížet na dobu nástupu zvuku z širší perspektivy mediální historie. Ve snaze splnit tento požadavek a zároveň podložit výše uvedené teze analýzou jasně vymezeného korpusu pramenů, jenž by umožnil sledovat vztahy mezi filmem a dalšími médii z hlediska jejich vzájemného reflektování a sebe-pozorování, jsem se rozhodl připojit na závěr této studie krátký rozbor průmyslových, propagačních a populárně vědeckých filmů o zvukových médiích natočených ve 30. a v první polovině 40. let v Československu.⁸⁵⁾

S všeobecným rozšířením gramofonu a rozhlasu jako nových masových médií ve 20. a 30. letech se kinematografie, médium zakořeněné v mechanice 19. století, poprvé střetává s problémem ne-viditelnosti nikoli již jako spirituálního, vědeckého či přírodního fenoménu, ale jako běžného atributu každodenního života, do nějž vnášejí zvláštní smyslové podněty nové komunikační a reprezentační technologie. Neviditelnost radiových vln vysílaných éterem, telefonních signálů přenášených kabely nebo zvuku transformovaného do fyzické inskripce gramofonových drážek představovala pro film jako médium zaznamenávající optickou realitu do bezprostředně vnímatelných otisků nečekanou výzvu. Na rozdíl od němého filmu zvuková média neposkytují žádné přímo vnímatelné stopy zaznamenaných událostí; jejich inskripce a signály musejí být nejprve dekodovány reprodukcí nebo přijímacím aparátem.

Po nástupu zvuku byl film s touto skutečností konfrontován v samotném jádru svého technologického aparátu, prostřednictvím spojení obrazových okének a šrafovací nebo

84) Mirko Očadlík, Domácí diskoteka. *Žijeme* 2, 1932, s. 141–145.

85) Jelikož neexistuje oficiální soupis českých průmyslových a propagačních filmů, bylo nutné projít dostupné filmografie a hledat klíčovými slovy v databázi NFA. Po pročtení dostupných zdrojů mi bylo zřejmé, že jedním z nejfrekventovanějších námětů průmyslových a propagačních filmů z doby 1930–1945 byla zvuková média, jejich historie, výroba a použití. Z 571 dochovaných nonfikčních filmů (všech žánrů a nejrozmanitějších témat) daného období je 15 o rozhlasu, dva o gramofonu, jeden o telefonu a jeden o reprodukci zvuku na stadionu. Soudě podle titulů nedochovaných filmů, existovalo dalších minimálně 10 průmyslových a propagačních filmů o zvukových médiích ze stejné doby. V předchozím období byl počet takto zaměřených snímků téměř nulový, jejich boom nastal až v letech 1930–1931. Jako hlavní pramen pro sestavení filmografie korpusu mi posloužila publikace Jiřího Havelky *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: Akademie musických umění 1965.



4. Historický prolog *RYCHLÉHO POSLA* – Bellův prototyp telefonu

Foto archiv

transverzální optické zvukové stopy na tomtéž pásu. Nevnímatelnost zvukového záznamu a přenosu je také hypotetickým zdrojem fantazií mnoha hudebních komedií z raného zvukového období, které alegorizují zvuk oddělující se od viditelného zdroje a obsedantně hledající opětovné zakotvení v obraze.⁸⁶⁾ Totéž lze říci i o průmyslových filmech o rádiu, gramofonu a telefonu, jež vyvíjely podobné úsilí vizualizovat procesy, které jsou ze své podstaty neviditelné, nacházejí se za prahem filmové percepce: tyto filmy obsahují vracející se mikroskopické nebo animované záběry gramofonových drážek, monitorů oscilografu montáží srovnávaných se zpívajícími postavami, jejichž hlasy jsou právě snímány, velké detaily vnitřních elektronických součástek radiopřijímačů nebo panorámy přejíždějící po telefonních kabelech na pozadí nebe, zatímco se provádí telefonní spojení. Voice-over v těchto pasážích urputně hledá spojení nebo alespoň podobnosti mezi auditivními a vizuálními znaky a symptomy. Jak napsal Stanislav Kubík, šéf propagačního oddělení české pobočky Philipsu: „Prodáváme radio? Milujme krásu rezonanční křivky i každý šroubek svých přijímačů!“⁸⁷⁾ Film si tímto způsobem vypracoval sadu

86) Srov. T. Elsaesser, „Going Live“.

87) Stanislav Kubík, Úkoly šefa propagandy a propagačního oddělení. In: Václav Poštolka (ed.), *Kniha o reklamě čili jak dělat reklamu, aby se vyplácela*. Praha: Reklamní klub 1940, s. 140.

„kognitivních metafor“ využívajících různá klišé pro vizualizaci procesů a principů nových médií, kdy zavedené stylistické prostředky staršího média (montáž, panorámy, detaily, animace, voice-over) slouží jako náhradní nástroj pro zpracování nevnímátných skutečností spojených s novějšími médii.

Opět se zde setkáváme s gestem historizace: nejen ve formě zmíněného maskování nových zneklidňujících procesů dobře známými žánrovými a ikonickými motivy, ale také v podobě tendence pátrat po kořenech a genealogiích zvukových médií, a tak je legitimizovat v kontextu dějin kultury, techniky a vědy.

Sestavený korpus jsem zkoumal z perspektivy paradigmatické změny typické pro mediální kulturu přelomu 20. a 30. let. Ptal jsem se nejen na to, jak se mediální technologie ve filmech prezentují, jak jsou v nich definovány, vizualizovány, kontextualizovány, jaký obraz uživatele se zde nabízí, ale také na to, jak průmyslové a propagační snímky fungovaly ve vztahu k zadavateli a jak se začlenily do širšího kontextu mediálního průmyslu.

Zapojení rozhlasových inženýrů do filmové produkce má pro dějiny české kinematografie klíčový historický význam, protože Radiojournal byl zodpovědný za první synchronní zvukové filmy natočené v Československu – zvukový inženýr Radiojournalu Eduard Svoboda v roce 1928 režíroval s aparaturou Fox-Movietone několik dokumentárních snímků ze slavnostních událostí k desetiletému výročí republiky. Jeho motivace pro natočení těchto „památných filmů“ navazovaly na koncepci mediálních „archivů skutečnosti“, typickou pro konec 20. let, kdy úkolem archivních zařízení v oblasti filmu, gramofonu a rozhlasu mělo být uchování stop veřejných událostí a osobností.⁸⁸⁾ Stejně jubileum dalo podnět také k vytvoření prvních dokumentárních nahrávek slavnostních projevů prezidenta na gramofonových deskách, které se pak staly jednou z prvních položek v novém rozhlasovém archivu gramodesek Radiojournalu.⁸⁹⁾

Roku 1931 vedení rozhlasové stanice rozhodlo, že nejlepším prostředkem propagace rádia, jež se teprve nedávno stalo skutečně masovým médiem, bude film.⁹⁰⁾ Ve stejném roce Radiojournal nechal vyrobit první propagační film, na nějž dva roky poté navázal sérií nazvanou ROZHLAS VE FILMU (1933–1942). Přibližně ve stejné době Ministerstvo pošt a telegrafů začalo produkovat svou vlastní sérii průmyslových filmů dokumentujících výstavbu a technické zařízení nového vysílače v Liblicích u Prahy (VELKÁ ROZHLASOVÁ STANICE V LIBLICÍCH U ČESKÉHO BRODU, 1931; NÁVŠTĚVA V NEJVĚTŠÍ ROZHLASOVÉ STANICI V EVROPĚ, 1931; STAVBA A MONTÁŽ ANTÉNNÍCH VĚŽÍ PŘI VELKÉ ROZHLASOVÉ STANICI V LIBLICÍCH U ČESKÉHO BRODU, 1932). Ministerstvo bylo udělovatelem licencí pro vysílací stanice, upravovalo podmínky pro udělování koncesí pro posluchače a mělo také významný vliv na provoz Radiojournalu. Třetím významným zadavatelem průmyslových a propagačních filmů o rozhlasu byly elektrotechnické společnosti Philips a Telefunken, které objednávaly jednak filmy dokumentující tovární výrobu, jednak reklamy na radiopřijímače jakožto nové komponenty moderního života.⁹¹⁾

88) Srov. Zvukový film již u nás (Rozhovor s ing. Edvardem Svobodou). *Film* 8, 1928, č. 12, s. 1–2; Památný čsl. zvukový film. *Radiojournal* 6, 1928, č. 37, s. 27.

89) A. J. Patzaková, c. d., s. 293.

90) Tamtéž, s. 478.

91) Inž. Š., Československé závody Philips-Radio. In: A. J. Patzaková (ed.), c. d., s. 750.

Druhý večer

v neděli 13. prosince 1936 o 19. hodině

přednáší předseda Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v Brně

RNDr. Josef Velíšek, profesor české vysoké školy technické v Brně,

na téma: »Radiotechnika viděná filmem« s projekcí barevných zvukových

reklamních filmů Philips,

které nejsou jen zajímavými filmy propagačními, ale mají především vysokou úroveň uměleckou.

Předvedeny budou tyto zvukové barevné filmy:

»Revoluce radiolamp«,

»Loď v éteru«,

»Kouzelný atlas«,

»Symfonie éteru«,

»Od blesku k televizi«.

Projekce pomocí zvlášť instalované přenosné zvukové promítací aparatury firmy Philips. Program bude doplněn instruktivním předvedením nového projekčního přístroje firmy Philips pro 16mm úzký zvukový film s projekcí několika zvukových filmů formátu 16mm.

5. Pozvánka na filmový večer „Radiotechnika viděná filmem“, pořádaný Československou společností pro vědeckou kinematografii v Brně roku 1936

Foto archiv

Průmyslové a propagační filmy o rozhlasu vyrobené na zakázku všech tří hlavních zadavatelů vykazují určité podobnosti dané společným námětem a zvláštním statusem rozhlasu v dobové československé společnosti, ale také mnoho rozdílů, plynoucích z rozdílných funkčních vztahů zadavatele k rozhlasu. Němý průmyslový film VÝROBA ROZHLASOVÝCH PŘIJÍMAČŮ (1935), natočený na zakázku výrobce radiopřijímačů Philips a režírovaný avantgardním filmařem a teoretikem Janem Kučerou, je standardním projevem žánru, mapujícím tovární konstrukci přístrojů v hloubětínské fabrice holandské společnosti. Film klade důraz na detailní zachycení logiky sériové výroby, na její standardizaci a také na velkou důležitost testů a kontrol. Při vysvětlování, jak je sestrojován a jak funguje přijímač, film využívá typický vizuální rétorický postup přechodů mezi dobře známým designem vnějšího krytu a zadní částí nebo vnitřkem, který obsahuje komplikovanou soustavu elektronických součástí.⁹²⁾

Série Radiojournalu ROZHLAS VE FILMU (první díl němý, další dva zvukové) má charakter podnikové kroniky zachycující hlavní výročí, události a slavné osobnosti zvané do studia nebo technologická zlepšení počínaje tří-deskovým gramofonem v raných 30. letech přes magnetické ocelové pásy blattnerphonu z konce desetiletí až po speciální taktilní

92) Další filmy pražského Philipsu z té doby, RYCHLOSTNÍ SOUTĚŽ V MONTÁŽI „NÁRODNÍHO PŘIJÍMAČE PHILIPS“ (1929), PHILIPS REVUE (1932), KČ 170? (1933), „HALO, HALO...“ (1934), se bohužel pravděpodobně nedochovaly.

mikrofony z počátku 40. let. V této sérii se již historizující gesto projevuje explicitněji ve formě srovnávání soudobé praxe s minulostí stanice, přičemž podtitulky označují některé záběry jako retrospektivní. Tyto filmy narozdíl od průmyslového dokumentu Philipsu oslovovaly běžného diváka za účelem propagace a osvěty.

Nicméně nejspecifičtější charakter z rozhlasových dokumentů mají průmyslové filmy natočené pro Ministerstvo pošt a telegrafů, všechny zachycující výstavbu a fungování vysílače v Liblicích. Stanice byla stavěna v letech 1930 až 1931 a po dokončení se svými 180 kW na čas stala nejvýkonnějším a nejmodernějším zařízením svého druhu v Evropě, což bylo také využito k propagandistickým účelům ve všech filmech série. Tyto filmy byly delší než v předchozích případech (kolem 1 000 m), vyznačují se oficiálnějším tónem mezititulků a vystupovali v nich vysocí státní úředníci a vedoucí inženýři, kteří byli také zapojeni do psaní scénářů. Extrémně detailním a systematickým způsobem zachycují jednotlivé fáze výstavby stanice a antény, identifikují všechny přístroje a vysvětlují jejich funkce. Liblická stanice se v těchto dokumentech jeví jako jakýsi emblém high-tech průmyslu té doby, na němž se silně podílel stát se svými mezinárodními ambicemi. Záběry anténních věží, kabelů nebo kontrolních místností jsou všechny pečlivě komponované, soustředí se na čistý průmyslový design a v kombinaci s funkcionalistickou architekturou vzbuzují téměř dojem dekorací science fiction. Obrazy technologické modernity jsou prostřednictvím komentáře v mezititulcích doplněny nacionalistickou ideologií malého státu, ohroženého sousedy, který přes nepříznivé podmínky dokáže sestrojít nejsilnější vysílač Evropy, kompenzující svým širokým dosahem nevýhodné geopolitické postavení.

Role liblické stanice jako stimulu soudobých představ o high-tech médiích je nejlépe demonstrovatelná na příkladu kresleného propagačního a populárně vědeckého filmu VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ (1936), který na zakázku Radiojournalu režírovali avantgardní filmaři Karel a Irena Dodalovi, pro něž bylo rádio neobyčejně častým námětem, když o něm během tří let (1934–1936) natočili minimálně pět kreslených zvukových filmů, některé z nich dokonce v barevném systému Gasparcolor.⁹³⁾ Podíváme-li se na utopický design VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ na pozadí průmyslových filmů Ministerstva, můžeme jej interpretovat jako fikcionalizaci technologické a architektonické struktury stanice. K tomu nás přímo vede několik dokumentárních záběrů z nitra stanice, které byly vystřiženy z ministerského filmu a začleněny do kresleného snímku Dodalových.

Ve filmech manželů Dodalových se uplatňuje strategie typická i pro snímky o telefonu a gramofonu: obsedantní úsilí vizualizovat fyzickou strukturu zvuku, v tomto případě rozhlasových vln vysílaných vzduchem. Poetika kresleného filmu ale umožnila zajít dále než dokumentární záběry: Dodalovi vytvořili svět imaginární materiality vln procházejících vzduchem a dosahujících až k měsíci, kde je přijímá pohádkový hrdina filmu Všudybyl. Využívají několik základních kognitivních metafor, zvláště postavu víly, „Královničky vln“, poloprůsvitné bytosti personifikující interface mezi high-tech telekomunikačním systémem a pohádkovou imaginací, což je již od 19. století typický tropus využívaný v diskurzech usilujících familiarizovat neznámá a zneklidňující nová média a technologie.

93) Kromě VŠUDYBYLOVÝCH DOBRODRUŽSTVÍ to byly filmy ZÁHADA MEZNÍKU MK 204 (1934), VESELÝ KONCERT (1935), ČARODĚJ TÓNŮ (1936) a ZNĚJÍCÍ VESMÍR (1936).

V populárně vědeckých a propagačních filmech o gramofonu a telefonu se uplatňuje řada postupů vizualizace zvuku: opakující se mikroskopické a animované záběry gramofonových drážek, oscilograf, záběry telefonních kabelů a radiových lamp. Kromě nich se zde rozvíjí i explicitnější gesto historizace. Ve zvukovém filmu ZAJATÝ HLAS (1939), natočeném jiným avantgardním režisérem Jiřím Lehovcem, je dlouhá úvodní sekvence věnovaná historii zvukového záznamu, v níž jsou prezentovány staré fonografy (exponáty z Technického muzea) a inscenována ideální situace jejich poslechu, včetně původního zvuku reprodukce válčků. Scéna rekonstruující ideální recepční situaci poslechu v rodině s herci a kostýmy a reprodukcí zvuk původních aparátů patří svou mediálně-archeologickou perspektivou k unikátům v českém kontextu té doby a možná i v kontextu světovém.⁹⁴⁾

V telefonním snímku RYCHLÝ POSEL (1940) je opět rozsáhlá úvodní sekvence věnovaná historickému přehledu dějin poštovních a komunikačních systémů od dostavníku přes železnici, poštovní automobily, letadla až po telegrafy a telefony několika generací, počínaje luxusními aparáty pro aristokraty a úředníky a konče telefonními budkami na soudobé ulici. Dnes by bylo nepředstavitelné začínat populárně vědecký film o automatických telefonních ústřednách vyprávěním kompletní historie komunikačních technologií od 17. století po současnost a zapojit do výkladu dějiny dopravních prostředků či telefonních membrán. Narativní strategie užívající takovéto genealogie nemůže být redukována na rétorickou figuru „předtím/potom“, ukazující výsledky technického pokroku v daném průmyslovém odvětví, jež je typická pro průmyslové filmy jako žánrovou kategorii.⁹⁵⁾ Dalekosáhlé historické zaměření filmu, pracující opět s historickými kostýmy a muzeálními exponáty, je třeba interpretovat spíše jako manifestaci komplexnějšího dobového diskursu orientovaného na mediální materialitu, její kontextualizaci a historizaci. Ideologií tohoto diskursu se nezdá být prostá modernizace či pokrok, ale spíše legitimizace médií a jejich technologické materiality jakožto součástí dějin kultury a společenského života.

Ačkoli zde nemůžeme prokázat, nakolik byl historizující obrat ve filmech o médiích typický pro 30. a 40. léta v mezinárodním měřítku, existuje několik slavných příkladů, které to naznačují. Mezi elektrokoncerny, které v té době nejčastěji zadávaly výrobu filmů o zvukových médiích, patřil Philips, jenž dal příležitost natáčet filmy o rozhlasu významným dokumentaristům a avantgardistům jako Joris Ivens, Hans Richter nebo George Pål. Pålovy animované filmy (LOŽ V ÉTHERU, 1934; SLEEPING BEAUTY, 1935 etc.) se nečekaně podobají těm, které ve stejné době tvořili v Československu Dodalovi, protože i on používá propracované pohádkové motivy a postavy k vysvětlování neviditelných principů fungování high-tech rádia, a tím je zakotvuje do tradiční kulturní imaginace.⁹⁶⁾ Jako specifický příklad dalekosáhlé historizace mohou sloužit především RichtEROVY filmy. Jeho EUROPA-RADIO (1931) se zaměřuje na hravý pokus integrovat rozhlas do komplexních

94) Fikcionalizace recepční situace a konstrukce ideálního posluchače jakožto člena rodiny je příznačná také pro film o gramofonové desce ZAJATÉ MELODIE.

95) Srov. Vinzenz H e d i g e r, Průmyslová produkce jako mediální praxe. K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried. Krupp, Essen. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 25–38.

96) Kromě toho i Pål pracoval s dvojbarevným systémem Gasparcolor.

sociokulturních vztahů a pro tento účel používá mimo jiné záběry Edisona, který zde říká „Nemyslím si o Einsteinově teorii nic, protože jí prostě nerozumím“, jako odkaz k mechanickým kořenům soudobých elektronických médií. Ještě explicitnější historizující rétoriku aplikuje Richterův pozdější film, natočený na zakázku Philipsu, OD BLESKU K TELEVISI (1936), kde se vypráví celá historie elektřiny v audiovizuálních médiích, od přírodní elektřiny přes elektrické motory, žárovky, rentgenové paprsky až po rozhlas, zvukový film, televizi, telefonní zesilovače a dokonce fotosenzorické poplašné systémy. Film kromě toho obsahuje zvukové záběry Henryho Forda navštěvujícího továrnu Philipsu v Evropě a Louise Lumièra, který se vyjadřuje k historii filmu.⁹⁷⁾

* * *

Co mají tyto strategie historizace a „akulturace“ společného s přechodem na zvuk ve filmu? Samozřejmě, že jejich imaginace a rétorika nejsou přímým důsledkem nástupu zvuku, ale jsou zakotveny ve stejném paradigmatu mediálního průmyslu a kultury, které začaly pozorovat samy sebe, a mediální krajiny, která se stala dominantním tématem veřejného diskursu založeného na principu přechodu od sféry technologie do sféry kultury. Pozdní 20. a 30. léta byla obdobím, kdy mediální průmysly dosáhly bezprecedentního stupně standardizace, integrace a fúzí prostřednictvím nadnárodních multimediálních koncernů propojujících různé typy hardwaru a softwaru. Světová ekonomika vstoupila do fáze prvního globálního boomu high-tech médií, který stimuloval rizikové investice ve světě obchodu a katastroficko-utopickou rétoriku ve světě kultury. Průmyslové systémy byly proto nuceny provádět mnohem pečlivější monitoring a dokumentaci vlastní činnosti. Kromě toho se zvukové technologie infiltrovaly do všech sfér každodenního života a veřejný zájem o nová média dostoupil nového vrcholu.

Po celou dobu od konce 20. do 40. let bylo mezinárodní publikum udržováno ve stavu permanentního (a často zklamávaného) očekávání nové mediální revoluce.⁹⁸⁾ Tato mediální horečka ale byla vyvažována určitými obavami ze ztráty tradičních hodnot a jistot a odcizením vyvolaným novými režimy časoprostorové organizace světa a technologiemi pronikajícími do všech zákoutí životního prostoru. Z tohoto důvodu bylo třeba nová média historizovat a „akulturovat“: televize byla zobrazována jako následovník přirozeného světla, telefon jako pokračovatel dostavníku, radiové vlny byly vysvětlovány pohádkovými motivy. V oblasti filmu vyvolával největší úzkost hrozící zánik němému umění světla a stínů, které se proto transformovalo do nejvitálnějšího „místa paměti“ v dějinách médií. U žádné jiné mediální formy dnes necítíme tak jasně, že reprezentuje nedosažitelnou minulost média, minulost, jež získala zvláštní auru a status monumentu – navzdory (nebo naopak díky) faktu, že nikdy neexistovala jako skutečně *němý* film. Je to právě

97) Zmíněné filmy Pála, Richtera a Ivense jsem studoval v amsterdamském Filmmuseu. Je zajímavé, že některé z nich se promítaly v roce 1936 v rámci filmového večeru „Radiotechnika viděná filmem“, pořádaného Československou společností pro vědeckou kinematografii v Brně – viz obr. č. 5.

98) To lze nejlépe doložit na historii rané televize, jejíž všeobecné rozšíření bylo po celé toto období stále znovu slibováno a opět odsouváno – srov. Monika Elsner, Thomas Müller, Peter M. Spanenberg, The Early History of German Television: The Slow Development of a Fast Medium. In: H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*, s. 107–146.

tento auratický status, co je v současnosti exploatováno v mnoha stříhových dokumentech, festivalových retrospektivách, internetových muzeích a DVD-edicích „archivních“ filmů a co je dodnes typickým referenčním bodem historizujících diskursů o médiích.

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Odborný asistent FF MU a vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA; v současné době člen Graduiertenkollegu „Mediale Historiographien“ ve Weimaru; zabývá se mj. nástupem zvukového filmu v kontextu dějin médií.

(Adresa: szczepan@phil.muni.cz)

Citované filmy:

„Halo, halo...“ (1934), *Bílé stíny* (White Shadows in the South Seas; W. S. Van Dyke, 1928), *Čaroděj tónů* (Irena a Karel Dodalovi, 1936), *Čarovné oči* (Václav Kubásek, 1923/1934), *Černý plamen* (Miroslav J. Krňanský, 1929/1931), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929/1933), *Europa Radio* (Hans Richter, 1931), *Haničko, co s tebou bude / Dvě oči, které nezklamou* (Nikolaj Larin, 1929/1933), *Hej-Rup!* (Martin Frič, 1934), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989–1998), *Chudá holka* (Martin Frič, 1929/1932), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Kč 170?* (1933), *Když struny lkají* (Friedrich Fehér, 1930), *Kino před dvaceti lety* (1927), *Lod' v éteru* (The Ship of the Ether; George Pál, 1934), *Melodie světa* (Melodie der Welt; Walter Ruttmann, 1929), *Návštěva v největší rozhlasové stanici v Evropě* (1931), *Od blesku k televizi* (From Lightning to television; Hans Richter, 1936), *Philips Radio / Symphonie industrielle* (Joris Ivens, 1931), *Philips revue* (1932), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Rozhlas ve filmu I–III* (1933–1942), *Rychlostní soutěž v montáži „národního přijímače Philips“* (1929), *Rychlý posel* (František Sádek, 1940), *Sleeping Beauty* (George Pál, 1935), *Starý hřích* (Miroslav J. Krňanský, 1929/1933), *Stavba a montáž anténních věží při velké rozhlasové stanici v Liblicích u Českého Brodu* (1932), *To neznáte Hadimršku* (Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *Včera a dnes* (1932), *Velká rozhlasová stanice v Liblicích u Českého Brodu* (1931), *Veselý koncert* (Irena a Karel Dodalovi, 1935), *Všudybylova dobrodružství* (Irena a Karel Dodalovi, 1936), *Výroba rozhlasových přijímačů* (Jan Kučera, 1935), *Z dětských dnů kinematografie* (1932), *Z lásky* (Vladimír Slavínský, 1928/1933), *Záhada mezníku MK 204* (Irena a Karel Dodalovi, 1934), *Zajaté melodie* (Milan Raym, 1943), *Zajatý hlas* (Jiří Lehovce, 1939), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931), *Znějící vesmír* (Irena a Karel Dodalovi, 1936).

SUMMARY

THE "BIRTH" OF CINEMA HISTORY

Coming of Film Sound and Media Inventing their Own Past

Petr Szczepanik

In the present article I ask a question about a new historical self-consciousness of the film medium, which emerged after the introduction of standardized synchronous sound in the late 1920s and early 1930s and about corresponding processes happening in another mass media of the time. My hypothesis is that this shift was a part of immense growth of visibility of media "materiality" in period culture and of "historization", i.e. the growth of consciousness about the distance between present state and earlier phases of media development that stimulated construction of the first "memory place" (in Pierre Nora's sense) in media history: the great silent art of lights and shadows.

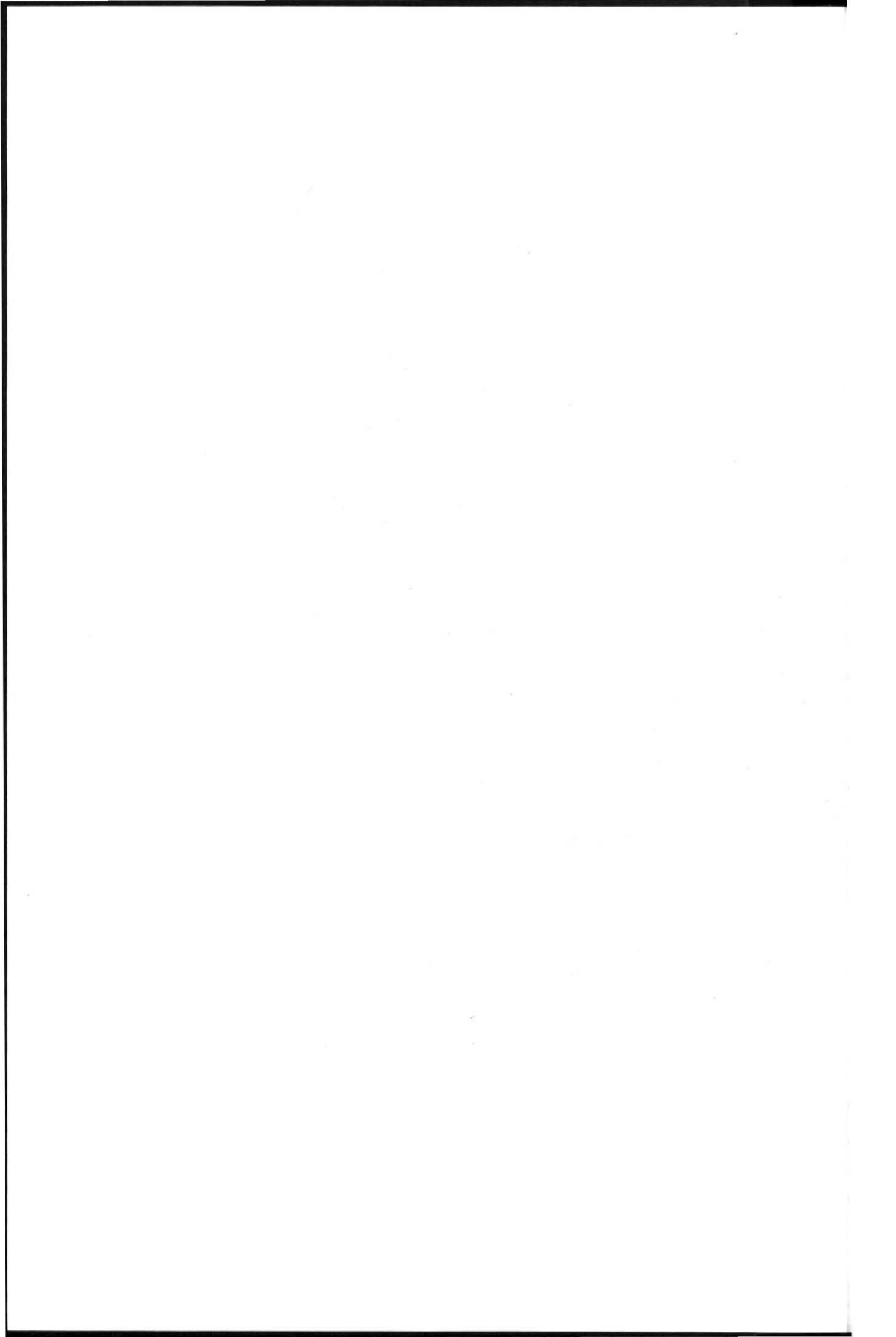
The early 1930s is a moment of immense and general intensification of attention devoted to technical media in many spheres of social life and culture and in certain sense it could be said that they mark the beginning of contemporary mass-media industry and culture paradigm, based on intensified exchanges between different media types and on recycling of the media past. My general goal in this article is to analyze coming of film sound as an example of media change and to focus on its theoretical and methodological implications for media historiography. My general approach is guided by following question: What does it mean to look at the early sound film from the prospective point of view (instead of retrospective, projecting later notions of media identity into the past – in Rick Altman's sense) and to fully acknowledge its initial hybridism, heterogeneity, multiplicity and all possible futures that were then open before it? On this basis, I ask more concrete question: How did early sound period change the notion of historicity of media, by redefining the problem of film archiving and by provoking a new historical consciousness about the past of the medium, i.e. the "silent" film heritage, which became a "memory place" of the great art of lights and shadows?

I analyzed the problem of historization in media history on the basis of restricted example – Czech cinema industry and culture of 1930s. I looked at the processes of self-observation and self-historization on the level of the institutions starting to produce own statistics, histories and archives, filmic texts reflecting on the shift between silent and sound, media-related discourses comparing talkies to silents and cultural practices of reception related to watching silent films in sound era. According to contemporary approaches to the early sound film, emphasizing its hybrid intermedia identity, it is necessary to look at the coming of sound period from the perspective of media history. Trying to meet the challenge I chose to construct a special corpus to be analyzed more closely, which would allow me to trace the interrelations between the film and other media in terms of their self-observing activities: the Czech industrial and promotional films about sound technologies produced in 1930s.

The late 1920s and 1930s were a period when media industries reached unprecedented level of standardization, integration and fusing, by establishing multinational corporations interconnecting different types of hardware and software. Global economics entered first global boom of hi-tech media systems, stimulating risky investments and utopian rhetoric. Industrial systems were therefore pushed to accomplish much more careful monitoring and documentation of their own operation. Apart from this, sound technologies infiltrated all parts of everyday life, and public interest in new media reached a new level of intensity. However, this media fever was counterbalanced by certain fears of losses and alienations caused by new regimes of time-space organization and by technology penetrating the culture. That's why the new media had to be historicized and "acculturated": television as successor of natural lightning, telephone as continuator of stagecoach, radio waves as explainable by the principles of fairy-tales. In the field of cinema, the strongest anxiety was felt for supposedly dying art of the silent film, which then became the most magnificent "memory place" of media history till today. With no other media form we feel so clearly that it is an unattainable past of the medium.

the past that have acquired special aura and the status of a monument – despite (or thanks to) the fact that it never existed as “silent”. And it is exactly this auratic status, what is recently exploited by many compilation documentaries, festival retrospectives, premiers of restored films on TV, internet museums and DVD-editions of archival titles.

Translated by Petr Szczepanik



Články

SOUČASNÝ CINEFIL

Filmové sběratelství v éře po videu

Barbara Klingerová

Připusťme, že naše každodenní předměty jsou ve skutečnosti objektem touhy – touhy po soukromém vlastnictví, emocionálním vkladu, jenž by se rovnal intenzitě vkladu do tužeb „lidských“. Každodenní touha po soukromém vlastnictví vsutku bývá často silnější než všechny ostatní touhy a někdy dokonce zcela převládá, když ostatní touhy chybějí.

Jean Baudrillard¹⁾

Od sedmdesátých let vyvolává pojem „cinefil“ u filmových badatelů velmi konkrétní významy a asociace. Christian Metz a další stoupenci psychoanalytických teorií charakterizovali cinefila jako extrémní, ale logickou extenzi pravidelného návštěvníka kina, který miluje film s „vášní pro dívání se“, neoddelitelně spjatou s „divadlem stínů“ v kinosále a s technologií, která jej umožňuje (tj. kamerou, projektorem a plátnem). Filmový nadšenec, „okouzlený tím, co stroj dokáže“, v důsledku nevstupuje do kinosálu jen kvůli určitému filmu, ale také aby se oddal náruživé, fetišistické rozkoši ze samotných podmínek dívání se. Cinefil si tak živě uvědomuje schopnost kinematografického aparátu hypnotizovat diváky prostřednictvím tmy sálu, jasně osvětleného plátna a dalších podmínek, které utvářejí fascinující podstatu filmu a pole jeho vizuálních kouzel.

S ohledem na tuto charakterizaci není divu, že badatelé následně považovali cinefilii za zkušenost bytostně a výlučně spjatou s velkým plátnem a naprosto neodmyslitelnou od promítání celuloidu ve veřejném prostoru kina. Jak se k případu filmů uváděných v televizi vyjádřil Roland Barthes, rozkoš z filmu jednoznačně pramení z toho, že jsme

ponořeni ve tmě kinosálu [...]. Představme si [...] opačný případ, zkušenost televize, která rovněž ukazuje filmy: nic, žádná fascinace; tma je rozptýlena, anonymita potlačena, prostor důvěrně známý, uspořádaný (nábytkem a známými předměty), zkrocený [...].²⁾

1) Jean Baudrillard, *The System of Objects*. London – New York : Verso 1996, s. 85; Orig.: *Le Système des objets*. Paris : Gallimard 1978.

2) Viz Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha : Český filmový ústav 1990; a Roland Barthes, *Upon Leaving the Movie Theater*. In: Theresa Hak Kyung Cha (ed.), *Cinematographic Apparatus: Selected Writings*. New York : Tanam Press 1980, s. 2.; viz též Pri vycházení z kina. *Cinepur* 2002, č. 20, s. 51.

Televize se svým domácím prostředím představuje pravý opak kina jakožto místa pro předvádění filmů, je typickým příkladem „zániku“ filmového vytržení, způsobeného tím, že sledování filmu bylo vyjmuto z jeho pravého kontextu. V pustině afektu, kterou se vyznačuje domov a jeho zkrocený, soukromý prostor zábavy, je jakékoli oddávání se cinefilii nepředstavitelné.

Tvrzení o ochuzení filmu jeho uváděním mimo kino byly vždy problematické, ovšem vývoj, který v současné době ve Spojených státech probíhá ve sféře domácího předvádění filmů, nabízí obzvlášť zajímavé zpochybnění takovýchto zakořeněných domněnek. Již od nástupu televize funguje tato sféra díky inovacím zábavních technologií jako hlavní ohnisko sledování filmů. Videorevoluce způsobila, že filmy sleduje více diváků doma nežli v kinech.³⁾ Rozvoj kabelových filmových kanálů, domácího kina, laserdisků, satelitních systémů přenosu, stejně jako další důležité vývojové změny na poli domácí zábavy dále zdůrazňují a nově definují význam televizoru jakožto hlavního místa pro sledování filmů.

Tyto technologie současně napomohly dramatické proměně filmového diváctví. Podnítily mimo jiné vznik nových filmových kultur v domácnostech, kultur utvářených jak institucionálními praktikami, tak rituály domácího prostoru. Takovéto kultury, jak uvidíme, by nás měly vést k přehodnocení obrazu „domestikovaného“ diváka jakožto připraveného o diváckou slast. Třebaže dynamika „domáckého“ sledování filmů možná nekopíruje psychické parametry diváctví v kinech, domácí filmové kultury jednoznačně dokazují, že vášně pro film není v rámci domácího prostoru ničím nezvyklým. Dále tyto kultury ukazují, že domov je vybaven a uzpůsoben k tomu, aby v něm mohl vznikat nový druh znalectví a silného diváckého zaujetí.

Všudypřítomnost nových technologií v domácnostech napomáhá vzniku nejrozličnějších typů vášnivého diváka. Jedním z nejzapálenějších je divák, který sbírá filmy na videu, laserdiscích a v jiných formátech, aby si vytvořil mediální knihovnu. Sběratelé, usazení před svými televizory, představují sbor vášnivých milovníků filmu. Podobně jako Metzův cinefil jsou „okouzleni tím, co stroj dokáže“, tedy fascinováni stroji reprodukce, které přinášejí filmovou iluzi. Láskyplný vztah dnešního filmového sběratele k těmto strojům vypovídá o rozšíření cinefilie, která nyní zahrnuje i „zakázané“ oblasti televize a medializovaného domova. Domestikace filmu cinefilii nezničila; spíše se podmínky, kterými se cinefilie napájela, přemístily a transformovaly v rámci složitých interakcí mezi komoditní kulturou a soukromou sférou.

Dnešní filmový sběratel zjevně představuje domácí verzi cinefila, která ztělesňuje významné vlivy nové technologie na podobu domácí konzumpce filmů. Průzkum tohoto fenoménu sběratelství nám v důsledku pomáhá mapovat osud filmu jakožto soukromého vlastnictví. Co se děje s filmem, když se stane majetkem diváka a ocitne se v rámci systémů hodnot a afektů příznačných pro domov (rodinné vztahy atd.),⁴⁾ ale též pro

3) Jak uvádí J. Wasko, obchod s půjčováním či nákupem videokazet převýšil s rokem 1990 tržby z kin o téměř 10 miliard dolarů. Janet W a s k o, *Hollywood in the Information Age*. Austin, TX : University of Texas Press 1994, s. 114.

4) Pro analýzu vlivu rodinných vztahů a genderu na domácí sledování viz Valerie W a l k e r d i n e, *Video Replays: Families, Films, and Fantasy*. In: Victor B u r g i n et al. (eds.), *Formations of Fantasy*. London : Routledge 1989, s. 167–99; a Ann G r a y, *Video Playtime: The Gendering of a Leisure Technology*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press 1991, s. 81.

technokulturu, která je příčinou toho, že filmy v domácnostech zaujímají stále významnější místo? I když mediální průmysl tuto sběratelskou aktivitu neřídí, hraje významnou roli v tom, že podporuje její rozmach jakožto běžné praxe a nijak neobvyklé podoby vztahu diváka k filmu. Tento průmysl společně s dalšími společenskými silami dramaticky ovlivnil vnímání „sběratelských“ filmů v domácnostech.

Než se zaměříme na to, jaké konkrétní důsledky má současné filmové sběratelství pro domácí recepci filmů, bude třeba odpovědět na dvě předběžné otázky. Jak se ve Spojených státech stala ze sběratelství tak nedílná součást divácké mediální krajiny? Jak tento koníček, tradičně vnímaný jako něco osobního a idiosynkratického, zasadit do širšího kulturního rámce?

Proč si půjčovat, když můžete vlastnit?

Od sedmdesátých let, kdy se rozšířily videorekordéry, dochází vlivem videokazet a dalších náhradní forem kinematografie, především laserdisků a digitálních videodisků (DVD), k dramatické proměně vztahu diváka k filmu. Tato média poprvé učinila z filmu dosažitelnou komoditu. Diváci mohou nyní vlastnit a ovládat to, co bylo kdysi bytostně nepřístupným médiem, jež se vznášelo v dálce na stříbrném plátně a jehož pomíjivou podobu určoval konec jeho distribučního oběhu. Mohou si, jak poznamenává Timothy Corrigan, „filmy osvojovat“, čímž bezprostředně proměňují veřejné objekty v součást domácího inventáře, podléhající zájmům a rituálům domácího prostoru.⁵⁾ Film lze dnes zavřít do krabičky, umístit na policičku, zapomenout na stolku či shodit na zem. Diváci mohou obrazy ve videorekordéru zastavovat, přetáčet dopředu, nazpět nebo namotat; mohou také přehrávač laserdisků naprogramovat tak, že přehrává pouze požadované scény. Filmy mohou být v těchto alternativních formách sledovány opakovaně dle rozmarů diváka a získávají nesmazatelné místo v každodenních rutinách. Toto dříve fyzicky vzdálené, pomíjivé a veřejné médium tak získalo pevnost a polotrvalý status domácího objektu, bezprostředně a bez ustání vystaveného manipulaci v soukromé sféře.

Současně se film stává nebývale dostupným. Filmy jsou mimo kina uváděny v televizních sítích, v programech kabelových, placených i satelitních stanic a na internetu. Objevují se na takových veřejných místech, jako jsou obchodní domy, letadla či školní učebny. Lze si je rovněž půjčit nebo koupit v různých formátech od videa až k CD-ROMu. Široká nabídka multiplexů a jiných formátů veřejného uvádění diváky zdaleka nezahltila; všudypřítomnost filmu naopak posloužila tomu, že se rozšířily obzory veřejných a soukromých filmových kultur. Z filmu se stala nejen běžná součást volnočasových aktivit, ale i nedílná složka každodenního života. Jak ve svém článku „Land of the Cineplex, Home of the Cassette“ poznamenává zpravodaj *New York Times*, „Američané filmy sledují, jak jen se dá [...] sledování filmů se stalo jakýmsi národním koníčkem“. Ba co víc, v rámci této záliby se projevuje výrazný trend raději si videokazety kupovat, než si je jen půjčovat: konzumenti nechtějí filmy pouze sledovat, chtějí si je koupit, vzít domů a vidět

5) Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press 1991, s. 81.

opakovaně.⁶⁾ Dostupnost levnějšího vybavení pro domácí zábavu a nižší prodejní ceny filmů na videokazetách a laserdiscích tento trend nakupování filmů ještě posilují.⁷⁾ Mediální průmysly navíc při svém úspěšném obchodování s filmy těží z všeobecného přesvědčení středních tříd o nadřazenosti vlastnictví. Jak to vyjadřuje reklama, propagující vydání filmu *STAR TREK: PRVNÍ KONTAKT* (1996) na videokazetě za cenu \$14.95: „Proč si vesmír půjčovat, když jej můžete vlastnit?“⁸⁾ Vyšší podíl legitimního nákupu filmu se tak jako další významný způsob vlastnění přidává k již existujícím a často pochybnějším praktikám nahrávání filmů z televize nebo jejich kopírování z nahraných kazet.

Současný sběratel filmů již není excentrický samotář, žijící v kopcích Hollywoodu obklopen stovkami kopií, nebo akademik, který si promítá filmy na 16mm promítačce ve sklepech. Filmové sběratelství se dramaticky demokratizovalo dostupností filmu na místech, která jsou pro konzumenta přístupnější a zároveň méně nákladná než celuloid. Diváci sbírají filmy na videokazetách a laserdiscích, přičemž na trh začíná vstupovat i DVD.⁹⁾

Mediální průmysl podporuje rozvoj filmového sběratelství v nikdy nekončícím úsilí získat nové trhy pro své produkty. Filmové společnosti, elektronické společnosti specializované na prodej domácích kin, laserdisků a videokazet i další podniky explicitně oslovují sběratele jako publikum tvořící specifický tržní segment (*niche audience*).¹⁰⁾

6) Peter M. Nichols, Land of the Cineplex, Home of the Cassette. *New York Times* 13. 7. 1997: sekce 2, 1. Nichols také uvádí, že „konzumenti chtějí stále více kupovat a ne si jen půjčovat ty nejpobornější filmy [...], které pak mohou sledovat vícekrát“ (22). Již dříve Nichols zaznamenal, že „diváci videa sbírají více filmů na kazetách“ a tento vývoj připsal skutečnosti, že „se stále více videokazet nabízí v původních širokoúhlých verzích“ (P. M. Nichols, Home Video. *New York Times* 11. 10. 1996, s. B17). Trend kupovat filmy tedy neproměnil pouze to, jak diváci díky možnosti opakovaného přehrávání sledují filmy, ale ovlivnil též dodavatele. Ti nyní nabízejí více filmů v širokoúhlých či „letterbox“ formátech, aby uspokojili sběratele se zájmem o nákup titulu, jenž by se co nejvíce blížil formátu pro uvádění v kinech.

7) O rozvoji trhu s prodejem filmů na videokazetách viz J. Wasko, *Hollywood in the Information Age*, s. 135–136.

8) Reklama. *Entertainment Weekly* 7. 11. 1997, s. 17.

9) Do roku 1996 se ve Spojených státech konzumentům prodaly zhruba dva miliony laserdiskových přehrávačů. Lawrence B. Johnson, While Digital Video Dithers, Laser Disk Just Gets Better. *New York Times* 10. 11. 1996, s. 22. Přibližně od téhož okamžiku, kdy byl dopsán přítomný esej, se laserdisky ve Spojených státech začaly vytrácet a do popředí nastupuje DVD. V roce 2000 existuje v amerických domácnostech přibližně 10 milionů DVD přehrávačů. I když se technologie mění, mé postřehy ohledně jejich hodnocení zůstávají stejné i ve vztahu k tomuto novému médium. Pokud DVD něco změnilo, pak je to posílení hardwarové estetiky, a také to, že běžné disky jsou doplňovány o informace ze sběratelských vydání, čímž posilují existenci „tajného vědění“, díky němuž si divák připadá jako znalec.

10) Napříč mediálním průmyslem lze pozorovat řadu dalších znaků tohoto sběratelského trendu. V typické reklamě z časopisu o domácích kinech stojí: „Pro náročného filmového fanouška. Při nákupu tří laserdisků zaplatíte za každý 1.00 \$. [...] Nabízí se vám skvělá příležitost, jak si vytvořit sbírku svých oblíbených filmů – na laserdisku.“ (*Video Magazine*, červenec 1995, s. 25). Prodejna Dave's Video, the Laser Place pobízí své zákazníky k vytvoření „svého vlastního filmového archivu“. Společnost The Criterion Collection svou kolekci pro rok 1997 propaguje slovy: „Základní kámen každé filmové sbírky tvoří dílo několika velkých filmařů.“ A dodává, že jejich nabídka „populárních oblíbenců, ztracených pokladů a přelomových filmů z celého světa se nejvíce ze všeho blíží k dokonalé přihrádce plné filmů“. Společnosti vydávající filmovou „klasiku“ svým potenciálním zákazníkům běžně připomínají, jakou hodnotu mají tyto klasiky pro filmovou sbírku. Kupříkladu novým vydáním „dlouho očekávaných filmů produkční společnosti Hammer Film na laserdisku se zaplní mezera ve všech laserdiskových

Příznakem honby mediálního průmyslu za specializovaným publikem je to, že běžně propaguje domácí kino, formát předvádění slibující přesnou nápodobu zkušenosti kina, jako systém pro „náročného“ filmového diváka.¹¹⁾ V podobném duchu se na filmového nadšence obrací široce dostupné časopisy o audiovizuální technice jako *Home Theater*, *Wide-screen Review* a *Video Magazine*. Bezprostřednějším projevem tohoto přístupu je prodej filmů jako sběratelských objektů (*collectables*).¹²⁾ Typická reklama čtenáře vybízí k tomu, aby si „zkrášlil svůj večer“ zakoupením titulů KLUB ODLOŽENÝCH ŽEN (1996), BEZMOCNÁ (1995), SABRINA (1995), ŠPIONKA HARRIET (1996) nebo VEČERNICE (1997) jakožto „dokonalých přírůstků do vaší domácí videotéky“.¹³⁾ Různé společnosti často propagují jako sběratelské objekty současné filmy, ale rozšířená je též reklama na staré filmy, nově vydávané na videokazetách, laserdiscích či DVD. Těmito „klasikami“ jsou filmy, které by měl náročný sběratel zařadit do svého archivu (např. reklamní kampaň z roku 1997 na trilogii KMOTRA /1972; 1974; 1990/, vydanou k 25. výročí na videu, oslavuje tyto filmy jako „tři veledíla, patřící do každé videobítky“).¹⁴⁾

Existují ještě cílenější výzvy adresované tomuto publiku ve formě znovu vydávaných filmů označovaných jako „zvláštní sběratelská vydání“ (*special collector's editions*). Zvláštní sběratelská vydání, která poprvé představila společnost The Criterion Collection v roce 1984, reprodukují filmy pokud možno v jejich původních širokoúhlých formátech (jsou-li k dispozici) a nabízejí doprovodný materiál ze zákulisí, věnující se různým etapám produkce. Dříve byly dostupné pouze na laserdiscích, dnes se ale zvláštní sběratelská vydání prodávají i na videu. Například po znovuuvedení VERTIGA (1958) na velkém plátně v roce 1996 rychle následovala sběratelská vydání na laserdisku a na videokazetách. Tyto videoedice signalizují rozrůstání specializovaného trhu mimo okruh vlastníků laserdiskových přehrávačů směrem k širší divácké veřejnosti.

Filmoví sběratelé sice představují specializované publikum, netvoří ale jednotnou a homogenní komunitu. Sběratelskou aktivitu provozuje řada různých druhů diváků, od těch, kteří si koupí jen několik svých oblíbených filmů, až k vášnivým nadšencům, kteří tituly systematicky shánějí a budují z nich rozsáhlou videotéku. Mediální průmysl navíc oslovuje stejnou měrou muže, ženy i rodiny. Jak naznačují křivky prodeje videokazet, rodiny pravidelně kupují tituly pro své děti a vnuky. Týdeník *Entertainment Weekly* například v prosinci 1997 uvedl, že mezi deseti nejprodávanějšími videokazetami za poslední týden

videotékách“ (Mel Neuhaus, Hammer Hits Home. *Home Theater* 4. 7. 1997, s. 106–112). Tyto reklamy jen dále dokládají přesvědčení mediálního průmyslu o tom, že sběratelé nyní představují oficiální část mainstreamové mediální kultury.

11) Jak uvidíme, existuje jednoznačné spojení mezi sběrateli, laserdisky a technologií domácího kina. Lawrence B. Johnson říká, že sběratelé na způsob puristů často „chtějí ve svých systémech domácích kin s velkoplošnými televizory a hi-fi zvukem přesnou nápodobu zkušenosti kina“, viz *While Video Dithers, Laser Disk Just Gets Better*, s. 22.

12) O tom, že sběratelství ve Spojených státech představuje stále zřetelnější část filmové kultury, svědčí i existence nezávislých, neprůmyslových konzumentských průvodců pro filmové sběratele, počínaje platformami pro poštovních objednávkami (jako např. *The Laser Disc Newsletter*, redigovaný Douglassem Prattem a vydávaný v East Rockaway, New York) a konče internetem (jako např. diskusní internetová stránka: alt.laserdisc.video).

13) Reklama. *Entertainment Weekly* 31. 10. 1997, s. 21.

14) Tamtéž, 5. 12. 1997, s. 7.

bylo šest dětských.¹⁵⁾ I když se sběratelský svět vyznačuje výraznou přítomností mužů, aktivita se neomezuje na mužské konzumenty. Jak napovídá reklama „Zkrášlete si svůj večer“ svým výčtem filmů zaměřených na ženskou publiku (na pozadí, které tvoří šaty, šperky a růže), průmysl vidí sběratele i v ženách. Existují rovněž „nároční“ (*high-end*) a „nenároční“ (*low-end*) sběratelé. Nároční si pořizují nákladné vybavení a zaměřují se na nákup laserdisků či kvalitních videokazet. Nenáročné typy si libují v obskurních a někdy brakových titulech, které mohou být dvě i více generací vzdálené od svých původních video verzí (dostupné kupříkladu u prodejců typu Mondo Movies či Something Weird Video).¹⁶⁾

Každý z těchto typů diváků by vyžadoval hlubší prozkoumání, neboť tvoří významné součásti fenoménu filmového sběratelství v postvideografické éře. Zde se ale za účelem zmapování těch nejzřetelnějších spojení mezi filmem, novými technologiemi a domácím předváděním zaměřím jen na typ zapálených náročných sběratelů, odhodlaných vybudovat si filmový archiv v rámci luxusního zábavního prostředí. Tato skupina kromě svého zaujetí pro film věnuje zvláštní pozornost vývoji nových technologií, které v domácím prostředí napodobují podmínky kina. Na předním místě mezi těmito novinkami stojí domácí kino, ohnisko zábavy, jež slibuje zdokonalenou obrazovou a zvukovou reprodukci prostřednictvím velkoplošných televizorů, A/V přijímačů k přenášení audio i video signálů, digitálního prostorového ozvučení Dolby (a dalších možností vícekanálového zvuku) a prvotřídních přehrávacích systémů, jako jsou hi-fi videorekordéry a laserdiskové přehrávače. Filmoví sběratelé jako přímí dědicové takzvané digitální revoluce tvoří podstatnou část technicky vysoce vyspělé („high-tech“) filmové kultury, která se zrodila během posledních několika let. Touha po filmu je pro tuto skupinu sběratelů neodmyslitelně spjata s touhou po nejnovější a nejlepší technologii.

Mediální průmysl k tomuto typu sběratele často odkazuje jako k určitému druhu „fila“ – audiofila, cinefila, videofila, laserfila. Tito „filové“ se těší pověsti náročných diváků a mediálních expertů, projevujících zanícený zájem o kvalitu zvuku a obrazu, jež může uspokojit jen koupě těch nejsofistikovanějších elektronických systémů. Vášeň pro film se pojí s vášní pro hardware a úzce tak sblízuje cinefilii s technofilií. Jak uvidíme dále, filmoví sběratelé často debatují o otázkách, jež mají více společného s technologií než s ostatními aspekty filmu, jako např. které filmy mají ve svých nově vydaných laserdiskových verzích nejlepší digitální přepis. Obvykle se za takovéto hardwarové „fily“ považují převážně muži (např. pubertální mladík, který ví, jak si vybrat stereo soustavu na základě nejlepších dostupných basových a výškových reproduktorů nebo kde sehnat

15) Deseti nejprodávanějšími videokazetami v týdnu do 26. 10. 1997 byly: BATMAN A ROBIN, NOVÁ KNIHA DŽUNGLÍ, LHÁŘ, LHÁŘ, ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA, STAR WARS TRILOGY: SPECIAL EDITION, AMERICKÁ DIVOČINA, IT'S THE GREAT PUMPKIN, CHARLIE BROWN, CASPER: A SPIRITED BEGINNING, VABANK a HALLOWEEN: SPECIAL EDITION. *Entertainment Weekly* 7. 11. 1997, s. 93; statistika, jež je základem této zprávy, pochází z *Video Business* 26. 10. 1997. Robert Allen analyzoval význam rodinně zaměřených nákupů filmů pro dnešních filmový obchod in: Robert Allen, *Home Alone Together: Hollywood and the „Family Film“*. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood Audiences: Cultural Identity and the Movies*. London: BFI 1999, s. 109–131.

16) Pro esej upozorňující na existenci „nenáročných“ publik viz Jeffrey S c o n c e, „Trashing“ the Academy: Taste, Excess, and the Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen* 36, 1995 (zima), s. 371–393.

unikátní dováženou verzí určité nahrávky).¹⁷⁾ Zdá se, že mezi přívrženci tohoto typu filmového sběratelství, které má podstatný technologický rozměr, převládají muži, ale vzhledem k různosti publik, nakupujících filmy v alternativních formátech a používajících doma nové zábavní technologie, bychom takovéto generalizace měli vyslovovat jen jako provizorní hypotézy.

Zanícenost „fila“, ať je to muž, nebo žena, se nepochybně vyznačuje individuálními rozměry a posedlostmi. Je ale také nedílně spjata s praktikami a ideologiemi řady sociálních kontextů.

Vybalování filmové knihovny

Esej Waltera Benjamina *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* elegantně pojednává o soukromých slastech sběratelství. Benjamin ve své úvaze o vlastní posedlosti sbíráním knih přiznává, že rozšiřování knihovny pramálo souvisí s opravdovým čtením zakoupených textů. Jak píše, „největším kouzlem pro sběratele je uzamýkat jednotlivé položky do magického kruhu, v němž jsou znehybněny, když jimi prochází to nejvyšší vzrušení, vzrušení z akvizice“. Vlastnictví, „ten nejintimnější vztah, který může člověk k předmětům mít“, umožňuje rozvoj silně osobního poměru mezi sběratelem a jeho sbírkou. Knihy „neožívají“ ve sběrateli, jak bychom mohli čekat, nýbrž je to on, kdo „žije v nich“. Kniha vyvolává vzpomínky na svou vlastní minulost, ve škále od doby a místa vzniku až po její dřívější vlastníky. Evokuje též vzpomínky na situaci, ve které knihu sběratel zakoupil – čas, město, obchod. Vlastnictví knihy v důsledku vytváří velké množství vzpomínek, v němž se mísí osobní autobiografie s historií knihy. Jak píše Benjamin, „obnovit starý svět – toť nejhlubší touha sběratele, hnaného k získávání nových věcí“. Sběratel „mizí uvnitř“ své sbírky, která je současně jeho vlastnictvím, jeho intimním územím, ale také jeho spojením s minulostí.¹⁸⁾ Sběratelství knih se tedy stává formou osobního snění, způsobem, jak znovu prožít minulost skrze událost koupe přírůstků.

Benjaminovo pojednání bezpochyby představuje vášnivou, subjektivní povahu sběratelství. Jeho esej ale rovněž naznačuje silné vazby mezi sběratelstvím a vnějšími faktory, mezi zdánlivě striktně soukromými praktikami a širšími kulturními systémy. Benjamin sice určité klíčové otázky nezkoumá, jako například proč některé objekty v tomto světě znalectví nabývají hodnoty dříve než jiné, zdůrazňuje ale spojení sbíraných předmětů a sbírajících subjektivit s kulturou komodit („vzrušení z akvizice“), soukromou sférou (jak sběratel „mizí uvnitř“ své sbírky) a pamětí a historií („obnovit starý svět“). Benjaminsův esej nás tedy vybízí k tomu, abychom vzali v úvahu otázky, které ve svém zamyšlení

17) Pro fikční dílo, které rozehrává motiv silné vazby mezi stereofilii a mužskými subjektivitami, viz Nick Hornby, *High Fidelity*. New York : Riverhead Books 1995. Není ovšem tak zřejmé, zdali je tato vazba stejně „čistá“ ve vztahu k technologiím videa a postvideografické éry.

18) Walter Benjamin, *Unpacking My Library*. In: Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York : Stocken Books 1969, s. 60, 67. Pro další Benjaminovo pojednání na téma sběratelství viz Edward Fuchs, *Collector and Historian*. In: Andrew Arato – Eike Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*. New York : Urizen Books 1978, s. 225–253.

o sběrateli knih nechal stranou, a zároveň rozvinuli provokativní zmínky o společenských silách, jež se v aktu sběratelství ukrývají. Sběratelství navzdory jeho nevyhnutelně osobnímu rozměru nelze zcela vyjmout z širší dynamiky veřejné sféry. Je stejně jako jiné aspekty soukromého protkáno zájmy vnější kultury, v níž jedinec přebývá.

James Clifford o osobních sbírkách obecně poznamenává:

Sbírky a uchovávání autentické sféry identity nemohou být přirozené nebo nevinné [...] způsoby zařazování do každé sbírky odrážejí širší kulturní pravidla – racionální taxonomie, genderu, estetiky [...] Já, které musí vlastnit, ale nemůže mít vše, se učí vybírat, řadit, hierarchicky klasifikovat – vytvářet „dobré sbírky“.¹⁹⁾

Každý druh sběratelství – známky, válečné suvenýry, umění, knihy, hračky atd. – podléhá přinejmenším vlivu představ o hodnotě, systémů klasifikace a dalších rámců, které jsou využívány rozsáhlejšími kulturními oblastmi a institucemi. V případě filmového sběratelství postvideografické éry pronikají do sběratelského procesu klasifikační systémy akademického diskursu, prodejců videokazet a laserdisků i mediálního průmyslu. Sběratel tak může filmy uspořádat dle období, země, režiséra, studia, herce nebo jednoduše abecedně, čímž dává najevo určitou minimální obeznámenost s postupy uspořádání, jaké se uplatňují v jiných institucích. V dnešním věku počítačů se nabízí dokonce i software pro „katalogizaci, prohledávání a třídění vaší sbírky podle titulu, režiséra, žánru a dalších kategorií“.²⁰⁾

Podobně může být sběratelův výběr určitých artefaktů ovlivněn vnímáním hodnoty, kterou tyto artefakty získaly jako klasika, rarita, zvláštnost či jiná prodejná kategorie sběratelských předmětů (*collectables*). Mediální průmysl kupříkladu definuje většinu z toho, co se prodává ve zvláštních edicích, jako „klasiku“. Společnost The Goldwyn Classics Library inzerovala sérii filmů s Eddie Cantorem pod sloganem: „Klasiky, které se staly ještě klasičtějšími“; VERTIGO, k dostání u MCA/Universal Home Video, je „mistrovským dílem“ Alfreda Hitchcocka; a VETŘELEC (1979) se podle své sběratelské edice stal „okamžitou klasikou“ hned po svém původním uvedení.²¹⁾ Zejména marketing speciálních edic nabízí příležitost dodat filmu status vysokého umění, a to buď využitím existujícího kánonu, nebo pokusem kánon vytvořit připojením klasické nálepky. Speciální edice navíc prostřednictvím rozsáhlého doprovodného materiálu ze zákulisí dodávají filmům autenticitu a historii, tak důležité pro ustavení hodnoty archivního objektu.

Videokazety, laserdisky a DVD nosiče se produkují ve velkém, a tudíž jsou široce dostupné, zdálo by se tedy, že tento typ sběratelství nebude nabízet příliš mnoho příležitostí k honbě za základní sběratelskou komoditou – vzácným artefaktem. Vzácnost drahocenných sběratelských artefaktů – např. nesehnatelné první vydání knihy – je podmínkou, která, zdá se, v tomto kontextu velmi chybí. Jazyk vzácnosti ale přesto prostupuje i diskursy o znovu vydaných filmech. Společnost Pioneer Entertainment na laserdiscích znovu

19) James Clifford, *On Collecting Art and Culture*. In: Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge 1993, s. 52–53.

20) „Laser Disc Collector for Windows“ z textu „The Obsessive Collector“. *Laser Disc Newsletter*, únor 1997, s. 17.

21) Reklama na Goldwyn Classics Eddie Cantor Series. *Home Theater Technology* 2. 7. 1995, s. 119.

vydala sedm celovečerních filmů STAR TREK. Její reklama na toto nové vydání uvádí, že „luxusní souborná balení jsou číslována a početně omezena na pouhých 8 000 pro uspokojení opravdových sběratelů“. Tento typ limitované speciální edice usiluje o to vymezit se vůči přemíře současné masové produkce jako něco „vzácnějšího“. Snaží se vydobýt si estetické místo tím, že se dovolává podmínek vzácnosti, tak důležitých pro to, aby se u sběratelských objektů vytvořila aura hodnoty. Vzácný předmět je doplněn výstavním pouzdem a je mu zajištěna nejvyšší úroveň audiovizuální reprodukce, čímž je obratně dosaženo spojení mezi sběratelstvím, hodnotou a estetickým prožitkem. Souborné balení (které dostalo design „vesmírného doku“) obsahující disky s filmem STAR TREK: GENERACE je označeno jako „deluxe“. Samotné disky jsou „kódovány systémem Dolby Surround AC-3 Digital“ a „využívají technologie THX pro dokonalý domácí audiovizuální zážitek“.²²⁾

Existuje i unikátnější trh s laserdisky a videokazetami než ten, které reprezentují propagační snahy. *The Laser Disc Newsletter* pravidelně uvádí stovky titulů, dovezených ze zahraničí, které zahrnují takové položky jako koncertní laserdisky (např. „Sex Pistols: Winterland“), souborné sady amerických televizních seriálů (např. LOST IN SPACE) nebo ve Spojených státech často hůře dostupné zahraniční tituly (například některé hongkongské filmy). *The Laser Disc Newsletter* a jiné zdroje tohoto druhu rovněž inzerují „vzácné vyprodané disky“ jako THE LONG VOYAGE HOME (1940) Johna Forda či ZDRÁVAS, MARIA (1985) Jeana-Luka Godarda, kultovní hity typu THE HONEYMOON KILLERS (1970) a KANIBALOVÉ (1979), tituly neuvedené na komerčních videokazetách, dovezené verze filmů ve formátu „letterbox“, které jsou ve Spojených státech dostupné pouze ve verzích „pan-and-scan“.²³⁾ Vyprodané, kultovní, nekomerční, „letterboxové“ a jiné marginálnější nabídky takto pomáhají utvářet neobvyklý, vyhledávaný mediální objekt, což naznačuje, že sběratelský obchod našel způsob, jak konstituovat kategorie autentičnosti a vzácnosti pro masově produkováné filmové artefakty. Existence těchto artefaktů také stimuluje soupeřivé taktizování a další „sportovní“ rysy sběratelských aktivit (tj. snahy předběhnout druhé ve shánění rarit). Jak poukazuje Charles Tashiro, zejména v získávání vzácných položek „lze poznat bravuru videosběratelství“.²⁴⁾

22) Reklama společnosti Pioneer Entertainment na STAR TREK: THE MOVIE VOYAGES. *Home Theater Technology Buyer's Guide* 1995, s. 29. (AC-3 je šestikanálový 5.1 digitální systém záznamu a reprodukce zvuku, určený především pro nová velkokapacitní média a formáty užívané v domácnostech jako DVD, laserdisky a DTV. Byl vyvinut firmou Dolby Laboratories, poprvé použit v roce 1992 a je známý pod obchodní značkou „Dolby Digital“. THX není zvuková technologie či formát jako Dolby Digital, nýbrž technická norma prostorové reprodukce zvuku, určující standard v základních parametrech /frekvenční odezva, kmitočtový rozsah, dynamický rozsah, prostorová lokalizace zdroje, srozumitelnost/ pro kinosály i domácí kina, které po splnění předepsaných podmínek získají certifikát kvality THX. Normu vyvinula společnost Lucasfilm ve spolupráci se zvukovým inženýrem Tomlinsonem Holmanem – značka THX je odvozena od Lucasova stejnojmenného filmu a současně od Holmanových iniciál. Pozn. red.)

23) *Letterbox* – jedna z metod přepisu širokoúhlých filmů pro potřeby jejich reprodukce na televizní obrazovce formátu 4:3 bez ořezání pravých a levých okrajů obrazu, založená na vykrytí horní a spodní části stínítka televizoru černými pruhy. Filmový obraz je zachován v celku, ale s větší ztrátou rozlišení než při jeho ořezání. Alternativní metoda pan-and-scan naopak ořezává pravý a levý okraj širokoúhlého filmového obrazu tak, aby se zcela přizpůsobil stranovému poměru televizní obrazovky (pozn. red.).

24) *Laser Disc Newsletter*, únor 1997, s. 13–17; Charles Tashiro, *The Contradictions of Video Collecting. Film Quarterly* 50, 1996/97 (zima), s. 15.

Začíná být patrné to, jak je dnešní filmové sběratelství situováno v již fungujících systémech klasifikace, selekce a hodnot, vtažených do duetu se silami trhu. Abychom ale filmovou knihovnu vybalili kompletněji, musíme dále prozkoumat, jak sběratelství prochází „filtrem kultury“.²⁵⁾ Jak se například ve světě filmového znalcství kultivuje pocit členství? Jaký druh estetiky dominuje ve filmovém sběratelství a jak se nově vyjednává o zavedených hodnotách pro mediální objekty? Jak diskursy o nových mediálních technologiích pronikají do současné domácí filmové kultury a ovlivňují způsob, jakým lidé sledují filmy a baví se o nich? A konečně – jaké jsou vztahy mezi sběratelskou činností, konzumerismem a soukromou sférou? Dnešní cinefilie je utvářena identitou „zasvěcenec“ (*insider*), a to přinejmenším v případě nadšenecké (*devotee*) a hardwarové estetiky. Obě tyto dynamiky jsou v rámci konzumní kultury silně ovlivněny novými technologiemi.

Zasvěcenec

Mediální průmysl se snaží sběratele oslovit jakožto „zasvěcenec“ filmového průmyslu, obeznámeného s utajovaným světem informací o výrobě filmu. Zasvěcenci nabyli určité speciální znalosti, které má jen poměrně málo ostatních lidí, což se projevuje různými způsoby. Tito jedinci třeba pečlivě vybírají a ve svých zábavních prostorech instalují audiovizuální komponenty domácího kina. Podobně se mohou zapojovat do debat o relativních výhodách nově vznikajících technologií pro domácí reprodukci filmů – např. zdali je kvalita laserdisku vyšší než DVD či zdali systém Dolby Digital Sound předčí ve schopnosti prostorového ozvučení systém Dolby Pro-Logic.²⁶⁾ Zasvěcenci vědí, kdy které filmy vyjdou na videokazetě, laserdisku nebo DVD a shromažďují informace o kvalitě jejich přepisu. Tito diváci, kteří sbírají údaje z různých zdrojů určených pro cinefily-sběratele (od časopisů po internet), jsou také schopni odříkat řadu informací o filmu. Tato fakta zahrnují zákulisní historky o natáčení konkrétních filmů, drby o hvězdách a režisérech a nesčetné další specifické historické, technické a biografické detaily. Když se na okamžik zaměříme pouze na jeden z těchto zdrojů, zvláštní sběratelské edice na laserdiscích, vidíme, jak takovéto reedice vzdělávají diváka právě v tomto typu informací, čímž pomáhají vytvářet ze sběratelů znalce.

Speciální sběratelské edice jsou často poměrně komplikovanou záležitostí. Prezентují film v jeho původním kinovém formátu a mohou nabízet i režisérský sestřih, který zahrnuje dodatečnou metráž, která nepřežila finální sestřih studia, v němž byl film nasazen do premiéry (např. laserdisková verze *PROPASTI* Jamese Camerona, rekonstruující přibližně třicet minut předtím nikdy neuvedeného materiálu). Na těchto reedicích se mohou objevit i další příspěvky (jako třeba dokument o natáčení filmu či komentář k filmu od jeho režisérů, scenáristů, producentů a/nebo hvězd), zvláštní edice ale vystavují na odiv především takzvanou „sběratelskou přílohu“ (*Collector's Supplement*). Příloha zpravidla nabízí dosti zevrubné informace o přípravě, natáčení a postprodukci filmu,

25) Roland B a r t h e s, *Světlá komora*. Bratislava : Archa 1994.

26) Dolby Pro-Logic – čtyřkanálový systém prostorového záznamu a reprodukce zvuku, založený na konverzi čtyř analogových kanálů do dvou analogových kanálů na záznamovém médiu a jejich zpětném dekodování do čtyř kanálů (levý, středový, pravý a mono surround) pomocí dekodéru při reprodukci (pozn. red.).

od storyboardů a různých verzí scénáře přes problémy s natáčením a zvládnutím speciálních efektů až k trailerům, určeným k propagaci filmu.

Ve zvláštním vydání OBČANA KANEA se kupříkladu divák dozví, že si Orson Welles musel nasazovat umělý nos, navržený uměleckým maskérem Mauricem Seidermanem. Wellesův nos byl zřejmě pokládán za nefotogenický kvůli „nedostatečně vyvinutému“ hřbetu a „nezvykle velkým“ nosním dírkám. Welles byl změnou svého vzezření natolik nadšen, že tento „Seidermanův nos“, jak se mu přezdívalo, nosil i v dalších filmech, včetně snímků JOURNEY INTO FEAR, DOTEK ZLA a NÁTĚK. K podobným odhalením dochází i v komentáři k laserdisku ABSOLVENTA, kde se dozvídáme, že noha, jež zdobí slavnou obálku k soundtracku Absolventa, patří nikoli Anne Bancroftové, nýbrž Lindě Grayové, herečce, která později ztvárnila postavu Sue Ellen Ewingové v telenovele DALLAS, uváděné v hlavním vysílacím čase. Ve speciální edici VETŘELCE zjistíme, že ve velkých celcích, ukazujících setkání astronautů s příslušníkem mimozemské rasy zvané „vesmírní nájezdníci“ (*Space Jockey*) na palubě vraku kosmické lodi, nahradily hlavní představitele děti Ridleyho Scotta, aby se netvor a celá místnost zdály větší. Repliky vesmírných přileb zcela nefungovaly jako účinná kyslíková zařízení, a tak byly děti omámené výpary oxidu uhelnatého a minimálně jednou došlo ke ztrátě vědomí.

Těchto několik málo příkladů přinejmenším naznačuje, jak mediální průmysly oslovují sběratele jako zasvěcence. Odhalení pravdy je klíčovým prvkem sběratelské přílohy na laserdisku. Každý příklad odhaluje nepravost všeobecné domněnky (např. toto je Wellesův skutečný nos) tím, že divákovi poskytuje zákulisní informace, které za vnějším zdáním odkrývají filmové triky. Divák, jenž je zasvěcen do tajemství, vstupuje do světa výroby filmů a přijímá pozici režiséra a dalších členů výrobního štábu – pánů loutek –, kteří jsou za tento působivý iluzionismus odpovědní. Daná odhalení zdaleka nedemystifikují výrobní proces, nýbrž vytvářejí pocit mocné vlády průmyslu nad vnějším zdáním. Zákulisní odhalení tedy nevyvolávají kritické postoje vůči průmyslu, nýbrž spíše aktivně vytvářejí jeho identitu coby místa kouzel, která publiku přinášejí talentovaní filmoví profesionálové. Divák je vyzván k tomu, aby zaujal pozici experta, a tím se dále posiluje jeho identifikace s průmyslem a jeho divy. Tato identifikace se ale podobně jako identifikace, kterou divák možná prožíval v rámci zdánlivě souvislého diegetického světa filmu samotného, zakládá na iluzi. Divákům se nedostane nepřikrášlené pravdy o výrobě; místo toho jsou jim předkládána „propagovatelná“ (*promotable*) fakta, zákulisní informace, které udržují a posilují pocit „filmového kouzla“ spojovaného s hollywoodským výrobním strojem.

Tento druh působení na diváky napovídá, že jeden z hlavních základů fanouškovství – shromažďování a rozšiřování těch nejmenších detailů týkajících se výroby mediálních objektů – je podstatnou měrou utvářen (i když ne zcela určován) diskursem průmyslu. Henry Jenkins ve své studii o televizních fanoušcích říká, že „je nutné znovu uvážít význam ‚zajímavosti‘ (trivia) jakožto neautorizovaného a nekontrolovaného vědění, existujícího mimo akademické instituce“, jako „zdroje populární kvalifikace pro fanoušky a základu pro kritické přetváření textuálních materiálů“.²⁷⁾ I když se zajímavosti

27) Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York : Routledge 1992, s. 87.

mohou jevit jako kulturně neplnohodnotná forma vědění v porovnání s akademickými a jinými „oficiálními“ zdroji, nesmíme zapomenout, že jsou významně zastoupeny v populární kultuře jako zdroj nezbytných informací, jež se často jeví důležitější a autentičtější než „nudná“ intelektuální pojednání, vycházející z oficiálních zdrojů. I když tedy „zajímavosti ze světa filmu“ možná postrádají určitý kulturní kapitál, nejsou ryze okrajové.

Jak naznačuje příklad speciální sběratelské edice, nejedná se ani o fenomén, jenž by byl zcela „neautorizovaný“ a „nekontrolovaný“. Od nejranějších dnů filmového průmyslu až do současnosti dosahují zábavní fakta (*entertainment facts*) zvláštní viditelnosti a životaschopnosti jako typ vědění a diskursu v masové kultuře. Křížovky, stolní hry typu *Trivial Pursuits*²⁸⁾, televizní soutěže, to je jen několik populárních platform, které po účastnících požadují, aby oprášili své znalosti „zajímavostí ze světa Hollywoodu“.²⁹⁾ Třebaže individuální fanouškovské uplatňování těchto zajímavostí může mít idiosynkratický, ba dokonce subverzivní rozměr, existuje obchodní a komunikační systém pro šíření zajímavostí, které jsou vytvářeny, autorizovány a kontrolovány různými kulturními průmysly, a tento systém hraje velmi významnou roli při sjednávání vztahu publika k médiím. Speciální sběratelské edice, které představují výtečný příklad zprostředkovatele takovýchto mikro-dat, podávají divákům i nadále mystifikační popis filmu jako součást kulturního kapitálu, kterým disponují coby „vládci“ filmového faktu. Identita zajímavostí jako jistého druhu tajných vědomostí, které vlastní jen několik málo privilegovaných, posiluje účinky této mystifikace. Diváci jsou vedeni k tomu, aby se stali subjekty diskursu populárních médií, šířiteli zajímavostí, což je proces, který nevyhnutelně přispívá k upevnění místa a významu mediálního průmyslu v kultuře.³⁰⁾

Kromě oslovování sběratelů jako zasvěcenců ale sběratelskou kulturu utvářejí i různé přístroje pro reprodukci filmů v domácnosti. Zvláště tato technologická stránka sběratelského světa dává vzniknout určité filmové estetice, která pro potřeby domácí konzumpce proměňuje dřívější hodnotu filmu (vytvořenou například filmovými recenzemi či akademickou kritikou).

28) Obdobou této americké znalostní hry je např. české „Riskuj!“ (pozn. překl.).

29) Příklady oficiálních zdrojů zajímavostí, které jsou nabízeny veřejnosti, je mnoho. Objednávkový katalog s dětským zbožím *Store of Knowledge* má například sekci věnovanou filmům a televizi. Z této sekce mohou rodiče zakoupit „The Movie Mania Trivia Game“, „The Six Degrees of Kevin Bacon Game“, knihu a hru „I Love Lucy“ či „The Star Wars Chronicles Collector's Edition“. Prodávají se jako „vyložený adrenalinový sprint pro zapálené hollywoodské fandy a filmové maniaky“ nebo jsou „výhradně pro zapřísáhlé [...] fanoušky“ (s. 4–5).

30) Názory akademiků na to, jak hodnotit vztah fanoušků k mediálním znalostem, se různí. Zdá se, že neexistuje jednoduchá odpověď na otázky týkající se tohoto aspektu vztahu fanoušků a mediálního průmyslu. Zatímco někteří badatelé jako Jenkins spatřují ve skutečnosti, že fanoušci důvěrně znají televizní pořady a jsou schopni je kritizovat, vývoj, který jim dává větší moc, jiní považují status lidového kulturního experta za „polo-iluzi“, kterou si fanoušci hýčkají a kompenzují tak nedostatek moci v rámci širších politických a společenských systémů (např. Bernard Sharratt, *The Politics of the Popular? From Melodrama to Television*. In: David Bradby et al. /eds./, *Performance and Politics in Popular Drama*. Cambridge: Cambridge University Press 1980, s. 283).

Hardwarová estetika

Skrytý svět sběratele je podstatným způsobem umocněn nadřazeností technologie. Technologie již představuje hlavní složku identity zasvěcence, neboť právě různé technologie výroby filmů umožňují vytvářet iluzionismus, o kterém se tak zaníceně pojednává ve sběratelské sekci speciálních edic. Technologie rovněž ve sběratelské kultuře hraje důležitou roli jako série výrobků ke koupi. Diskursy o technologiích domácí zábavy, obíhající v mainstreamových časopisech, jakož i v komunitě samotných sběratelů, dramatickým způsobem pronikly do filmové estetiky. Skrze to, co můžeme nazvat hardwarovou estetikou, tedy hodnocením filmů optikou hardwarových priorit, jsou tyto filmy transformovány dle imperativů daných technologickými kritérii. Dřívější identita filmů se mění: filmy považované buď za klasiku, nebo za nepovedené zažívají obrat estetické štěstěny; filmy jsou přehodnocovány ideologií spektakulárního; a forma vítězí nad obsahem.

Charles Tashiro ve studii *The Contradictions of Video Collecting* poukazuje na zásadní význam technologie pro mentalitu sběratele. Jde mu v první řadě o rozpracování Benjaminova „lyrického přístupu“ ke sběratelství, který považuje za „jediný legitimní přístup k tomu, co zůstává navýsost soukromým procesem“.³¹⁾ Nicméně Tashirovo pojednání o jeho vlastních sběratelských návycích ukazuje výmluvný posun od Benjaminovy úcty ke knihám coby branám do minulosti k obdivu k technologické dokonalosti a zájmu o přítomnost, která je spojena s takovýmto technologickým standardem. Tashiro jako mnoho dnešních filmových sběratelů dává přednost laserdiskům před videokazetami, které jsou „druhořadými občany“, protože degenerují. Laserdisky na rozdíl od knih nebo videokazet nevyjadřují vlastní dějiny tím, že by se na nich projevovalo stárnutí. Právě ve fyzickém vzhledu laserdisků spočívá velká část jejich kouzla: „Disky jsou fascinující jako objekty, jejich čisté, chladné povrchy, slibující technickou dokonalost [...] disky slibují modernismus v té nejelegantnější podobě, omezení na bezvadně čisté formy a reflexní povrchy.“ Stárnutí není znakem hodnoty, ale spíše signálem, že je načas disk vyměnit.³²⁾ Tashiro tvrdí, že takovéto upřednostňování nových verzí před starými, zřetelný odklon od jiných sběratelských estetik, se částečně řídí vírou v

potenciálně dokonalou kopii [...], jež se projevuje využíváním stále novějších technologií, neustále usilujících o větší přiblížení se filmovému originálu. [...] V důsledku toho se oceňuje změna jako taková a s každou novou technickou možností cítí sběratelé i výrobci nutnost vylepšit to, co bylo předtím.

Pokrok se nedefinuje z hlediska filmů samotných, ale z hlediska „technických schopností diskového média“. Kvalita se posuzuje podle „počtu vad v obraze, hladiny šumu, stupně věrnosti digitální reprodukce. Logika povrchu disku se přelévá i do jeho výroby a konzumpce: čím čistější, hladší, zářivější je obraz, čistší, bohatší a jasnější zvuková stopa, tím lepší je disk.“³³⁾ Jak Tashiro dále píše, toto technické

31) Ch. Tashiro, c. d., s. 11.

32) Tamtéž, s. 15–16.

33) Tamtéž, s. 16.

argumentování slouží jako dokonalá racionalizace, a prostřednictvím něj uplatňuji svůj rozhodný nárok na důležitost obrazu a zvuku před příběhem a postavou, na ony *technické* aspekty filmu, kterým nejlépe slouží laserdisková reprodukce. S tímto nárokem pokládám základy pro celkovou strukturu sbírky, její důraz na ty filmy, které upřednostňují vizuální styl.³⁴⁾

Tashira takto rozsáhle cituji proto, že jde o jednu z nejobsáhlejších a nejpodnětějších statí na téma současného filmového sběratelství. Jeho práce, byť se snaží sběratelství vykreslit jako iracionální a subjektivní, názorně ukazuje, jak bývá filmové sběratelství mnohdy technocentrické. Hodnotu filmů často z velké části určuje kvalita převodu, aura digitální reprodukce zvuku a obrazu či dokonce nedotčený povrch samotného disku. Tyto priority následně vedou k upřednostňování určitých druhů filmů před ostatními – takových filmů, jejichž vizuální povrch a technické rysy dávají naději, že by mohly zdůraznit a umocnit schopnosti digitální technologie (dokonce i když procesy v nich uplatněné jsou ještě na bázi analogové, funguje „digitalita“ jako univerzální termín pro popis kvalitní reprodukce).

Výrobci i sběratelé kladou velký důraz na dosažení toho nejnovějšího a nejlepšího technologického provedení filmu. Vezmeme-li v úvahu tento společný zájem, není divu, že obě skupiny o filmu a filmové estetice hovoří pozoruhodně podobným způsobem. Typické reklamy na jednotlivé komponenty domácího kina mísí technické podrobnosti s přísliby spektakulárních efektů. Například televizní zesilovač od Faroudja's Laboratories nabízí adaptivní zpracování barev, ostré detaily a úpravu barevného sladění, které „způsobí, že obrazy na velkoplošné televizi budou přímo vyskakovat z obrazovky!“. Vysokovýkonné prostorové reproduktory LS f/x od Polk Audio „dokáží proměnit surroundový kanál z typicky plochého monochromatického zvuku na oddělené, prostorné a souvislé zvukové pole“ a „dokonale se hodí pro vesmírné lodě prolétávající nad hlavou nebo rachot jedoucích tanků a jeřábů, zkrátka právě ty věci, které vytvářejí působivé domácí kino“.³⁵⁾ Technická kritéria, jež převládají v reklamách na systémy domácího kina a jednotlivé složky přehrávání, činí ze samotné reprodukce primární estetické měřítko. Upřednostňují přitom takový typ reprodukce, který dává přednost pravděpodobnosti (*verisimilitude*) kombinované se spektaklem. V daném kontextu je pak filmový zážitek tvořen spektakulárními vizuálními prvky a zvukem, který staví do popředí zdánlivě autentické smyslové vjemy.

Reedice ODVÁŽNÝCH MUŽŮ (1962) Akiry Kurosawy v roce 1995 na laserdisku vyvolala například ze strany jednoho kritika pro *Widescreen Review* tento komentář: „Rámování Tohoscopu bylo změněno na 2,11:1, třebaže údaje o převodu avizují „původní poměr stran 2,35:1“. Obraz postrádá rozlišení a ostrost, detaily stínů jsou mizerné a obecně všude převládají „artefakty“³⁶⁾ způsobené nečistotou negativu.“ Navíc „původní zvuková stopa

34) Tamtéž, s. 13.

35) Reklama. *Home Theater*, červen 1997, s. 9; Reklama. *Widescreen Review*, květen/červen 1995, s. 9.

36) *Artifact* – v tomto kontextu se jedná o anomálie objevující se ve videoobrazu jako důsledek poruchy přepisu z filmu na video, případně nekvalitní reprodukční aparatury nebo chybného nastavení televizoru. Artefaktem typickým pro DVD je pixelace, kde jednotlivé skupiny pixelů vytvářejí nepřírozané „kostičkování“ obrazu; jindy mohou artefakty dostat podobu blikání obrazu, změny barev, ztráta rozlišení nebo nežádoucí změny poměru stran atd. (pozn. red.).

v kinech byla nahrána systémem Perspecta Stereophonic Sound [...], ale jako předloha pro tuto edici byla použita optická monofonní stopa, která je nevýrazná a charakteristicky hlučná.³⁷⁾ Recenze na jiný klasický film, MOUCHU (1958), znovu vydanou v roce 1997, si podobným způsobem všímá drobných aspektů jeho reprodukce. Film je

rámován ve stranovém poměru 2,35:1, vykazuje nestálosti v barevné věrnosti s většinou zašlými a tlumenými barvami a tělovými tóny. Obraz je celkově rozostřený, s výjimkou příležitostných detailů na mouchu. Je patrný šum a artefakty [...]. Celkově je zvuk sice lepší než obraz, ale stejně nikdy nezní úplně správně.³⁸⁾

Podobně nepříznivá kritika není samozřejmě osudem všech klasických děl. Je-li převod dobrý, může se i „starý“ film úspěšněji vypořádat se současnými estetickými požadavky. Jeden recenzent se vyjádřil o „skvostné sadě tří filmů s Judy Garlandovou“ (THE HARVEY GIRLS /1946/, PIRÁT /1948/ a SUMMER STOCK /1950/), nazvané Judy Garland: The Golden Years at MGM, že vypadá „naprosto úžasné“. To platí zejména o filmu PIRÁT, který staví na odív režiséřský rukopis Vincenta Minnelliho, jehož exotické používání barev ve svícení, kulisách a kostýmech skvěle umocňuje náladu scén jako divoký „Pirátský balet“. Exces a velkolepost Minnelliho charakteristického stylu mizanscény, zachovaného a možná dokonce i zdůrazněného procesem přepisu, šťastně ladí s kvalitnějším, intenzivním vizuálním zážitkem, asociovaným s digitálními technologiemi zábavy. V tomto případě je ale zážitek neúplný kvůli chybné reprodukci zvukové stopy muzikálu. Recenzent poznamenává, že „zvukovou stopu PIRÁTA často narušuje řezavý, skřípavý, téměř vibrující tón“.³⁹⁾

I film, který byl při prvním uvedení všeobecně považován za propadák, může být přehodnocen. V recenzi *Laser Disk Newsletter* na film POSLEDNÍ ZŮSTÁVÁ (1996) autor vysvětluje, že ač jej tento film v kině příliš nenadchl, posloucháte-li jeho laserdiskovou reedici „v teple domova, zvuk pořádně zesílený, je o dost působivější, a to bez ohledu na jeho směšnou zápletku“. Příčinou změny je nová digitální zvuková stopa: hudba Rye Coodera

se rozezná ve více detailech a se všudypřítomnou energií. [...] V průběhu celého filmu mají jemné zvukové detaily – vítr pronikající prasklinou nebo vrzající dveře na ulici – větší jasnost, stimulují vaše smysly, takže na vtírajících se otázkách typu „co dělá šerif ve městě, kde nejsou žádní lidé?“ najednou nezáleží.⁴⁰⁾

Na minulost, která se obrozuje ve světě nových technologií, jsou aplikovány velmi náročné normy, vyžadující bezvadné obrazy se zachováním původního formátu a křišťálově čistou zvukovou stopu. Už nestačí, že jde o film od Akiry Kurosawy – převod musí kopírovat správný formát, obrazové rozlišení a zvukovou kvalitu celuloidové verze. Klasický film musí mimoto splňovat další řadu kritérií, která tvoří nedílnou část zážitku domácího kina

37) Recenze na film ODVÁŽNÍ MUŽOVÉ Akiry Kurosawy. *Widescreen Review*, květen/červen 1995, s. 129.

38) Recenze na film MOUCHA Kurta Neumanna. *Widescreen Review*, květen 1997, s. 156.

39) Recenze na film PIRÁT Vincenta Minnelliho. *Video Magazine*, červenec/srpen 1995, s. 70.

40) Recenze na film POSLEDNÍ ZŮSTÁVÁ Waltera Hilla. *The Laser Disc Newsletter*, červenec 1997, s. 1–2.

s velkoplošnou televizí a komponenty prostorového ozvučení. V ideálním případě by filmy z minulosti měly mít živé, intenzivní obrazy a výraznou (nebo propracovanou a nuančovanou) zvukovou stopu, přístupnou digitálnímu vylepšení. V některých případech se tento druh aktualizace ukazuje jako obtížný, neboť, pomineme-li praxi nedbalých převodů, kvalita původních duplikátních negativů se mohla zhoršit nebo být postižena artefakty způsobenými nečistotou a dalšími nočními můrami nesprávného uchovávání a procesu stárnutí celuloidu. Jak jsme viděli v recenzích na ODVÁŽNÉ MUŽE a MOUCHU, v hardwarové estetice není mnoho místa pro filmový ekvivalent zaprášeného svazku s oslíma ušima. Takže i když pro náročné sběratele zůstává znovudosažení kvality originálu důležité, pocit autenticity v nich mnohem přesvědčivěji vyvolá povaha vylepšení, kterým je film podroben, aby lépe vyhovoval digitálnímu oku a uchu.

Zvuk a obraz nahradily v takovémto hodnocení filmů jiná osvědčená kritéria, jako je auteurismus, existující kánony a v případě filmu POSLEDNÍ ZŮSTÁVÁ i kasovní úspěch. Tím nechci tvrdit, že takováto tradiční hodnotící kritéria ztrácejí ve sběratelském světě důležitost. Auteurismus a kánon mají obrovský význam jako prostředky prodeje reedice i jako faktory, jež ovlivňují rozhodnutí sběratele, který film do archivu vybrat. Sběratelé mohou samozřejmě kupovat videokazety a laserdisky horší kvality jen proto, že chtějí vlastnit kýžený titul nebo doplnit určitou část své mediální knihovny. Ale otázky kvalitního převodu a toho, zda film nabízí takový druh audiovizuálního spektaklu, na němž se nejlépe projeví schopnosti daných přístrojů, představují všudypřítomné a vlivné stránky sběrateli svorně vyznávané a šířené hardwarové estetiky.

Oceňování technologie a spektakulárnosti je v této estetice doprovázeno jistou lhostejností k obsahu. Jak napsal jeden recenzent ve *Video Magazine* o FORRESTU GUMPOVI: protože jde o „prověřený fenomén, [...] netrapme se otázkou ‚Co to říká o nás‘ a pusťme se hned do bonboniéry, ehm, totiž pojďme k jádru věci“. Jádrem věci je to, že se

GUMP [...] pyšní širokoúhlým převodem o poměru stran 2,1:1 a ačkoli dosahuje standardů THX (obraz je velmi dobrý, ne-li výjimečný), projevuje sklon k tlumeným barvám. Gump není ani výstavní ukázkou prostorového ozvučení, neboť intimita příběhu si vynucuje, aby většina dialogů, hudby a okolních zvuků byla umístěna do předních a do středového kanálu.⁴¹⁾

Podobně speciální edice filmu ČETA (1986) od společnosti Pioneer Entertainment představuje „snímek, který pro řadu Američanů definoval nelidský, nepřátelský a zbytečný akt vietnamské války“ jako „kvalitně vyhlížející disk v neodolatelném tvrdém pouzdře, navrženém tak, aby připomínalo album vietnamského veterána, doplněné o reliéfní stříbrné obrázky vojenských identifikačních čísel, visících z horního kraje obalu“. Film je dále

oříznutý na 1,85:1. Detaily a ostrost jsou ukázkové. [...] Tělové tóny jsou u tohoto mimořádně přirozeného provedení přesné a černé tóny hluboké a plné. I zvuková stopa je úchvatná v porovnání s tím, jak byl zvuk namíchán v kinech [...] původní

41) Recenze na FORRESTA GUMPA Roberta Zemeckise. *Video Magazine*, červenec/srpen 1995, s. 69.

oddělené šestistopé prvky byly remixovány a kódovány tak, že získaly mocnější prostorový účinek a větší dynamiku.⁴²⁾

Tímto zaměřením je otázka obsahu jako druhořadá smetena pod stůl naléhavějšími zájmy, tj. kvalitou převodu, otázkou vhodnosti filmu pro co nejlepší využití možností domácího kina a příležitostí, jakou reedice skýtá pro komodifikaci – v případě titulu ČETA design obalu laserdiskové sady.

Podobné způsoby hodnocení se významným způsobem liší od toho, co je charakteristické pro angloamerickou morální kritiku. Tato tradice, zosobněná v padesátých letech takovými kritiky jako Bosley Crowther z *New York Times* a Arthur Knight ze *Saturday Review* a všudypřítomná v současném psaní o filmu v populárním tisku, posuzuje filmy na základě důležitosti a hodnoty jejich společenských poselství. Ve výše citovaných recenzích ale sběratelská senzibilita považuje takováto poselství za pouhé pozadí, ne-li dokonce potenciální vyrušení od toho, co je na filmech opravdu pozoruhodné – přesné tělové tóny a sonorní vícestopý zvuk. Třebaže se FORREST GUMP a ČETA odehrávají v šedesátých letech, jednom z nejvášnivěji probíraných období amerických dějin, a že oba filmy byly podrobeny dlouhým debatám v tisku o tom, jak ono období zobrazují, recenzenti laserdiskových reedic vidí tyto filmy detailním technickým pohledem a popisují je alternativním jazykem, který se jeví jako rozhodující pro jejich cinefilskou konzumpci.

Je důležité zdůraznit, že recenze v časopisech o konzumní elektronice a v dalších zdrojích pouze neopakují nekritickou bombastickou reklamu, kterou průmysl doprovází všechny své produkty; fungují jako průvodci pro kupující a sběratele. Internetové diskusní stránky věnované sběratelství laserdisků a videokazet berou roli zákaznického hlídacího psa obzvlášť seriózně – informují o nadprůměrných i nekvalitních discích, probírají relativní přednosti přehrávacích zařízení a všeobecně žádají své účastníky o tipy a doporučení. Jak píše jeden účastník internetové diskuse: „Vzpomínám si, jak jsem si půjčil MLČENÍ JEHNÁTEK od Criterionu v THX CAV verzi, na které byly ty nejhorší výpadky obrazu, jaké jsem kdy viděl. Chci novou CLV verzi od Criterionu.“⁴³⁾ Neví někdo, jestli tenhle disk taky trpí stejnou HRŮZOU? Další píše:

Právě jsem koupil novou APOKALYPSU v THX a jsem VELMI příjemně překvapen vynikajícím převodem. Co se videa a audia týče – nádhera. Jen mě trochu trápí poměr stran 1,9:1. Vždycky jsem měl za to, že ten film měl formát 2,35:1. Na disku se nikde neuvádí, proč kameraman změnil film do formátu, ve kterém je na tomto převodu [...].

Jiný přispěvatel na otázku odpovídá:

42) *Platoon*: Oliver Stone's Epic Vietnam War Masterpiece. *Widescreen Review*, květen/červen 1995, s. 110.

43) CLV (Constant linear velocity) a CAV (Constant angular velocity) jsou dva různé formáty laserového optického systému: CLV je schopen zaznamenat jednohodinový záznam na každé straně; v případě CAV se sice vešlo na každou stranu pouze půl hodiny záznamu, ale umožňoval zastavení obrazu, zpomalené převíjení a nelineární přístup (pozn. red.).

Převod je podle všeho stejný jako starší verze. Storaro (kameraman) se bál, že by se poměrem stran 2,35:1 obraz příliš srazil a došlo by ke ztrátě rozlišení. [...] Mimochodem, film neměl nutně formát 2,35:1. 70mm verze měla nejspíš poměr stran 2,2:1.⁴⁴⁾

Detailní zkoumání průmyslových produktů na internetových diskusních stránkách a v dalších zákaznických průvodcích nabízejí zákazníkům alternativní zdroj informací. Průmyslová propagace, zákaznické časopisy a internetové skupiny mají nicméně sklon technologii bezvýhradně přijímat. Většina diskusí z uvedené stránky v roce 1997 se týká formátů, převodů a technologií domácích kin – pro a proti laserdisku versus DVD, nadřazenost zvukových systémů AC-3 vůči systému Dolby Pro-Logic atd. Filmy se stávají prostředkem předvádění a hodnocení těchto technologií (jak to stručně vyjadřuje jeden účastník internetové diskuse: „Chcete otestovat svoje hardwarové vybavení pro THX a AC3? Podívejte se na ZVLÁŠTNÍ DNY“⁴⁵⁾). Na filmech se v této části jejich posmrtného života zkoumá, hodnotí a oceňuje právě to, jak přehlídka jednotlivých jejich vlastností – mizanscény, zvláštních efektů a zvuku – v maximální míře předvádí (nebo naopak plně nevyužívá) schopnosti přístrojů reprodukce. Tento estetický mechanismus umožňuje, aby se z žánrové hrůzy MLČENÍ JEHŇÁTEK (1991) stala technologická hrůza výpadků obrazu.

Vzrušení z akvizice

V tom, jak se utváří identita „zasvěcence“, a v souřadnicích hardwarové estetiky jsme zahlédli část spletního světa, který obývá náročný filmový sběratel. Tento sběratel, průmyslem postaven do pozice privilegovaného subjektu a fascinován přístroji reprodukce, je novým znalcem, cinefilem operujícím mimo kino. Cílové publikum představované sběrateli poskytuje zřetelný příklad dopadu, jež mají nové technologie na domácí filmovou recepci. Nedávný technologický vývoj umožnil této minikultuře rozkvést, když nabídl velké množství filmů na prodej a ovlivnil podmínky jejich konzumpce v domácím prostředí, kde byl takto znovuobjeven televizní přijímač (prostřednictvím domácího kina) i film, aby naplnily očekávání digitální kvality. Senzibilita náročného sběratele přeměňuje filmy různých národních tradic, různých kánonů a z různých období ve znaky technické dokonalosti a schopností současných umění mechanické a elektronické reprodukce. Cinefilie je v tomto smyslu neoddelitelně spjatá s technofilií.

Domácí svět cinefila je utvářen řadou relativně jednoduchých aktů kupování – nákup kazet, disků, audiovizuálních přijímačů, reproduktorů, velkoplošných televizorů atd. Skutečnost, že film si lze koupit a odnést domů, otevírá obrovské možnosti pro jeho použití a jeho význam v postvideografické éře – sběratelství je pouze jednou z nich. Zákazníci filmy nejen *vidí*, oni do nich rovněž *investují*, *vlastní* je a situují do vztahu ke svým koutkům zábavy a dalším méně skvělým objektům v domácnosti. Majitelé, kteří jsou sběrateli, umocňují svůj pocit vlastnictví tím, že si filmy vybírají na základě jejich technické

44) Internetová diskusní stránka na: alt.video.laserdisc, 24. 6. 1997.

45) Tamtéž.

kvality (a dalších kritérií) a potom jednotlivé tituly uspořádávají podle osobních systémů klasifikace. Oba tyto procesy doprovází vzrušení, to znamená vzrušení z koupě a doprovodné vzrušení z vytváření domácího univerza z takovýchto filmových trofejí. Sbírka je v tomto smyslu vynikajícím příkladem toho, co Baudrillard nazývá zvláštní „touhou po soukromém vlastnictví“, která poznamenává náš vztah k objektům, zaplňujícím naše domácí prostředí, vášně, jež může být naprosto stejně intenzivní jako ta, běžněji spojovaná se vztahy k jiným lidem.

Tento druh vlastnictví uvaluje na sbírané mediální objekty jistou míru abstraktnosti. Jde o to, že sebraný předmět ztrácí svůj historický původ a svůj veřejný status. Historický kontext, ve kterém se film poprvé objevil, sice v reedici přežívá; tento kontext má za úkol označit půvab filmu a prodat jej, stejně tak, jako zve diváka, aby prostřednictvím koupě znovuprožil minulost. Tento druh zhmotnělých dějin ale zamlžuje moc, jakou má současný kontext nad způsobem, jakým objekt vnímáme. Na rozdíl od Benjamina zde obnovování starého světa touto formou sběratelství naznačuje neapologetický zájem o přítomnost, která se ze své akvizice minulosti těší pouze tehdy, je-li tato minulost restaurována dle současných technologických norem.⁴⁶⁾ Tím nechceme říci, že systémy hodnocení vycházející ze sentimentu a nostalgie jsou ve svém dopadu nevinné. Ale v posunech a podivných alchymiích, které poznamenávají časové rozvržení filmové sbírky náročného sběratele, jsou současné technologické normy obzvlášť upřednostňovány jako důvod pro výběr a základ hodnoty. Právě technologie přivádí k novému životu filmy z minulosti a dává jim obecnost, když ideálně naplňuje potenciál každého filmu poskytnout živoucí obrazy a vzrušující zvukové stopy.

S tím jak se filmy uvnitř sbírky ocitají ve sporném vztahu ke svým původním historickým kontextům, zažívají též dramatickou změnu, týkající se podmínek předvádění. Jsou vyjmuty z veřejné sféry, aby se staly částí soukromé totality. V rámci této soukromé totality nabývá role majitele-sběratele na důležitosti, která, zdá se, překonává a zastiňuje jeho původní roli konzumenta na trhu. Jak poznamenává Susan Stewartová, sbírající Já si vytváří představu, v níž se „uspořádáním oněch objektů a manipulací s nimi stává tvůrcem“. Tím, že „zahrnuje prostředí do scénáře osobní sféry“, získává sbírka „auru

46) Badatelé analyzující fenomén sběratelství se často intenzivně zajímají o to, jak sbírání působí na čas a dějiny. V náhledu na povahu těchto vlivů ale nejsou jednotní. Někteří tvrdí, že sběratelství pro daný objekt představuje vážnou ztrátu původu, neboť je přemístěn v rámci logiky muzea či soukromé sbírky (viz např. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC : Duke University Press 1993, s. 151–154). Jiní autoři, např. Maurice Rheims, zase tvrdí, že „vášeň pro sbírání je spojena se ztrátou veškerého smyslu pro přítomnost“ – to znamená, že sběratel, snažící se ponořit do minulosti skrze historické odkazy, jež mu nabízejí jeho artefakty, je nevyhnutelně oddělen od přítomnosti (citováno in J. Baudrillard, *System of Objects*, s. 95). Baudrillard ve stejném textu tvrdí, že sbírka „ruší čas“, to znamená, že „samotné uspořádání sbírky nahrazuje čas“. Sbírka redukuje „čas na fixní soubor členů, kterým lze procházet oběma směry“, představuje pro majitele příležitost kamkoli historicky cestovat a udržet si přitom úplnou kontrolu (s. 95). Časová dimenze sbírky tedy nepoukazuje ani do přítomnosti, ani do minulosti, ale v důsledku k logice a samotnému uspořádání sbírky. Prozatím se domnívám, že dynamika filmového sběratelství působí nakonec v „přítomnostním“ modu, zvlášť přihlídneme-li k povaze hodnocení v rámci světa náročných filmových sběratelů. Otázka času představuje ale složité téma, které by si žádalo další úvahu ve vztahu k současnému filmovému sběratelství.

transcendentna a nezávislosti“ ve vztahu k rozsáhlejšímu hodnotovému ekonomickému, které ve skutečnosti zrcadlí.⁴⁷⁾

Radosti sběratelství tedy nejsou svázány s aktem konzumpce, ale s mocným pocitem sběratele, že je zdrojem, původcem objektů, které koupil a uspořádal do určitého systému (což je psychologie, která jasně evokuje Metzova cinefila).⁴⁸⁾ Sebrané objekty v důsledku odkazují na sběratele jakožto *auteura*, tvůrce srozumitelného, smysluplného světa – dynamiky, která uzavírá vztahy, jež má sbírka k vnějšímu světu, zejména k sociálním a materiálním podmínkám masové produkce. Mezi vlastnictvím, touhou a autoreferenčností existuje logický řetězec, který pomáhá vysvětlit zápal sběratele i významné místo, kterého se filmům jakožto soukromému majetku dostalo v rámci domova.

Vydělený artefakt, vyjmutý z dějin a veřejného prostoru, se stává zdomácněným objektem. Podřízen specifickému uspořádání sbírky a nezávislému světu sběratele skýtá blaženou rozkoš, jakou přináší investice do vlastního domácího prostoru. Domestikace filmu v rámci této zvláštní filmové kultury, jež se jako taková opírá o posun v identitě sběratele od konzumenta k tvůrci, současně minimalizuje vědomí svazků mezi filmem a veřejnými institucemi, mezi domácími filmovými kulturami a širšími sférami vlivu.

Zapojení filmu do tohoto solipsistického prostředí představuje tedy nutně paradox. Jak jsme viděli, i když se svět sběratele jeví jako výlučný a osobní, je silně ovlivněn diskursy mediálního průmyslu a jeho technologií. Konzumpce obecně zajišťuje silnou vazbu mezi soukromými a veřejnými sférami (což je zřejmé – kupujeme si masově vyráběné předměty, abychom z nich učinili osobní majetek). Mediální průmysl současně konzumentům nabízí rétoriku intimity (tj. „tajemství“ filmu) a kontroly (tj. technologickou či mediální znalost), aby posílily jejich pocit, že vlastní osobní produkt. Za těchto podmínek odpovídá chování sběratele ve volném čase tomu, co Jürgen Habermas nazývá „zdánlivým soukromím“ domova, kde se domov simultánně utváří jako soukromá sféra i jako oblast podléhající vlivu „zákonů trhu“ a „poloveřejných instancí“.⁴⁹⁾

Ať už Habermasovo stanovisko zcela přijmeme, či nikoli, sběratelství se rozhodně ukazuje jako komplexní aktivita, dvojsmyslně situovaná na proměnlivý průsečík veřejného a soukromého. Tento druh filmového diváctví ani fakticky, ani esteticky zdaleka

47) S. Stewart, *On Longing*, s. 158, 162, 159. Vytěsnění materiálních podmínek produkce ve prospěch konzumentských představ připomíná pojednání Theodora Adorna o zbožném fetišismu v masové kultuře in: Th. Adorno, *On the Fetishism-Character in Music and the Regression of Listening*. In: *The Essential Frankfurt Reader*, s. 270–299.

48) Tento domácí cinefil připomíná Metzovu postavu návštěvníka kina. Okouzlení stroji, pocit falešné přehyby, která se oddává představě kontroly odhlédnutím od reality strojů a rozpoznáním divákovy Já jako původu představení, tím vším se vyznačuje i současné filmové sběratelství, jež koresponduje s cinefilii „velkého plátna“. Jak tato podobnost napovídá, klíčovou složkou ve vztahu jedince ke komoditám a jeho slasti z nich je autoreferenčnost. Podobně též řada z těch, kdo sběratelství zkoumají, v něm spatřují klasický příklad narcisismu a regrese, což jsou rovněž součástí Metzovy teze o cinefilii. Viz např. Werner Muensterberger, *Collecting: An Unruly Passion*. New York: Harcourt, Brace, and Company 1994.

49) Jürgen Habermas, *Strukturální přeměna veřejnosti. Zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Praha: Filosofia 2000, s. 253.

nepředstavuje úpadek, pouze nás vybízí k tomu, abychom uvážili, jaké důsledky mají domácí filmové kultury pro naše chápání diváctví v postvideografické éře a pro stále dynamičtější pole vzájemného ovlivňování mezi filmem, soukromým životem a veřejnými aktivitami.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Barbara Klinger, *The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era.*

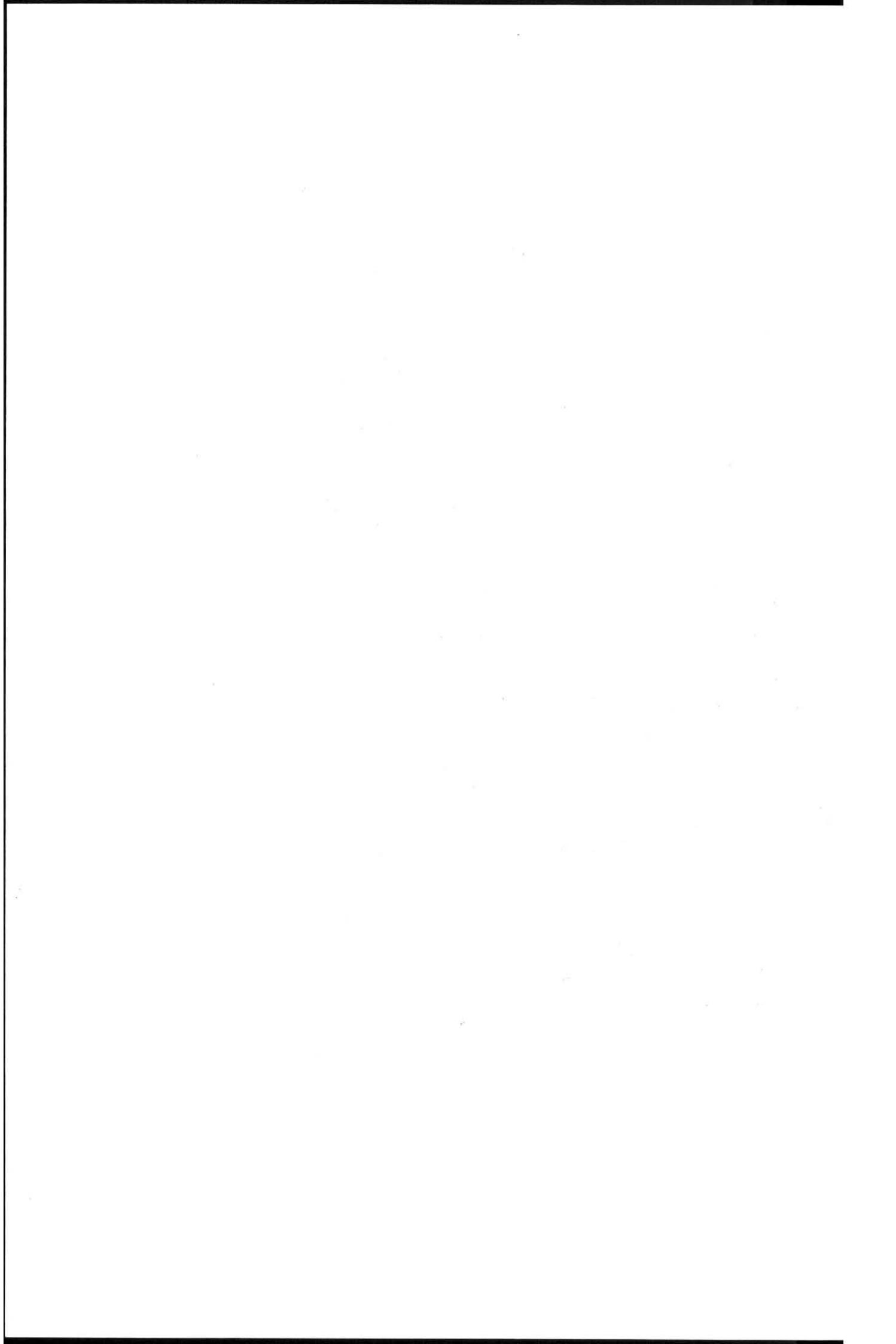
In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Spectatorship.*

Changing Perceptions of Cinema Audiences.

London : BFI 2001, s. 132–151.

Citované filmy:

Absolvent (The Graduate; Mike Nichols, 1967), *Americká divočina* (Wild America; William Dear, 1997), *Apokalypsa* (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1979), *Batman a Robin* (Batman & Robin; Joel Schumacher, 1997), *Bezmocná* (Clueless; Amy Heckerling, 1995), *Casper: A Spirited Beginning* (Sean McNamara, 1997), *Četa* (Platoon; Oliver Stone, 1986), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *The Harvey Girls* (George Sidney, 1946), *The Honeymoon Killers* (Leonard Kastle, 1970), *It's the Great Pumpkin, Charlie Brown* (Bill Melendez, 1966), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Journey into Fear* (Norman Foster, 1942), *Kanibalové* (Cannibal Holocaust; Ruggero Deodato, 1979), *Klub odložených žen* (The First Wives' Club; Hugh Wilson, 1996), *Kmotr 1, 2, 3* (The Godfather Trilogy: 1901–1980; Francis Ford Coppola, 1992), *Lhář, lhář* (Liar Liar; Tom Shadyac, 1997), *The Long Voyage Home* (John Ford, 1940), *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs; Jonathan Demme, 1991), *Moucha* (The Fly; Kurt Neumann, 1958), *Nátlak* (Compulsion; Richard Fleischer, 1959), *Nová kniha džunglí* (The Jungle Book; Stephen Sommers, 1994), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Odvážní muži* (Sanjuro; Akira Kurosawa, 1962), *Pirát* (The Pirate; Vincente Minnelli, 1948), *Poslední zůstává* (Last Man Standing; Walter Hill, 1996), *Propast* (The Abyss; James Cameron, 1989), *Sabrina* (Sydney Pollack, 1995), *Star Trek: Generace* (Star Trek: Generations; David Carson, 1994), *Star Trek: První kontakt* (Star Trek: First contact; Jonathan Frakes, 1996), *Star Wars Trilogy* (George Lucas, 1977–1999), *Summer Stock* (Charles Walters, 1950), *Šípková Růženka* (Sleeping Beauty; Clyde Geronimi, 1959), *Špiónka Harriet* (Harriet the Spy; Bronwen Hughes, 1996), *Vabank* (Set It Off; F. Gary Gray, 1996), *Večernice* (The Evening Star; Robert Harling, 1997), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1959), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Zdrávas, Maria* (Je vous salue Marie; Jean-Luc Godard, 1985), *Zvláštní dny* (Strange Days; Kathryn Bigelow, 1995).



Články

STARÉ FILMY, NOVÉ PŘÍBĚHY

*Kontextualizace a kulturní zprostředkování
hollywoodských filmů na DVD*

Pavel Skopal

DVD představuje zvlášť důležitý a zajímavý objekt zájmu recepčních studií především proto, že filmy jsou na tomto novém formátu obvykle uváděny s množstvím doprovodných materiálů – ty nejen zvyšují komerční přitažlivost nosiče a přispívají k tomu, že trh s DVD je ve srovnání s videem výrazně silněji orientovaný na přímý prodej konzumentům než na prodej do půjčoven, ale především vytváří prostor pro kulturní a interpretační „rámování“ filmu. Takováto kontextualizace sice není zcela nová, ovšem doprovodné materiály na videokazetách se omezovaly zpravidla na trailery či dokumenty typu „making of“ a komerční role „speciálních edic“ ani dynamika konzumpce zdaleka nedosahovala úrovně, která charakterizuje současný trh s DVD; a laserdisky, na nichž byly filmy pravidelně uváděny s bonusy a které představují předchůdce a model pro DVD, nedosáhly nikdy masového rozšíření a penetrace trhu nepřesáhla 2 % (zatímco penetrace DVD na americkém trhu v roce 2004 dosáhla hranice 59,7 %).¹⁾ Situace, kdy DVD představuje dominantní formát pro domácí konzumpci a filmy jsou na něm pravidelně doprovázeny paratexty jako filmy o filmu (*making of*), audiokomentáře režisérů nebo filmových historiků, vystřížené scény či nově produkované dokumenty, vyvolává řadu důležitých otázek o změně recepční situace diváka.

V oblasti produkce DVD s mainstreamovými hollywoodskými filmy se již ustavily určité normy, což by mělo umožnit sledovat, jaké příběhy o sobě Hollywood vypráví a jak se tyto příběhy stávají součástí recepční situace diváka. Samotný digitální formát DVD neimplikuje nutně odlišnost od uvádění filmů na videokazetě (vyjma nelineárního přístupu). Nicméně jeho pozice komerčně zdaleka nejúspěšnějšího formátu pro distribuci hollywoodských filmů se ustavovala souběžně s vytvářením určitých norem (a očekávání na straně konzumentů): k nim patří například vertikální diverzifikace (která spočívá v postupném vydávání téhož filmu v různých edicích) a dodávání množství doprovodných materiálů. Otázkou tedy je, jaké verze historie (jaké typy „rámování“ dějin Hollywoodu) nabízí filmový průmysl – a jaké recepční rejstříky toto rámování vytváří. Výzkumy filmových

1) Srov. zprávu MPA (*Motion Picture Association*) pro rok 2004; této úrovně dosahuje DVD i na některých evropských trzích – v Německu ke konci roku 2004 58 %, v Anglii a Francii je penetrace ještě o něco vyšší. Srov. DVD Fails to Spark German Interest. *Screen Digest*, January 2005, s. 12.

historiků, kteří se zabývají problémy filmové recepce (Barbara Klingerová) či historií tzv. „marginálních forem“ (Vinzenz Hediger), třebaže ne vždy v přímém vztahu k DVD, nabízejí dlejší vysvětlení přitažlivosti nového formátu, která by mohla spočívat ve dvou základních recepčních rejstřících. Prvním je tzv. „hardwarová estetika“, jak Klingerová nazývá hodnotící přístup k filmům, založený na kritériích, jako je kvalita přepisu, aura digitální reprodukce zvuku a obrazu nebo vlastnosti a vzhled samotného nosiče – sběratelé filmů na laserdiscích a DVD tak nahrazují tradiční hodnotící kritéria, jaká nabízí například koncept *auteura*, ustavené klasické kánony či „morální kritika“ založená na hodnocení společenské relevance či „poselství“.²⁾ Druhým je pozice „zasvěcenec“ – mediální průmysl se snaží oslovovat sběratele jako fanouška zasvěceného do tajného světa informací o filmové produkci. Speciální sběratelské edice laserdisků dodávaly divákům velké množství historických, technických a biografických informací, např. o hvězdách, režisérech či výrobě určitých filmů – a umožňovaly tak divákům přístup k filmu jako součásti kulturního kapitálu, který nabyli jako znalci faktů o kinematografii.³⁾ Podobně Vinzenz Hediger při sledování různých diskursivních rejstříků uplatňovaných formátem propagačních filmů typu „making of“ zdůrazňuje roli gesta „zasvěcování do tajemství“: ten umožňuje divákovi vstoupit do kontaktu s filmem, dodává mu informace, deklarované jako vědomosti „zasvěcenec“, a vytváří tak paradoxní „veřejné tajemství“, sdílené filmovým průmyslem s fanoušky.⁴⁾

Jakkoli jsou tyto výzkumy přesvědčivé a nabízejí důležitý úhel pohledu na propagační strategii filmového průmyslu, domnívám se, že vyžadují v souvislosti s extrémně rychle a úspěšně se rozvíjícím trhem s DVD určité upřesnění a rozšíření. To souvisí jednak s tím, že se široká nabídka bonusových materiálů stala na DVD nosičích normou, takže ztrácí potenciál oslovování sběratelů založeného na systému kulturní distinkce, na tom, že by spojovaly pozici sběratele s pozicí vlastníka „vědění“. A kromě toho je nutné při analýze propagačních strategií brát v úvahu také jejich afektivní dimenzi – což vyvstává zřetelněji, pokud si uvědomíme informační „chudost“ většiny bonusových materiálů na DVD, a to nejen v případě reprodukováných propagačních materiálů a různých „artefaktů“ (trailerů, plakátů, storyboardů, kostýmů, vystřížených scén apod.), ale často i v případě rozhovorů s herci, režiséry, producenty, maskéry, autory kostýmů či kameramany (a v případě „archivních“ filmů jejich dětmi a dětmi jejich dětí...). Pokusím se tedy ukázat, že role bonusových materiálů, které tvoří standardní součást edic filmů na DVD, nespočívá pouze v poskytování informací. K jejich dalším funkcím patří jednak vytváření nostalgického vztahu k minulosti (minulosti hollywoodské filmové produkce), který je zprostředkováván vzpomínkami „pamětníků“, nabízejícími afektivní „most“ k této minulosti, jednak v dodávání „patiny“ pomocí nashromážděných dobových materiálů.

2) Barbara Klinger, *The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era*. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*. London: BFI 2001, s. 132–151. Viz též překlad v tomto čísle *Iluminace*.

3) Srov. tamtéž.

4) Vinzenz Hediger, *Spaß an harter Arbeit. Der Making-of-Film*. In: Vinzenz Hediger – Patrick Vorderau, *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren 2005, 332–341.

Tento systém patiny pak zajišťuje produktu vyšší kulturní status a zároveň slouží jako zdroj nostalgie coby významného recepčního rejstříku.

Přítomná studie vychází z předpokladu, že technologické možnosti nového formátu umožnily intenzifikovat a zřetelněji ustavit strategii oslovování publika, přítomnou v dílčí podobě již na videotruhu a v sebepropagaci filmového průmyslu prostřednictvím televizních sítí: tato strategie spočívá v narativním formátu „pop-kulturní biografie“, který vypráví nejen příběh produkce a uvádění filmu, ale také jeho kulturní a sociální historie. Zejména v případě „archivních“ filmů využívá toto vyprávění škály různých objektů a materiálních fragmentů, stejně jako osobních vzpomínek „pamětníků“, aby posílilo status filmu jako „kulturního dědictví“ a vytvořilo afektivní rozhraní pro vytvoření takového vztahu k filmu, který bude založen na nostalgii, jež nevychází z vlastní žité zkušenosti. Zaměřím se především na různé „speciální“ edice (u nichž DVD neslouží pouze jako nový formát pro distribuci a domácí reprodukci filmů samotných, ale kde je komoditou i proces a prostředky kulturního zprostředkování či „životní příběh“ filmu) a omezím se zde na tzv. „library titles“ či „catalog titles“ („archivní filmy“, byť v jiném smyslu, než jak tomuto pojmu obvykle rozumíme) – tj. filmy, které byly uvedeny na DVD s větším časovým odstupem, než jaký tvoří běžné „distribuční okno“ od uvedení do kin. Půjde mi tedy o to, jak Hollywood převypravuje svoji vlastní historii, jaké narativní modely, způsoby rekontextualizace, žánrové redefinice filmů, „aktualizace“ a zasazování do současného recepčního horizontu uplatňuje – a jaké tedy považuje za potenciálně komerčně úspěšné a posilující pozici daného titulu na trhu. Nejprve se ovšem pokusím stručně charakterizovat některé produkční strategie, které sice nejsou specifické pro DVD trh, ale jejichž roli tento nový formát výrazně posílil.

Speciální edice a „archivní“ filmy: od ustavování trhu ke strategii „rituální komemorace“

V prvním období po nástupu DVD na trh ztotožňovali často producenti DVD obraz raného osvojitele⁵⁾ tohoto nového formátu s obrazem konzumenta laserdisku, tj. filmového fanouška, sběratele se zájmem o bonusové materiály, které dodávají disku status sběratelského objektu a odkazují skrze audiokomentáře či zachování původního formátu filmu ke konceptu *auteura* a k „autorské intenci“. Druhým jejich předpokladem bylo to, že raní osvojitelé nové technologie mají zájem o filmy, které vyhovují technologickým možnostem nového formátu a dokáží je využít.⁶⁾ Tomu do značné míry odpovídala skladba nabídky i žebříčky nejprodávanejších DVD – v nich se nejčastěji objevovaly akční filmy, sci-fi a thrillery (ZÍTŘEK NIKDY NEUMÍRÁ, GODZILLA, AIR FORCE ONE, ZTRACENÍ VE VESMÍRU,

-
- 5) Z hlediska rychlosti přijímání nových technologií je možné rozdělit konzumenty do pěti skupin, přičemž „inovátoři“ představují prvních 2,5 %, raní osvojitelé následujících 13,5 %. Srov. např. Harrie H a n s - m a n – Clara H. M u l d e r – Rene V e r h o e f f : The Adoption of the Compact Disk Player: An Event History Analysis for the Netherlands. *Journal of Cultural Economics* 23, 1999, č. 3, s. 223–235.
- 6) Srov. například vyjádření Bena Feingolda ze společnosti Columbia TriStar Home Video in: Catherine A p p l e f e l d O l s o n, Title Wave. A Burgeoning Software Catalog Propels DVD Into Its First Holiday Buying Season. *Hollywood Reporter* 2.–8. prosince 1997, s. S3.

SMRTONOSNÁ ZBRAŇ 4, ŠERIFOVÉ).⁷⁾ Jedním z nejprodávanějších DVD byla také speciální edice filmu KONTAKT, která ukazuje vliv normy ustavené na laserdiscích: kromě tří audio-komentářů má většina materiálů podobu textů – taková podoba bonusů byla především díky kapacitnímu omezení běžná na laserdiscích, ale na DVD časem zmizela.⁸⁾ V prvních měsících po uvedení DVD na trh byly v prodeji nejúspěšnější akční filmy LIKVIDÁTOR a TWISTER;⁹⁾ výrazný podíl měly ovšem i „archivní“ filmy.¹⁰⁾ Poměrně rychle se ustavila praxe diverzifikace produktu skrze bonusové materiály: od počátku roku 1998 například společnost New Line Cinema začala vydávat DVD v „platinové sérii“, obsahující kromě fotogalerií či biografických údajů i audiokomentáře, dokumenty o natáčení, vystřižené scény, storyboardy či videoklipy. Jaký model konzumenta DVD si v raném období konstruovali představitelé hollywoodských studií a vydavatelů DVD, a do jaké míry byl tento model spojený s konzumenty laserdisků, ukazuje například předpoklad zástupce LIVE Home Entertainment, že přitažlivost DVD bude zpočátku „omezena na akční a sci-fi filmy; role vizuálních a zvukových efektů zdůrazňuje smyslový účinek této technologie“, či slova Davida Bishopa, prezidenta MGM Home Entertainment: „domnívám se, že v této rané fázi je nutné, abychom dodávali na disku přinejmenším stejné množství materiálů, jako laserdisky, protože právě jejich zákazníci představují první zprostředkovatele nového formátu. Právě oni budou šířit pověst DVD, takže je důležité dostát jejich očekáváním.“¹¹⁾ Tento obraz raného svojitele DVD odpovídá tomu, jak popisuje Barbara Klingerová vztah „na technologii orientované“ sběratelské aktivity k filmu reprodukovatelnému na DVD nebo laserdisku.¹²⁾

Ovšem ani v této rané fázi se propagační a produkční strategie neorientovaly bezvýhradně na laserdiskový trh. Na rozdíl od většiny ostatních studií začal Universal vydávat filmy na DVD převážně v „pan-and-scan“ verzi, nikoli v letterboxu (sedm z prvních deseti DVD Universalu), čímž kopíroval normu videotruhu – ten byl sice konzervativnější a méně otevřený přijímání nových technologií, ale jeho obsazení bylo pro komerční budoucnost nového formátu zásadní. A díky tomu, že se DVD stalo masovým formátem domácí konzumpce filmů, se vytvořila vertikálně podstatně diverzifikovanější struktura nabízených produktů, přestože její základní modely jsou v zásadě pokračováním strategií známých z trhu s videokazetami a laserdisky. Společně s dražšími speciálními edicemi jsou například vydávány i tzv. „vanilla DVD“, tedy levné disky obsahující pouze film; běžné je vydávání „unrated“ verzí, dále například „výročních edic“ (*anniversary editions*) či souborů filmů propojovaných osobností herce či režiséra, ale i pomocí řady

7) *Video Store Magazine* 26, č. 14, s. 36.

8) Například společnost Image, která distribuovala na DVD filmy Universalu na základě licence, nepřipravovala pro „archivní filmy“ speciální edice – s výjimkou případů, kdy mohla použít materiály edice vydané na laserdisku. Srov. Scott Hettrick, Image Makeover in DVD for Uni. *Hollywood Reporter* 9. 9. 1997, s. 27.

9) Kerry Capell – Edward Baig, Movies Be Happy, Film Freaks. *Business Week*, 26. 5. 1997, č. 3528, s. 172.

10) Podle tvrzení prezidenta společnosti Warner Brothers Warrena Lieberfarba tvořil 81 % zisků prodej DVD. Anon., The soft sell. *Twice* 1998, s. 12–13.

11) Tamtéž.

12) B. Klinger, Současný cinefil, viz toto číslo *Iluminace*, s. 95–100.

dalších kritérií. Strategie výročních edic či souborů filmů umožňuje oslovovat různé segmenty publika, komerčně oživovat některé tituly skrze jméno herecké či režisérské hvězdy, vytvářet nová „žánrová“ spojení nebo filmy ustavovat jako významnou součást filmových dějin; především ovšem tato strategie oživuje a přepisuje kolektivní paměť, funguje jako rituální komemorace a určuje, které filmy či osobnosti hollywoodských dějin budou považovány za významné a také, s jakým kontextem a trsem asociací budou spojovány.

Vydávání „výročních edic“ implikuje paralelní „životní historii“ filmu, která je obvykle konstruována podrobněji pomocí bonusových materiálů, zvyšuje kulturní status filmu jako předmětu konzumpce a vepisuje známé i poměrně marginální filmy¹³⁾ do „filmové historie“. Filmový průmysl skrze tyto publikační a propagační nástroje funguje jako kulturní instituce, která transformuje filmové dějiny, resp. některé její části, v „kulturní dědictví“ velmi podobným způsobem, jaký popisuje Julian Stringer na příkladu filmových festivalů – Stringerova analýza nabízí celou řadu paralel mezi institučním fungováním a strategiemi formování historického a kulturní statusu filmů, jak je využívají instituce filmového festivalu a vydavatelského průmyslu. Kulturní instituce jako muzea, galerie, filmový žurnalismus či akademická sféra podle Stringera aktivují a komodifikují paměťové narativy a v důsledku vytvářejí konsensus o tom, které filmy by měly být uchovány v kolektivní paměti a které zapomenuty. Festivaly fungují jako určitá „muzea“ audiovizuální kultury, uvádějí „staré“ a „klasické“ filmy znovu do oběhu a komodifikují je ve formě různých „revivals“ či speciálních galapředstavení – tyto filmy tak reprezentují „populární paměť“ komerční kinematografie. Filmová „výročí“ slouží na filmových festivalech jako příležitost opětovně komodifikovat film – vhodnou záminkou je často spektakularita a filmová technologie, oživená péčí archivářů. Institucionalizovaná paměť je přitom konstruována i pro filmy z nedávné historie, včetně blockbustrových filmů jako DOKTOR ŽIVAGO, ZA ZVUKŮ HUDBY či FUNNY GIRL.¹⁴⁾ Kromě toho, že festivalová uvedení mohou sloužit jako určitá propagace uvedení filmů na DVD, využívají festivalová i vydavatelská instituce téměř totožné strategie založené na muzejní imaginaci: využívají rétoriku „rekonstrukce“ dobové divácké situace (například když napodobují strukturu filmového představení, složeného z více filmů různých formátů), posilují cinefilní nostalgii prezentováním dokumentů o filmových a režisérských hvězdách, kulturně zprostředkovávají a „rámuje“ filmy „zcizené časem“ pro současné publikum. A příznačně obě zamlčují přítomnost těchž filmů v jiných médiích („institucích“) – jestliže festivaly podle Stringera pomíjejí dostupnost filmů na videu a DVD, které pro ně představují komerční „jiné“, stejně se chová DVD k videu a televizi. Jak ukážu na některých příkladech níže, „televizní historie“ filmů je patrná pouze negativně, a to ve dvojím smyslu: buďto je přítomná skrze stopy televizního programového toku, z něž jsou vyjmuty některé

13) Srov. např. HLAVA RODINY – 15th Anniversary Edition, SAMOTÁŘ V SEATTLE – 10th Anniversary Edition, či 40th Anniversary Edition Cormanova filmu THE INTRUDER.

14) Srov. Julian Stringer, Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood. In: Paul Grainge (ed.), *Memory and Popular Film*. Manchester – New York : Manchester University Press 2004, s. 81–96; T ý ž, One Thing Nor the Other. Blockbusters at Film Festivals. In: T ý ž (ed.), *Movie Blockbusters*. New York – London : Routledge 2003, s. 202–213.



Speciální sběratelská edice Desatera přikázání
Foto archiv

propagační formáty uváděné na DVD, nebo je znevažována předvedením toho, jak byl film vystříhán či předabován pro televizní vysílání.

Obdobně může vydavatelská instituce konstruovat nové kolektivní paměťové mapy i propojováním filmů do „collections“, které vřazují film do různých recepčních rámců (a tentýž film může být zařazen do více kolekcí a ocitát se v různých „příbězích“ filmových dějin). Tyto „kolekce“ mohou nabízet příběh žánru či žánrového cyklu (Classic Comedies Collection, The Classic Musical Collection, Val Lewton Horror Collection), herecké či režisérské hvězdy (Bette Davis Collection, Kubrick Collection, The Complete James Dean Collection), studia (Warner Legends Collection), filmové postavy (Dirty Harry Collection, The Jack Ryan Special Edition Collection), či tyto rejstříky různým způsobem křížit (Rock Hudson – Doris Day Romance Collec-

tion, Warner Gangsters Collection). Některé edice mohou spojovat žánrově naprosto nesourodé filmy a nabízet je skrze kulturní status, který jim dodává získané ocenění (Best Pictures Oscar Collection), nebo je směřovat na specifický segment publika (Greatest Heroes of the Bible Collection, The Ultimate Chick Flick Collection). V každém případě ovšem tyto edice recirkulují určitá jména a žánry, udržují je v kolektivní paměti, vytvářejí novou síť spojení mezi filmy, vsazují filmy do nového „příběhu“ a konstruují pro ně nové, „retrospektivní“ kategorie (Controversial Classics Collection), vyvolávající specifický rejstřík očekávání. DVD trh tuto strategii propojování, která byla v omezené míře vytvářena na trhu s videokazetami nebo na filmových kanálech satelitních televizí, výrazně intenzifikoval. Výroční edice a „kolekce“ fungují jako komerční verze toho, co Eviatar Zerubavel popisuje jako „rituální komemorace, která pomáhá mnemonickým komunitám artikulovat explicitně, co považují za významné“.¹⁵⁾ Některé tyto komerční verze rituálního připomínání minulosti ukazují, která místa vlastních dějin považuje Hollywood za (komerčně) nejvýznamnější, a zároveň potvrzují či ustavují jejich pozici v kolektivní paměti; zjevně exploatační povaha jiných naznačuje, jaký obraz konzumenta si filmový průmysl konstruuje. Každopádně ovšem vedou napříč filmovou historií (staro)nové linie, vyznačují nebo potvrzují diskursivní struktury, které mohou ovlivňovat diváckou recepci.

15) Eviatar Zerubavel, *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago – London : The University of Chicago Press 2003, s. 29.

Hollywood na DVD – filmové příběhy, nebo příběhy o filmu?

Množství doprovodných materiálů obsažených na DVD otevírá širokou škálu diskursů (*auteurs*, hvězdy, žánru, technologie ad.), skrze které je možné film „číst“ – umožňují přepisovat či přerámovat historii konkrétního filmu způsobem, který jej otevírá více recepčním rejstříkům. I snímky se zdánlivě jednoznačnou žánrovou identitou, pevně zakotvenou v tradiční filmové historiografii i kulturní paměti, je možné „aktualizovat“ a uvolnit ze sevření tradičního žánrového zařazení – jak to ukazuje například edice „klasických hororů“ Universalu ze třicátých až padesátých let. Filmy DRACULA, FRANKENSTEIN, NEVIDITELNÝ MUŽ, FRANKENSTEINOVA NEVĚSTA, VLKODLAK, FANTOM OPERY a NETVOR Z ČERNÉ LAGUNY byly sice v propagační kampani propojeny s hororem Stephena Sommersa VAN HELSING, ovšem název edice (Monster Legacy Collection z roku 2004, The Classic Monster Collection z roku 2001) je otevírá i žánrovému přesunu do kategorie science fiction, který je podporovaný i řadou komentářů obsažených na DVD.¹⁶⁾ Kromě toho jsou ovšem vsazovány například do kontextu „umělecké kinematografie“ a německého expresionismu (skrze Karla Freunda, kameramana DRACULY), či – pomocí příběhů o „vlivu“ – asociovány s filmy, které jsou současnému divákovi dobře známé a odpovídají jeho běžné divácké zkušenosti („Filmem NETVOR Z ČERNÉ LAGUNY začala nová éra výroby příšer; bez něj by neexistoval ani VETŘELEK, ani PREDÁTOR“; „Už čtvrt století před ČELISTMI dal Hollywood lidem dobrý důvod, proč se držet dál od vodních hlubin“; „FRANKENSTEINOVA NEVĚSTA se velmi chytrým způsobem objevuje ve filmu CHUCKYHO NEVĚSTA i v MALÝCH VÁLEČNÍČÍCH“). Doprovodné materiály tak umožňují rozptýlit film a jeho „historii“ a jednotlivé fragmenty vsadit do různorodých rejstříků žánrů a vkusu. Ovšem jak ukáží následující příklady, snaží se Hollywood diverzifikovat a rekontextualizovat filmy nejen skrze fragmenty samotného filmu či příběhy o jeho vzniku, ale také prostřednictvím příběhů o jeho recepci.

Základní instinkt¹⁷⁾

Vzhledem k tomu, že uvedení filmu ZÁKLADNÍ INSTINKT do kin v roce 1992 bylo doprovázeno výrazně medializovanými protesty gay a lesbické komunity, nabízí tato edice především možnost sledovat způsob, jakým je využita sociální historie filmu, jeho kontroverzní status a negativní publicita, která může být opakována, „přerámována“ explikací intence autora a osobními vzpomínkami a přepsána akademickým diskursem.

ZÁKLADNÍ INSTINKT získal při svém uvedení v kinech status „filmu-události“, a to jednak díky explicitním sexuálním scénám, ale především díky protestní kampani vedené gay a lesbickými skupinami v USA, které film obviňovaly z homofobie. Jak ukazuje výzkum Thomase Austina,¹⁸⁾ přitáhla tato kampaň pozornost médií i publika, což vyvolalo snahu

16) Takováto strategie žánrové destabilizace není samozřejmě nová: jak uvádí Rick Altman, právě horory Universalu byly v 50. letech podrobeny novému procesu žánrovění, když se je propagace snažila propojit s tehdy úspěšným žánrem sci-fi. Srov. Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 2000, s. 78.

17) Collector's Edition; Artisan Entertainment, 2001.

18) Thomas Austin, *Hollywood Hype and Audiences. Selling and Watching Popular Film in the 1990s*. Manchester: Manchester University Press 2002.

diváků zapojit se do přechodné kolektivity formované kolem sdílené vizuální události. Distributoři filmu si byli samozřejmě vědomi toho, že tyto protesty představují výrazný komerční potenciál: „Upřímně řečeno, tyto protesty mají cenu milionů. Takovou reklamu si nekoupíte.“¹⁹⁾

V případě ZÁKLADNÍHO INSTINKTU fungují podle Austina propagační strategie tak, aby pomohly rozptýlit text do řady různých interpretačních rámců – zároveň ale stanovují ideologická omezení, která z těchto přípustných a vítaných způsobů čtení vylučují ta, jež by k němu přistupovala jako k textu homofobnímu a misogynnímu. Hollywoodský film je propagačními nástroji často charakterizován jako pouhá zábava, čímž je odmítána odpovědnost za jemu připisované významy a je do jisté míry významu zbavován tvrzením, že „sám o sobě znamená velmi málo“ – tím je implicitně situován do apolitické sféry zábavy a je popírán jeho status jako symptomu mocenských vztahů. Podle Austina ideologie Hollywoodu umožňuje přisvojení filmu tak, že může znamenat téměř cokoli, nicméně jsou jeho interpretace a užití do jisté míry omezeny určitými ideologickými parametry. Marketingové texty se snaží na jednu stranu organizovat řadu „preferovaných“ diváckých strategií, ale na druhou stranu některé strategie blokují.²⁰⁾

Proti tomu je ovšem možné namítnout, že Hollywood využívá často „negativní propagaci“, která zviditelňuje „opoziční čtení“ a dává mu nepřímou „hlas“, i když jej zároveň popírá či zesměšňuje (jako příležitost k medializaci svých témat ostatně chápali kampaň proti ZÁKLADNÍMU INSTINKTU i zástupci gay a lesbických organizací). Ovšem v souvislosti s edicemi „archivních filmů“ na DVD je důležité zejména to, že se díky časovému odstupu mohou opoziční čtení stát propagačním nástrojem, jak dokládá příklad ZÁKLADNÍHO INSTINKTU. Na DVD s tímto filmem hovoří v dokumentu typu „making of“ zástupci organizace Queer Nation o svých postojích a praktikách protestu, které uplatňovali v době natáčení filmu. Tvůrci filmu samozřejmě obvinění z homofobie odmítají a režisér Paul Verhoeven se odvolává na to, že pochází z Evropy (kde „homosexualita nepředstavuje žádný problém“), dokument končí údaji o vysokých ziscích filmu jako nepřímém dokladu oprávněnosti postoje tvůrců. Důležitou roli zde nepochybně hraje časový odstup, který umožňuje umístit osobní vzpomínky účastníků do jakéhosi zvětšujícího rámce, situovat je jako „historický fakt“, součást sociální historie filmu, a distancovat je od současné hollywoodské produkce. I další materiály na disku, zejména audiokomentáře, nabízejí různé interpretační rámce – „technicko-estetický“ komentář Verhoevena a de Bonta; akademický diskurs kontroverzní „feministky“ Camille Pagliové; žánrové čtení filmu nejen jako erotického thrilleru, ale také noirového filmu; čtení v modu umělecké kinematografie, konotované jednak zdůrazňovaným evropským původem a filmovou tvorbou Verhoevena, jednak často opakovaným upozorňováním na „hitchcockovský styl“ a na aluze na Hitchcockovy filmy, zejména VERTIGO. Opoziční čtení je zde nicméně výslovně formulováno a zdůvodněno (přestože jej tvůrci a producent odmítají, jejich otevřeně

19) Zaměstnanec společnosti TriStar, která distribuovala film ve Spojených státech. Cit. dle T. Austin, c. d., s. 54.

20) Podobným způsobem argumentují také Robert Alan Brooke a Robert Westerfelhaus, kteří tvrdí, že audiokomentáře na DVD s filmem KLUB RVÁČŮ blokují čtení homoerotických prvků filmu jako reprezentace homosexuální zkušenosti. Srov. Hiding Homoeroticism in Plain View: The *Fight Club* DVD as Digital Closet. *Critical Studies in Media Communication* 19, 2002, č. 1, s. 21–43.

sexistické a vulgární komentáře vztahující se především ke „slavnému“ záběru stehů Sharon Stoneové jej nepřímo podporují). Takovéto čtení je samozřejmě zdůrazňováno pouze tehdy, má-li potenciál posílit status filmu jako události, a to i z časového odstupu. Rozhovory a dokumenty doprovázející ZÁKLADNÍ INSTINKT na DVD otevírají film modu diváctví, který Judith Mayneová nazývá referenční diváctví (*referential spectatorship*), čili „čtení filmu v pojmech údajných reálných událostí, které jej doprovázely“.²¹⁾ Tento příklad ukazuje, že se sociální historie filmu, včetně způsobů recepce, stávají komerčně využitelným objektem, který slouží jednak jako propagace filmu, jednak jako svébytný objekt konzumpce.

Zjizvená tvář

Universal uvedl De Palmův film ZJIZVENÁ TVÁŘ ve dvou edicích: dvoudiskové *Anniversary Edition* a jako *Deluxe Gift Set* (obsahující také původní verzi z roku 1932, plakáty /lobby cards/²²⁾ a okénko filmového pásu) a jen za první týden po uvedení na trh se prodaly dva miliony nosičů.²³⁾ Několik dnů před vydáním byl film uveden do kin v deseti amerických městech s cílem přitáhnout pozornost k DVD, které mělo premiéru současně s DVD filmu RYCHLE A ZBĚSILE 2 (v kinech se ZJIZVENÁ TVÁŘ objevila po restaurátorských úpravách a s nově mixovanou digitální zvukovou stopou). Tyto tituly se měly komerčně vzájemně podporovat a směřovaly částečně ke stejným segmentům publika: městskému publiku a fanouškům hiphopové kultury.²⁴⁾ ZJIZVENÁ TVÁŘ byla uvedena na DVD už dříve, ale až tato „výroční“ edice obsahovala DTS 5.1 zvukovou stopu a bonusové materiály.

Marketingová kampaň byla zaměřená jednak na ty, kdo mohli vidět film před dvaceti lety při původním uvedení do kin, jednak na nové fanoušky: hlavní oslovovaná demografická skupina byli muži ve věku 35 až 54 let, druhou cílovou skupinu tvořili mladí muži ve věku 18 až 34 let. Kampaň využila televizní stanice jako History Television a Discovery Channel a například kanadský časopis *Exclaim!* nabízel soutěž o halloweenový kostým Tonyho Montany, hlavní postavy filmu. Propojení filmu s hiphopovou kulturou posilovala účast rapperů na propagačních akcích k uvedení DVD nebo na projekcích v kině.²⁵⁾ Podle Craiga Kornblaua, prezidenta Universal Studios Home Video, bylo nové uvedení filmu „načasováno tak, aby ladilo s rostoucí vlnou zájmu o tento film mezi městským publikem a fanoušky hiphopu“, a studio údajně navrhovalo De Palmovi, aby film byl

21) Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York : Routledge 1993, s. 169.

22) Malé plakáty, vyvěšované na chodbách kin a ohlašující promítaný nebo chystaný film.

23) V prvním týdnu po uvedení na trh byla na čele žebříčku nejprodávanějších DVD širokoúhlá verze, verze „pan-and-scan“ třetí, dárková edice šestá. Srov. Anon., Say Hello to my DVD. *Entertainment Weekly* 24. 10. 2003, č. 734, s. 91. Film je uveden v žebříčku s prodejem přes pět milionů DVD, který zveřejňuje Digital Entertainment Group. Na konci roku 2004 byl podle údajů časopisu *DVD Exclusive*, který využívá data společnosti Rentrak, devátým nejprodávanějším filmem na DVD – se ziskem 18,8 mil. dolarů. Pro srovnání, při původním uvedení v kinech vydělal film necelých 66 miliónů dolarů (zdroj: www.boxofficemojo.com).

24) Erik Gruenwedel, „Scarface“, „2 Fast“ Open Strong; Leverage Urban, Hip-Hop Appeal. *Video Store Magazine* 25, 2003, č. 42, s. 8.

25) Anon., Scarface DVD. *Marketing* 109, 2004, č. 39, s. C16–17.

uveden s novým, rapovým soundtrackem.²⁶⁾ Kromě neustále připomínaného a posilovaného spojení filmu s hiphopovou kulturou byla v tisku jako vhodný propagační nástroj opakována historka o problémech s MPAA při udělování ratingu pro původní uvedení v kinech.²⁷⁾ Dalším častým tématem komentářů a prohlášení je údajné zdomácnění některých dialogů z filmu v jazyce jak hiphopových fanoušků, tak studentů a městské mládeže či dokonce slavných celebrit.²⁸⁾ Takováto propagační kampaň navazuje na obsah samotného disku: první, co divák uvidí po spuštění menu sekvence, jsou slova „The World Is Yours“, parafráze Montanova-O'Neilova hesla The World Is Mine.

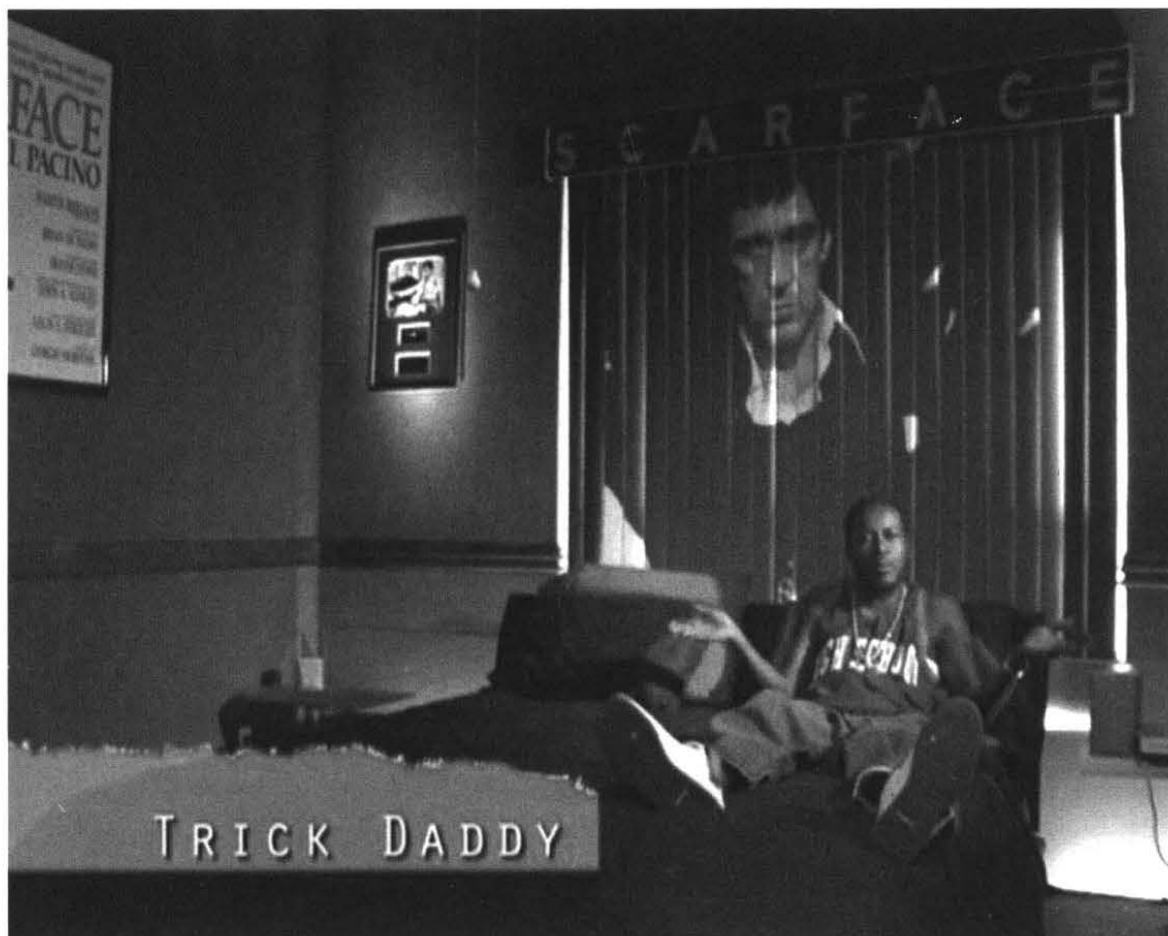
Bonusové materiály opět nabízejí možnost obohatit propagační rejstřík, využít nejen film jako text, ale i jeho (/re/konstruované) sociální historie. Zároveň je patrné, že tématem propagačního diskursu už není pouze film samotný (a samozřejmě k němu navázané satelitní diskursy – hvězd, *auteura*, žánru, nesoucí přísliby určitého typu potěšení), ale jsou to i jiné propagační nástroje (rozhovory s rapery),²⁹⁾ které se samy stávají tématem reklamy a místem uspokojení diváckého očekávání. Speciální edice filmů na DVD rozšiřují možnosti propagace – zejména proto, že rozšiřují i spektrum objektů, které jsou poskytovány ke konzumpci. DVD nenabízí pouze filmový příběh („film, který ovlivnil slavné rapery“), ale také příběh filmu (dějiny jeho produkce a uvádění) a příběh rapperů, vyprávějících o tom, jak film ovlivnil jejich životy („vernakulární“ dějiny, začleňující film do osobního životního příběhu, které mohou ovlivnit způsob, jakým diváci zapojí film do svého vyprávění). To, že De Palmův film byl na DVD uveden již dříve, aniž by dosáhl tak obrovské komerční úspěšnosti, posiluje předpoklad, že to není zdaleka jen samotný film (byť na novém formátu), co posiluje dynamiku konzumpce DVD. Film, jeho

26) Cit. dle Jill Kipnis, 2004 Will Be About Managing the DVD Boom. *Billboard* 115, 2003, č. 52/1, s. 61; Elvis Mitchell, Toasting the New But Thinking About „Scarface“. *New York Times* 17. 9. 2002, s. E3.

27) Brian De Palma: „Hiphopová komunita důvěrně znala to, co film ukazuje – díky kokainu se cítíte všemocný, obklopujete se přáteli a ženami, žijete v luxusních domech, nosíte křiklavé oblečení, a postupně ztrácíte jakýkoli kontakt s realitou; totálně otupíte.“ Bernard Weinraub, 20 Years Later, Pacino's „Scarface“ Resonates With a Young Audience. *New York Times* 23. 9. 2003, s. E1. „Často za mnou chodili rapeři, aby se mi svěřili, jak moc ten film milují, a v řadě raperských filmů jej uvidíte běžet na televizní obrazovce.“ Brian De Palma, cit. dle Glenn Lovell, „Scar“ Wars: Re-released Movie is Both Embraced and Condemned. *San Jose Mercury News* 30. 9. 2003. Producent filmu Martin Bregman: „Vymuli jsme 10 okének ze sekvence s motorovou pilou – ten detail krve chrstající na tvář. Ale když se ukázalo, že to byl jazyk, co rozčilovalo MPAA, vrátili jsme je zpátky. Ta scéna není tak děsivá díky tomu, co vidíte, ale díky zvuku motorové pily.“ Tamtéž. „Bregman v jednom rozhovoru tvrdí, že film dostal původně díky jazyku, kterým se tam mluví, rating X – což by znamenalo, že nikdo pod 17 let by nebyl vpuštěn do kina. Proti tomu ale u ratingové komise protestoval a přivedl si policejní důstojníky specializující se na problematiku drog, kteří prohlásili, že film nese protidrogové poselství. Výsledkem bylo, že ZJIZVENÁ TVÁŘ získala rating R...“ Viz B. Weinraub, 20 Years Later...

28) „[...] Shaquille O'Neal, basketbalista celku Los Angeles Lakers a fanoušek rapu, má vytetovaný nápis ‚Twism‘, což je zkratka slov ‚The world is mine‘, která pronáší kubánský emigrant Tony Montana [...] ve filmu ZJIZVENÁ TVÁŘ.“ Viz E. Mitchell, Toasting the New... Dále např. Susan Ager, Top 10 Movies for Men are Ka-Boom! *Detroit Free Press* 19. 11. 2003; Steve Jones, „Scarface“ Echoes Mightily with Hip-Hop Artists. *USA Today* 18. 9. 2003; a další.

29) Ti zde hovoří o vlivu, který měl údajně film na jejich život a tvorbu. Pro jednoho je to „jeden z nejdůležitějších filmů všech dob“, jiný prý viděl film 63krát.



*Příběh o krachu amerického snu jako součást příběhů o jeho naplnění
(Raper Trick Daddy v bonusovém materiálu DVD s filmem ZJIZVENÁ TVÁŘ:
„Je to nejúžasnější film všech dob“)*

Foto archiv

kulturní historie, přítomnost v kolektivní a individuální paměti se stává reklamou na příběhy, které o něm budou vyprávěny. Vztahy označování, fungující mezi textuálním prvkem a formami propagační intertextuality, jsou podle Barbary Klingerové převážně zajišťovány prostřednictvím procesu „renarativizace“ – tedy tím, že jsou některé specifické textuální prvky situovány do jiných narativů.³⁰⁾ Propagační a produkční praxe uplatňované na trhu s DVD tyto mechanismy posilují: v případě ZJIZVENÉ TVÁŘE jsou název filmu, některé promluvy, životní postoje či vnější projevy přemístěny z příběhu o krachu amerického snu (tedy příběhu Tonyho Montany) do příběhů o jeho naplnění (životního příběhu raperských hvězd či basketbalisty O'Neila). I nadále fungují mechanismy vztahů mezi textuálními prvky a mediálními narativy, které jsou na jejich základě rozvíjeny: tyto mediální narativy se vracejí k textu a vybavují jej dodatečnou sémiotickou zátěží. „Propagační texty nakonec ústí skrze jakýsi bumerangový efekt v potenciální dodatečné

30) Srov. B. Klinger, *Digressions of the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture*. In: James Naremore – Patrick Brantlinger (eds.), *Modernity and mass culture*. Bloomington : Indiana University Press 1991, s. 129.

připsání významu daným prvkům textu – jde o dodatečnou diskursivní výbavu, která vstupuje do procesu recepcce.³¹⁾ Ovšem tyto mediální narativy (a různé fragmenty, „virtuální memorabilia“ v podobě fotografií, plakátů, trailerů apod.) jsou v případě DVD dodávány *současně* s filmem, jako prvek téhož komerčního produktu – a komerční úspěšnost různých speciálních a sběratelských edic naznačuje posun, decentrování vztahu paratextu a textu. Pro fanoušky určitého herce, režiséra, žánru či filmové techniky mohou některé filmy fungovat jako prvky vsazované do jiného vyprávění – vyprávění o vývoji žánru, stylu režiséra či proměně filmových triků. Materiály na DVD ovšem tato vyprávění samy konstruují a koncentrují tak vytváření intertextuálních vazeb a fungování onoho bumerangového efektu do jednoho bodu a jednoho komerčního produktu. Nový formát je využit pro konstruování diverzifikovaných způsobů oslovení, umožňuje kulturní a interpretační rámování filmu, usnadňující vstup do různorodých rejstříků očekávání. To sice neznamená v propagačních praktikách Hollywoodu nějaký radikální zlom, ale každopádně výraznou intenzifikaci některých tendencí, zejména snahy otevřít film různým rejstříkům čtení – v tomto směru se Hollywood tam, kde vstupuje do sféry domácí konzumpce, projevuje jako silně pragmatická instituce, otevírající své produkty široké škále způsobů prisvojení.

Pop-kulturní biografie historické epiky

Opulentní historické velkofilmy padesátých a první poloviny šedesátých let spojují filmoví historici se snahou filmového průmyslu bránit se odlivu publika způsobeného (kromě jiných faktorů, jako suburbanizace a alternativní volnočasové aktivity) rychlým rozšířením televizních přijímačů v domácnostech;³²⁾ se zásadní strukturální změnou hollywoodského průmyslu (konec vertikální integrace: velká filmová studia byla nucena zbavovat se postupně svých sítí kin);³³⁾ či se širšími sociálně-politickými podmínkami („studená válka“, založení Izraele a napětí mezi Západem a arabským světem, oživení křesťanské senzitivity), které ovlivňovaly jejich rétoriku a vytvářely podmínky pro jejich alegorické čtení.³⁴⁾ Předmětem historického výzkumu mohou být také předchozí literární, divadelní či filmové verze téhož příběhu.³⁵⁾ Ve snaze zdůraznit odlišnost od televizní zkušenosti byla většina těchto filmů natáčena na nové širokoúhlé formáty a jejich specifický status byl zdůrazňován tím, že byly v první fázi distribuce uváděny formou tzv. „roadshows“.³⁶⁾

31) Tamtéž.

32) Srov. např. Peter L e v, *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959*. New York – London : Charles Scribner's Sons 2003; John B e l t o n, *Widescreen Cinema*. Cambridge – London : Harvard University Press 1992.

33) Srov. např. Steve N e a l e, *Genre and Hollywood*. London – New York : Routledge 2000, s. 89.

34) Srov. S. N e a l e, c. d., s. 90; Maria W y k e, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York – London : Routledge 1997, s. 63.

35) Jon S o l o m o n, *The Ancient World in the Cinema*. New Haven, CT : Yale University Press 2001.

36) Tato strategie uvedení filmu jako speciální události se uplatňovala již ve 20. a 30. letech (např. pro první trichromní technicolorový film BECKY SHARP z roku 1935 nebo první dlouhometrážní kreslený film SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ v roce 1937; pro tato představení byla často speciálně komponována hudba, byly doprovázeny performancí na jevišti, nebo se uváděly filmy v kolorované verzi).

Některé z těchto historických údajů, kulturních a sociálních kontextů či informací o spektakulárním využití filmové techniky jsou komentovány v bonusových materiálech DVD edic a napomáhají tak konstruovat to, co hodlám s využitím pojmu Igora Kopytoffa nazvat „kulturní biografie“³⁷⁾ filmů.

Podle Kopytoffa je produkce komodit z kulturní perspektivy také kulturním a kognitivním procesem – komodity jsou nejen materiálně produkovány, ale také kulturně vymezované jako věci jistého typu. V případě filmu se ovšem nejprve problematizuje otázka, co je onou komoditou. Je to konstruovaný fikční svět, který může být dále komodifikováný skrze prodej jeho součástí, například postav? Je to filmový příběh, který je nabízen pro transformaci do téhož nebo jiného média – literárního zpracování scénáře, počítačové hry, televizního seriálu, remaku? Je to zkušenost a vzpomínky na ni, které se stávají součástí životního vyprávění? Jsou to diskursy, které film iniciuje nebo do kterých vstupuje (diskursy hvězd, technologie, produkce, stylu či „skutečné historie“, jejichž materializace se stávají mnohem konkrétnější komoditou)? DVD často nabízejí jakousi „pop-kulturní biografii“ některých těchto komodit – a tyto biografie se samy stávají komoditou. Nakolik je metafora biografie adekvátní pro komerční logiku propagace DVD a konstrukce jejich obsahu, naznačují i různé „anniversary editions“ – DVD edice tak nejen vstupují do již ustavených časových rámců,³⁸⁾ ale konstruuují i časovou osu „života“, která má také svůj horizont „smrti“: s blížícím se nástupem HD-DVD se vydávání těchto „výročních edic“ zintenzivnilo.³⁹⁾ To ovšem ukazuje, že DVD je pouze médiem vyprávění hollywoodského průmyslu o svých filmech; horizont smrti se tak týká spíše tohoto média, než samotného vyprávění či jeho objektu – filmu, kterému naopak digitalizace slibuje nesmrtelnost.

Tato pop-kulturní biografie je konstruována pomocí doplňkových materiálů většiny edic s „archivními“ filmy, přičemž množství těchto materiálů na edicích s velkoformáty padesátých a šedesátých let a náklady na ně vynaložené,⁴⁰⁾ stejně jako jejich slušný komerční a kritický úspěch činí z těchto DVD vhodný materiál pro sledování obecnější strategie přístupu Hollywoodu k vlastní historii a způsobů její komodifikace (stejně dobře by ovšem posloužily například „žánrové“ edice gangsterských filmů společnosti Warner

37) Tento pojem přejímám z: Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*. In: Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town : Cambridge University Press 1986, s. 64–91.

38) Vydávání v době vánočních či velikonočních svátků – k uplatňování této strategie blockbusterovou produkcí srov. Thomas Elsaesser, *The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes*. In: Jon Lewis (ed.), *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*. New York : New York University Press 2002, s. 11–22.

39) Srov. Thomas K. Arnold, *Anniversary Titles Are Golden on DVD*. *Home Media Retailing* 27, 2005, č. 19, s. 1–2.

40) Náklady na produkci speciálních materiálů pro DVD edici se pohybují kolem 400 tisíc dolarů. Náklady na restaurování filmu, kterým většina těchto „archivních“ titulů vydávaných v luxusnějších edicích na DVD prochází, dosahují u černobílého filmu částky přibližně 25 až 50 tisíc dolarů, u barevného 150 až 250 tisíc. Srov. David Bloom, *Preservationists Make Gains While Grappling With Digital Print Dilemma*. *Variety* 387, 2002, č. 9, s. 13. Např. na restaurování biblické epiky NEJVĚŠÍ PŘÍBĚH VŠECH DOB a jeho uvedení na DVD vynaložila společnost MGM téměř půl milionu dolarů.

Brothers, muzikálů MGM či velké speciální edice filmů jako KOLEM SVĚTA ZA 80 DNÍ nebo WEST SIDE STORY apod.).

V případě KLEOPATRY⁴¹⁾ už samotný název dvouhodinového dokumentu – *Cleopatra: The Film That Changed Hollywood* – situuje film jako přelomový pro dějiny celého hollywoodského průmyslu. Dokument vypráví „příběh“ filmu s důrazem na mimořádné finanční náklady, které znamenaly obrovskou zátěž pro studio 20th Century Fox a které změnily přístup Hollywoodu k filmové produkci. Součástí této „kulturní biografie“ filmu jsou i osobní biografie hvězd, především milostný vztah Taylorové a Burtona (i přebal DVD využívá této známé historiky a umožňuje dvojí čtení, „naivní“ a „zasvěcené“: v pozadí stojící postava Antonia/Burtona upírá pohled na dominantní profil Cleopatry/Taylorové – což implikuje vztah diegetických postav, stejně jako jejich představitelů). V případě filmu SPARTAKUS⁴²⁾ je na DVD uveden dokument *The Hollywood Ten* z roku 1950, kritizující odsouzení deseti pracovníků filmového průmyslu obviněných Výborem pro neamerickou činnost. Tento dokument i audiokomentář k filmu vytváří kontext pro alegorické čtení filmu (mj. v souvislosti s tím, že Dalton Trumbo, scenárista SPARTAKA, patřil k deseti obviněným a ocitl se na černé listině;⁴³⁾ Howard Fast říká v audiokomentáři o své knize, která sloužila jako předloha filmu: „SPARTAKUS byl zamýšlen jako reflexe hrůzy, která se odehrávala ve Spojených státech v letech 1945–1952.“).

Většina DVD obsahuje materiály věnující se produkci, vynaloženým nákladům, problémům při natáčení (a mohou samozřejmě zprostředkovávat dílčí ideologické „přepisování“ hollywoodských dějin – např. DESATERO PŘIKÁZÁNÍ vznikalo jako tzv. *runaway production*,⁴⁴⁾ což dává příležitost ukázat Hollywood jako „instituci“, stojící mimo národní zájmy a antagonismy: podle vyprávění DeMillovy vnučky jej egyptský prezident Gamál Násir přivítal slovy: „Pane DeMille, vyrostli jsme s Vaším filmem KŘIŽÁCI a viděli jsme, jak zobrazujete nás a naše náboženství. Vy si v této zemi můžete dělat, co budete chtít.“). Spojuje je ovšem to, že vytvářejí jakési biografické vyprávění o filmu – přítomné jsou zřetelné stopy jak původního způsobu uvádění, tak následných „životních etap“ filmů. Šlo vesměs o *roadshows*, tedy filmy uváděné nejprve jako dvojprogram v luxusních kinech v centrech velkých měst, s rezervovanými sedadly. To připomínají jednak dlouhé hudební přehledy a přestávky, jednak původní trailery, časté jsou i záznamy slavnostních premiér.⁴⁵⁾ Další „osud“ těchto filmů naznačují například trailery pro znovuuvedení do kin či upoutávky na televizní uvedení (např. HELENA TROJSKÁ). Příznačné ovšem je, že u těchto upoutávek není uváděn jejich zdroj, nejsou nijak identifikovány. Tato zamlčená, ale přesto implicitně přítomná televizní historie filmů ukazuje, že komodifikované verze „biografických příběhů“, které DVD obvykle nabízejí,

41) Twentieth Century Fox Home Video, Five Star Collection 2001.

42) Universal, Special Edition 2004.

43) Takto například čte Maria Wykeová scénu, kdy poražení vzbouřenci odmítnou identifikovat Spartaka a zachránit si tak život. Srov. M. Wyke, c. d., s. 67.

44) Filmy, které byly natáčeny mimo Spojené státy s cílem využít nižších nákladů či daňových úlev v dané zemi.

45) A např. trailer ke KLEOPATŘE hlásá: „Jako speciální službu našim zákazníkům nabízí vedení tohoto kina možnost výběru sedadel pro nejdůležitější událost v dějinách zábavy! Při opuštění kina vyplňte objednávku ve vestibulu nebo si ji vyžádejte v pokladně. Rezervujte si svá místa již nyní!“

mají své mezery.⁴⁶⁾ Ačkoli jsou filmy na DVD stále ještě sledovány převážně na televizní obrazovce, hlásí se filmové „biografie“ konstruované bonusovými materiály především k historii v kinech a potlačují svoji televizní a video historii (popř. televizní historii zesměšňují, když ukazují, jak byly některé scény pro účely televizního vysílání vystříhány nebo předabovány tak, aby neobsahovaly vulgární výrazy). DVD simuluje dispozitiv kina – šestikanálovou zvukovou stopou, prology i letterbox formátem, který obzvlášť v případě velkoformátů z padesátých a šedesátých let proměňuje jejich sledování na standardní televizi v jakýsi „průhled“ úzkou štěrbínou.⁴⁷⁾ Přitom právě spektakularita jako zásadní prvek odlišnosti od televizní zkušenosti byla zdůrazňována u těchto snímků nejen při původním uvedení, ale i při pozdějších znovuvvedeních do kin – srov. například na DVD obsažený trailer k DESATERU PŘIKÁZÁNÍ, kde je rozpínání malého televizního okénka na širokouhlý formát doprovázeno tímto komentářem: „Byla doba, kdy kinematografie fungovala jako spektakl a zázrak, kdy se nezapomenutelné filmy hrály na gigantických plátech, které překonávaly veškeré představy. Nyní ten čas opět nastal.“

Takovouto paradoxní snahu simulovat na malé obrazovce v prostředí domácnosti alespoň některé znaky divácké zkušenosti kina sdílí DVD s laserdiskem. Ovšem laserdisk představoval ekonomicky téměř bezvýznamný segment trhu, neohrožující ani videotrhu, ani návštěvnost kin. Specifičnost laserdisků tak byla explicitněji stavěna na spiklenecké rétorice „znalců“ sdílejících určitě „vědění“, jejíž stopy jsou na DVD přítomné především tam, kde DVD edice přebírá materiály z laserdiskové edice. Na začátku SPARTAKA, kde se na DVD objevuje na pár vteřin statický obraz z filmu, zní komentář Roberta Harrise, který film restauroval: „to, co teď vidíte, nebylo původně součástí filmu... ne vy, majitelé laserdisků, kteří víte o filmu a o obraze vše, ale ti s videopřehrávači by si mysleli, že k této předešlé patří obraz, a představili jsme si tisíce lidí po celém světě, jak vyskakují z křesel, buší do svých televizorů a snaží se je spravit...“ Ovšem masové rozšíření

46) Jak může televize rekontextualizovat film ukazuje Sumiko Higashiová. Vysílání DESATERA PŘIKÁZÁNÍ o Velikonocích v roce 1993 (o Velikonocích mimochodem vyšlo i DVD s tímto filmem – zjevně ve snaze posílit „religiózní identitu“ filmu) vsadilo snímek do televizního „supertextu“, díky čemuž obsahuje i reklamy, programové upoutávky či logo stanice. Reklama – pokračování televizního toku – může vyvolávat nezamýšleně humorný efekt, jako když byl záběr národa vyváděného Mojžíšem do pouště vystřídán reklamami na Chrysler, Toyotu a Oldsmobile. „V důsledku narativního toku ‚supertextu‘ tak referentem televizní verze DESATERA PŘIKÁZÁNÍ není historie, ale komodita, či přesněji stvrzení hodnot konzumní kultury.“ Sumiko Higashi, *Antimodernism as Historical Representation in a Consumer Culture. Cecil B. DeMille's The Ten Commandments, 1923, 1956, 1993*. In: Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York – London: Routledge 1996, s. 107.

47) Takováto divácká zkušenost ovšem může mít podle Tashira souvislost se sběratelskou aktivitou – která je pro komerční úspěšnost DVD formátu významná: „[letterbox] redukcí velikosti širokouhlého formátu domestikuje obraz, mění jej na něco, co je možné si prohlížet a s čím lze manipulovat, na něco malého, jako je ilustrace z knihy o dějinách umění. [...] obrazová zóna tvoří jakousi štěrbínu, otevírající se do nekonečně atraktivnějšího světa, který se díky masce letterboxu žene směrem k úběžníku se zdůrazňovanou naléhavostí Tintorettovy *Poslední večeře*. Vizualně ledabylý přepis pomocí techniky panoramování a skenování nikdy tuto kontradikci nevytváří, protože zde není žádná maska, která by zaměřovala pohled. [...] Díky tomu, že zvýrazňuje perspektivu, se letterbox stává doslovnou vizualizací ústupu do nekonečnosti, touhy sběratele sbírat donekonečna.“ (Charles Tashiro, *The Contradictions of Video Collecting. Film Quarterly* 50, 1996/97, č. 2, s. 16–17).

DVD formátu situaci výrazně změnilo: uvádění „archivních“ filmů na DVD vytlačuje znovuvvádění do kin;⁴⁸⁾ na druhou stranu kromě raného období ustavování trhu nedává z komerčního hlediska smysl snažit se předčasně „zabít“ videotrh.⁴⁹⁾ Zdá se, že právě tyto komerční vztahy mezi médii určují to, jakým způsobem jsou vřazeny do „biografie“: kino jako ideál, který má být reprodukován; televize, přinášející mnohem menší zisky než DVD, potlačená nebo ironizovaná; video, stále ještě výnosný trh, zamlčené.

Pop-kulturní biografická vyprávění jsou na speciálních edicích konstruována pomocí obrovského množství materiálů, které slibují „mnoho hodin zábavy“ – čímž zdůvodňují akt koupě, vytvoření vlastnického vztahu k pop-kulturnímu objektu, kterému je dodán vyšší kulturní status; zároveň je tak „zálohově“ kupován volný čas, který DVD virtuálně slibuje. Na druhou stranu je ovšem tato mnohost doprovázena paradoxním pocitem chybění, nedostatku, neúplnosti. Bonusové materiály jsou tvořeny často obrazovými a zvukovými fragmenty, propagačními i „dosud nezveřejněnými“ fotografiemi, krátkými segmenty hereckých zkoušek, vystřiženými scénami...⁵⁰⁾ Tato neúplnost má zřejmě svoji komerční logiku – umožňuje produkci „vertikálně diverzifikovaných“ objektů, čili různých, stále „úplnějších“ edic (vyjádřením limity této logiky jsou „ultimate editions“). Neúplnost a pocit absence fungují ovšem ještě v jiném, neméně důležitém rejstříku. Audiokomentáře k filmům a rozhovory s režiséry, producenty, herci, či – příznačně – jejich potomky⁵¹⁾ jsou vedeny často jako vzpomínky na ztracenou minulost, znovunalezenou díky opakovanému sledování filmu a zejména díky práci na DVD edici. Tito pamětníci slouží jako mediátoři divácké zkušenosti a jejich vzpomínky mohou představovat

48) Přestože význam této praxe znovuvvádění do kin (*rerelease*) oslabuje dlouhodobě, v posledních letech klesá počet takto uváděných filmů velmi rychle. Zatímco v roce 1994 bylo do kin znovuvvedeno 43 filmů a v roce 2001 21 filmů, na rok 2004 už jich připadá pouze 8. Srov. zprávu Motion Picture Association pro rok 2004. Nejčastěji tak zřejmě bude uvádění restaurovaných filmů s cílem uvést je na DVD.

49) „Musíme dbát na to, abychom neurychlovali oslabování trhu s videokazetami. V tomto ohledu je potřeba následovat příklad hudebního průmyslu, kde vedle sebe po několik let existoval trh s kazetami i s CD.“ Kelly Sooterová, zástupce společnosti DreamWorks Home Entertainment. Cit dle Debbie Galante Block, Kid's Product Continues Pushing Home-Video Sales While DVD is on the Rise. *Billboard* 113, 2001, č. 7, s. 58. Rozdílný přístup jednotlivých studií se projevuje mimo jiné v jejich postoji k udržování distribučního okna mezi uvedením filmu na VHS a DVD. Srov. např. Paul Sweeting, Biz Does Splits Over DVDs. *Variety* 381, 2000, č. 2, s. 14–15.

50) Kromě různých verzí trailerů jsou to např.: filmové týdeníky, ukazující premiéry DESATERA PŘIKÁZÁNÍ a KLEOPATRY v New Yorku; nákresy kostýmů, ukázky z propagační brožury určené provozovatelům kin a z památečního programu, plakáty a storyboardy, dobový dokument – ke KLEOPATŘE; úryvky záznamu hereckých testů Leslie Nielsena a Cesare Danovy na role Ben Hura a Messaly, fotografie z natáčení a náčrty k filmu BEN HUR; Kubrickovy náčrty a scénáristické poznámky Dultona Tramba k filmu SPARTAKUS; záznamy rozhovorů Omara Sharifa a Julie Christieové s novináři a neidentifikovaný zvukový fragment s komentářem Christieové k filmu, krátké neidentifikované propagační filmy, nebo úryvek hereckého textu Geraldiny Chaplinové pro film DOKTOR ŽIVAGO apod.

51) Například vzpomínky DeMillovy vnučky, představitele jedné z dětských rolí Eugene Mazzoly i dalších herců na DeMilla; nebo audiokomentář Katherine Orrisonové, který začíná slovy: „strávila jsem sedm let s producentem DESATERA PŘIKÁZÁNÍ Henry Wilcoxem a jeho ženou sledováním filmu a rozprávěním o něm [...] řekl mi: ‚Jsem už starý člověk, drahoušku, a vybral jsem si Vás, abych Vám vyprávěl svůj příběh dřív, než bude ztracen‘.“

jednu z možných „digresí“ – v případě „archivních“ filmů nejvýraznější a téměř všudypřítomnou – v přístupu k filmu. Důležitým emocionálním rejstříkem, typickým pro edice „archivních“ filmů, je *nostalgický* pocit ztráty.

Domnívám se, že i přes škálu různých způsobů oslovení a možných digresí, které DVD edice nabízí, a navzdory množství rozdílných diskursivních rejstříků, které jsou aktivovány, je sdíleným recepčním rámcem nabízeným skrze příběhy o hollywoodské historii konstruovaný nostalgický vztah k hollywoodské produkci. Reprodukované „materiální“ fragmenty (fotografie, plakáty, storyboardy, dobové novinové články, programy ke slavnostním premiérám apod.), vystřižené scény, úryvky propagačních rozhovorů nebo záznamů hereckých zkoušek slouží na jednu stranu jako most ke ztracené minulosti, na druhou stranu neustále připomínají zásadní neúplnost této snahy o její re-produkci. Tuto nenapravitelnost ztráty nemohou zahladit ani komentáře historiků a restaurátorů, popisujících péči věnovanou restaurování filmu (ty vědomí časové distance a pocit ztráty spíše posilují), ani dokonalost obrazové a zvukové reprodukce (která nabízí často „dokonalejší“ obraz a zvuk, než jaké byly dostupné většině soudobých diváků).

* * *

Pokud bychom za jedinou komoditu, která je nabízena, považovali pouze samotný film, popřípadě jeho nosič, který má určité specifické technologické, ale i estetické kvality, pak by jistě jeden z nejdůležitějších recepčních rejstříků ve vztahu k DVD představovala „hardwarová estetika“, popisovaná Klingerovou. Informace dodávané skrze dokumenty typu „making of...“, rozhovory s tvůrci, komentáře „populárních“ i akademických historiků dále vytvářejí zřetelný recepční rejstřík založený na znalectví a zasvěcenosti (či „zasvěcování“): materiály nabízejí sdílení paradoxního „veřejného tajemství“ o filmu, poskytují divákovi možnost zaujmout pozici znalce, kterému jsou dostupné speciální informace o zákulisí produkce.⁵²⁾ Tyto rejstříky byly – ovšem v zásadě omezenějším rozsahu – dostupné i v případě videokazet a tvořily důležitý impuls pro sběratelskou aktivitu, jak to naznačují i empirické výzkumy Umy Dinsmore-Tuliové. Ty ukazují dva základní mody, v nichž funguje vztah sběratele či filmového fanouška k objektu jeho sbírky, videokazetě. V prvním případě je koupě kazety motivována především vyšší kvalitou obrazu a zvuku ve srovnání s televizí, nepřítomností reklamy, možností sledovat film v původním formátu. Jeden z respondentů odůvodňoval koupi sběratelské edice s filmem VETŘELEC tím, že obsahuje vystřižené scény, má efektní obal s 3D reprodukcí vetřelce, a navíc je tato limitovaná edice „vzácná“ a „vhodná k zařazení do sbírky“ (*collectable*); novou edici HVĚZDNÝCH VÁLEK v letterbox formátu si pořídil v souvislosti s koupí širokouhlé televize i přesto, že už vlastnil kazetu s tímto filmem ve verzi „pan-and-scan“. Pro tento typ sběratele je sběratelská aktivita spojena nejen s textuálním, ale i materiálním zájmem o předmět sbírky; kromě toho klade důraz i na technickou kvalitu reprodukce. Důležitou roli pro něj tedy hraje „hardwarová estetika“. Ve druhém případě je sbírka budovaná na základě čistě textuálního zájmu, je řazena podle období, žánru, oblíbených hvězd, zatímco kvalita reprodukce ani materiální podoba nosiče

52) Srov. V. Hediger, *Spaß an harter Arbeit*; B. Klinger, *Současný cinefil*.

nehrají důležitou roli. Oba sběratele ovšem spojuje zájem o další informace o filmu a jeho produkci.⁵³⁾

Základní modely přístupu k filmu jako objektu vlastnění a předmětu sbírky, dostupnému na nosiči k domácí konzumpci, byly tedy ustaveny již videotrhem – trh s DVD ovšem využívá své technologické a „estetické“ převahy, tyto modely radikálně intenzifikuje a formuje do zřetelně konstruovaných konzumpčních vzorců.⁵⁴⁾ Souběžně s masovým rozšířením DVD se oslabuje potenciál samotného formátu – a s ním spojené, na model laserdisku navazující „hardwarové estetiky“ – fungovat jako prostředek kulturní distinkce, nástroj k formulování preferencí vkusu. Marketingové strategie proto diverzifikují již ustavený produkt vertikálně – pomocí mnohadiskových speciálních edic či sběratelských edic doprovázených různými propagačními předměty (figurky filmových postav, trička, plakáty, fotografie) nebo propojených s jiným médiem (film se soundtrackem, knižní předlohou, videohrou). Příznačným projevem snahy singularizovat snadno reprodukovatelnou komoditu filmu a učinit ji tak předmětem hodným sběratelského zájmu je dodávání okének filmového pásu příslušného filmu do „limited editions“⁵⁵⁾ – paradoxně právě film (resp. filmový materiál), typicky moderní a „mechanicky reprodukovatelné“ médium, se stává v éře digitalizace nostalgickým objektem singularizace a přisvojení.

Rád bych ovšem poukázal na to, že DVD formuje poměrně specifickou narativní konstrukci „pop-kulturní biografie filmu“, která neoslovuje diváka pouze jako „zasvěcence“ – skrze dodávané faktografické informace –, ale také jako „nostalgického pamětníka“. Jestliže „úsilí vštípit pocit nostalgie je ústředním rysem moderního reklamního prodeje“, pak tato nostalgie například po již zašlém životním stylu, souborech věcí, krajinách či obrazech nemusí být založena na „skutečných“ vzpomínkách na „skutečnou“ ztrátu:

53) Srov. Uma Dinsmore, Chaos, Order and Plastic Boxes: The Significance of Videotapes for the People Who Collect Them. In: Christine Geraghty – David Lusted (eds.), *The Television Studies Book*. London – New York – Sydney – Auckland : Arnold 1997, s. 315–326; a Uma Dinsmore-Tuli, The Pleasures of „Home Cinema“, or Watching Movies on Telly: An Audience Study of Cinephiliac VCR Use. *Screen* 41, 2000, č. 3, s. 315–327.

54) Nejčastěji připomínaným a nejobecnějším vzorcem je právě sběratelství, které má DVD posilovat: například šéf marketingu společnosti Artisan Jeff Fink poznamenává k edici filmu ANGLIČAN: „se všemi těmi přidávanými materiály můžeme produkt nabízet jako něco víc než jen film – situovali jsme jej jako skutečný sběratelský objekt“. Thomas K. Arnold, Extra! Extra! More on the Menu. *Video Store Magazine* 22, 2000, č. 48, s. 3–4. Cílem je konstruovat specifčnost trhu, odlišit jej od jiných distribučních oken: „Pomocí DVD nabitého přidávanými materiály vytváříme zkušenost, která přesahuje uvedení filmu v jiných distribučních kanálech.“ Mike Mulvihill, zástupce společnosti New Line Home Entertainment, in: Steve Hulfish, Adding Value to DVD. *DV* 12, 2004, č. 1, s. 26.

55) Marketingová strategie „limitovaných edic“ má samozřejmě svoji historii a zavedené strategie. Takovýto komodifikovaný „sběratelský“ objekt je nabízen s drobnými obměnami či v omezeném počtu, takže běžně dostupné zboží se maskuje jako sběratelský objekt. Srov. např. Paul Martin, *Popular Collecting and the Everyday Self. The Reinventions of Museums?* London – New York : Leicester University Press 1999. Různé „sběratelské edice“ obecně jsou založeny na prezentování „nového“ jako „starého“, jako starožitnost budoucnosti (srov. Michael Cahn, Váhání mezi odpadem a hodnotou: ke kulturní hermeneutice sběratele. *Teorie vědy* 13, 2004, č. 2, s. 110). V případě „archivních“ filmů je ovšem tato dvojí temporalita objektu specifická tím, že obsahem „nového“ (konzumního objektu, DVD nosiče) je „staré“ („archivní“ film), což usnadňuje vytvoření sběratelského vztahu ke konzumnímu objektu.

Tyto formy masové propagace učí konzumenty postrádat věci, které nikdy nevlastnili [...] Takovým vytvářením zkušenosti ztráty, která nikdy nenastala, vytvářejí reklamní praktiky to, co bychom mohli nazvat „imaginovanou nostalgií“.⁵⁶⁾

Jak upozorňuje například Laurent Creton, při analýze předpokládaných strategií konzumentů je nutné brát v úvahu nejen kognitivní složku, ale i afektivní dimenzi.⁵⁷⁾ Ta může mít například podobu „kinoterapie“, jak to naznačuje Barbara Klingerová,⁵⁸⁾ nebo může být spojena s „pravou“ nostalgií, založenou na osobní zkušenosti. Pro sledování příčin přitažlivosti „hollywoodské minulosti“ pro současné publikum a pro analýzu propagačních a produkčních strategií nabízejících „staré“ filmy dnešnímu publiku je ovšem důležité to, že pocit nostalgie nemusí být spojen s vlastní zkušeností a s reálnou ztrátou:

Obchodník nedodává pouze jakési mazadlo nostalgie s předpokladem, že konzument dodá vlastní vzpomínky: nyní divákovi stačí, aby s jistou schopností pociťovat nostalgií přistoupil k obrazu – ten pak dodá vzpomínku ztráty, kterou divák nikdy neutrpěl. Tento vztah je možné nazvat „teoretickou nostalgií“ [armchair nostalgia], nostalgií bez žité zkušenosti či kolektivní historické paměti,

přičemž tím, co dodává určitým věcem schopnost vyvolávat pocit nostalgie, je patina, která neustále připomíná plynutí času.⁵⁹⁾ Tento koncept a jeho fungování umožňuje pochopit funkci obrovského množství materiálů, nabízených na speciálních edicích, i úsilí a finanční náklady vynaložené na jejich shromáždění – a zejména na nalezení co největšího počtu „pamětníků“.⁶⁰⁾ Patina dodává svému objektu kulturní status – a napomáhá tak v případě hollywoodských filmů proměnit pop-kulturní produkt v „kulturní dědictví“. Tuto patinu dodávají například komentáře popisující práci archivářů,⁶¹⁾ nebo uspořádání

56) Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis – London : University of Minnesota Press 1996, s. 77.

57) Laurent Creton, *Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje*. *Illuminace* 55, 2004, č. 3, s. 46, pozn. 21.

58) Srov. rozhovor s B. Klingerovou v tomto čísle *Illuminace*, s. 105.

59) A. Appadurai, *Modernity at Large*..., s. 76, 78.

60) Jeden příklad za mnohé: pro režisérskou edici filmu STAR TREK bylo interviewováno přibližně 30 členů hereckého a produkčního týmu. Tento film je ostatně obzvlášť příznačný – coby příklad sci-fi, jejíž „futurismus“ se „nostalgicky ohlíží zpět na dřívější verze budoucnosti [...] Kirk (a film samotný) nostalgicky zírá na nyní opravenou, ale stále důvěrně známou (a nyní technologicky zastaralou) kosmickou loď Enterprise...“ (Vivian Sobchack, *Screening Space. The American Science Fiction Film*. New Brunswick, N. J. – London : Rutgers University Press, s. 276). Jak bychom mohli lépe popsat vztah filmových fanoušků k filmům pro potřeby DVD a domácího kina sice technologicky „posíleným“, ale přesto zastaralým?

61) Patina jako nestálá vlastnost materiálního života věcí vyžaduje určitý typ vztahu k objektu, aby realizovala svůj potenciál vytvářet časové asociace a přesouvat se z objektu na jeho vlastníka – tento vztah je dodáván skrze popis péče restaurátorů. Např. Robert A. Harris v audiokomentáři ke SPARTAKOVI: „Po dobu celých deseti měsíců jsme se pokoušeli dát dohromady všechny dosud existující části obrazového i zvukového materiálu. Každá scéna, každý záběr, každé okénko, které vidíte, byly restaurovány...“ Tyto komentáře také vyjadřují silný pocit ztráty, nenahraditelně zmizelé minulosti: „Ztrácíme velké umění 20. století, kterým je film. Filmy mizí, protože negativy blednou nebo jsou ztraceny. 10 až 15 procent filmů z období, ze kterého pochází film SPARTAKUS, už neexistuje. [...] Barevné filmy, zejména velkoformátové, můžeme považovat za nejohroženější druh filmů. Z řady z nich už nelze udělat kopie, jsou prostě pryč.“

„objektů“ shromážděných na DVD do podoby virtuálního muzea. Tato muzejní imaginace je nejsilněji podněcována ve způsobu uspořádání statických obrazů – fotografií, plakátů, náčrtů –, které defilují před divákem zarámovány na prázdném pozadí, jako mistrovská umělecká díla v galerijním prostoru; často jsou navíc stylizovaně rámovány, což jim uděluje potenciální časovou vrstevnatost, na níž se může divákova „schopnost nostalgie“ zachycovat. Emblematickým příkladem je obal DVD s filmem DESATERO PŘIKÁZÁNÍ. Ukazuje Mojžíše třímajícího kamennou desku přikázání, v pozadí se rozestupuje v monumentální scéně moře před židovským národem, celý obraz je rámován stylizací kamene. Implikován je tak čas diegeze, který sám odkazuje k času historie, i čas produkce filmu jako spektaklu, jehož nejznámějším obrazem je právě scéna rozestupujícího se moře, komentovaná i v dokumentu na DVD. Tato nestabilní temporální reference umožňuje různým divákům vztahovat se k různému časovému rámci.

Jak poznamenává Julian Stringer, když na příkladu filmu TITANIC popisuje fungování symbolické práce vykonávané systémem „patiny“ jako hybatelem nostalgického vztahu k objektu: materiální kultura může fungovat jako „most“ k pocitům, které chceme uvolnit ze zajetí minulosti.⁶²⁾ Způsob, jakým „pop-kulturní biografie“ na DVD rámuje film a směřují nostalgický vztah diváka k filmu, k času jeho produkce či jeho diegeze, je nápadně podobný dvojité narativní struktuře TITANIKU. Podobně jako Rose zprostředkovává a uvolňuje kulturní a emocionální významy ztracených a opět nalezených, z „hlubin“ času vytažených objektů, tak i účastníci natáčení (nejen režisér, ale často představitelé marginálních rolí či členové produkčního týmu) představují nositele „pravé“ nostalgie, založené na žité zkušenosti, a jejich vzpomínky zprostředkovávají a uvolňují kulturní významy a emocionální nálož objektů, připojených k filmu – a usnadňují tak fungování „teoretické nostalgie“ diváků. Především v případě „archivních“ filmů (ale do jisté míry i v případě současné produkce, která se téměř okamžitě mění v minulost, vyvolávající nostalgii) nelze úsilí producentů DVD vynaložené na to, aby zaznamenali informačně často velmi chudé vzpomínky „pamětníků“, vysvětlit pouze snahou oslovovat „znalce“ a produkovat „veřejné tajemství“, navozující vztah spikleneckého sdílení. Úkolem těchto vzpomínek je navození nikoli čistě racionálního, ale především emocionálního kontaktu s divákem – jsou to vzpomínky podněcující nostalgický vztah diváka k filmu.

Mgr. Pavel Skopal (1972)

Působí jako doktorand na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, kde přednáší mj. dějiny filmových teorií. V současné době se věnuje zejména problémům filmové recepce, dějinám postklasického hollywoodského filmu a výzkumu produkčních a propagačních strategií, souvisejících s nástupem nového formátu – DVD.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity,
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; skopal@phil.muni.cz)

62) Julian Stringer, „The China Had Never Been Used!": On the Patina of Perfect Images in Titanic. In: Kevin S. Sandler – Gaylyn Studlar (eds.), *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Brunswick, N. J. – London: Rutgers University Press 1999, s. 205–219.

Citované filmy:

Air Force One (Wolfgang Petersen, 1997), *Angličan* (The Limey; Steven Soderbergh, 1999), *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935), *Cesta kolem světa za 80 dní* (Around the World in 80 Days; Michael Anderson, 1956), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Desatero přikázání* (The Ten Commandments; Cecil B. DeMille, 1956), *Doktor Živago* (Doctor Zhivago; David Lean, 1965), *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Fantóm opery* (Phantom of the Opera; Arthur Lubin, 1943), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Frankensteinova nevěsta* (Bride of Frankenstein; James Whale, 1935), *Funny Girl* (William Wyler, 1968), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), *Helena Trojská* (Helen of Troy; Robert Wise, 1956), *Hlava rodiny* (Father of the Bride; Charles Shyer, 1991), *Chuckyho nevěsta* (Bride of Chucky; Ronny Yu, 1998), *Kleopatra* (Cleopatra; Joseph L. Mankiewicz, 1967), *Klub rváčů* (Fight Club; David Fincher, 1999), *Kontakt* (Contact; Robert Zemeckis, 1998), *Křižáci* (The Crusades; Cecil B. DeMille, 1935), *Likvidátor* (Eraser; Chuck Russell, 1996), *Malí válečníci* (Small Soldiers; Joe Dante, 1998), *Největší příběh všech dob* (The Greatest Story Ever Told; George Stevens, 1965), *Netvor z Černé laguny* (Creature from the Black Lagoon; Jack Arnold, 1954), *Neviditelný muž* (The Invisible Man; James Whale, 1933), *Predátor* (Predator; John McTiernan, 1987), *Rychle a zběsile 2* (2 Fast 2 Furious; John Singleton, 2003), *Samotář v Seattlu* (Sleepless in Seattle; Nora Ephronová, 1993), *Smrtonosná zbraň 4* (Lethal Weapon 4; Richard Donner, 1998), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs; David Hand, 1937), *Spartakus* (Spartacus; Stanley Kubrick, 1960), *Star Trek* (Star Trek: The Motion Picture; Robert Wise, 1979), *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Star Wars: Epizoda VI – Návrat Jediho* (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi; Richard Marquand, 1983), *Šerifové* (U.S. Marshals; Stuart Baird, 1998), *The Intruder* (Roger Corman, 1962), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Twister* (Jan de Bont, 1996), *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vlkodlak* (The Wolf Man; George Waggner, 1941), *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961), *Za zvuků hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965), *Základní instinkt* (Basic Instinct; Paul Verhoeven, 1992), *Zítřek nikdy neumírá* (Tomorrow Never Dies; Roger Spottiswoode, 1997), *Zjizvená tvář* (Scarface; Brian De Palma, 1983), *Zjizvená tvář* (Scarface; Howard Hawks, Richard Rosson, 1932), *Ztraceni ve vesmíru* (Lost in Space; Stephen Hopkins, 1998).

SUMMARY

OLD MOVIES, NEW STORIES

The Contextualisation and Cultural Mediation of Hollywood Films on DVD

Pavel Skopal

Films presented on DVD are often accompanied by a series of paratexts ("the making of...", audio commentaries, deleted scenes, posters, storyboards, etc.) – which give the Hollywood film industry the chance to contextualise film and provide the appropriate cultural framing. This text endeavours to answer questions relating to the versions of history and types of cultural framing being offered by Hollywood, and examines the reception registers thus established.

The role of bonus materials (extras etc.), which is a standard part of film editions on DVD, is not merely the provision of information – one also has to take into account their emotional dimension. One of their functions is to create a nostalgic link with the past (the past of Hollywood film production) which is mediated via the reminiscences of people who were around at the time, building a poignant bridge to this past. In addition, they give the film a „patina“ with the aid of assembled period materials. This patina system then secures the product a higher cultural status and also serves as a source of nostalgia as an important reception register.

This study arises from the assumption that the technical opportunities and commercial success of the new format make it possible to intensify and determine more explicitly a strategy for addressing audiences, already present to a degree on the market via video cassettes and laser discs, and within the film industry's self-promotion via the television network: this strategy lies in the narrative format of the "pop-cultural biography" which tells not only the story of the production and screening of the film, but also the story of its cultural and social history. These narrations create an emotive boundary line to induce the kind of attitude to film based on nostalgia which does not arise from one's own personal experience. The text focuses on various "special editions" (where the DVD does not serve merely as a new format for distribution and home reproduction of the films themselves, but both the process and the means of cultural mediation, or the "life story" of the film, are also a commodity) and restricts itself to "library titles". The central issue concerns the way Hollywood re-tells its own history, what narrative models are applied, methods of recontextualisation, genre redefinitions of films and "up-dating" methods, the setting within the contemporary reception environment – and thus also what reception registers it thus offers.

Firstly, the study observes the process of establishing the DVD on the market, the manner of addressing early adopters of the new format and the process of ritual commemoration, instigated with the help of collections and anniversary editions. Chief focus is then placed on what type of reception registers are constructed on DVDs featuring the films *SCARFACE* and *BASIC INSTINCT* and historical epics from the 1950s and 1960s. The popularity of the film *SCARFACE* among fans of hip-hop culture was justified with the inclusion of interviews with rappers on DVD – this commercially highly successful DVD, aided by the narration of the film's "social history", thus transforms a tale of the failure of the American dream into a story of its fulfilment (rappers surrounded by luxury). The DVD containing the film *BASIC INSTINCT* offers a number of reception frames, among others, reading the film as a homophobic text, as conceived by representatives of the gay and lesbian community. This "negative promotion" shows a pragmatic endeavour to revive the status of the film as an "event". In the case of the historical epics, an important role is played by reminiscences from people involved in the filming and their descendants, which serve as an emotional bridge to the past and reinforce the possibility of generating a nostalgic relationship to the film.

In the case of the library titles, in particular, one cannot justify the role of what are often inadequate reminiscences of "contemporaries", and the huge amount of period materials, by merely endeavouring to address "experts" and to produce a "public secret" evoking a sense of conspiratorial confidence. The task of these reminiscences is to ensure not only rational but also emotional contact with the audience – these are memories which incite nostalgic sentiment in the film viewer.

Translated by Linda Paukertová

Články

KRITICKÁ VYDÁNÍ FILMŮ V DIGITÁLNÍCH FORMÁTECH

Nataša Drůbková-Meyerová – Nikolaj Izvolov

Kritická vydání historických pramenů a literárních textů bývají odedávna vybavena komentářem vydavatele. Naproti tomu veřejné šíření filmu, ať už dokumentárního, hraného či archivních záběrů zcela postrádá cokoli, co bychom mohli nazvat odborné kritické vydání. Sám pojem „vydání“ je jen zřídka užíván v souvislosti s filmem.¹⁾

Se vznikem nových formátů a nosičů (VHS kazety, CD, DVD, Internet, k nimž můžeme nyní přičíst také HD-DVD a Blu-Ray), na nichž se může film šířit, je studium dějin, kultury a umění filmu dostupné každému, kdo si to jen bude přát. Dějiny filmu a filmová teorie se staly součástí obecného vzdělání a ve vědomí vzdělaného člověka hraje řada filmů stejnou roli jako klasická díla literatury. Vydání filmu na DVD má už dnes mnoho společných rysů s knižním vydáním, přesto však se vážnější diskuse o možnostech, které nabízí technologicky vyspělý a zasvěcený komentář, teprve rozbíhají.

Hlavním problémem, s nímž se střetáváme při přípravě kritického vydání filmu, je, že v této oblasti doposud nebyly vypracovány žádné akademické standardy, ačkoli bez nich se neobejde ani sám obor filmových studií. Dokud nebudou tyto standardy stanoveny, bude mít tento obor vždy menší vážnost než obory opírající se o studium akademického vydání textu připraveného na bázi důkladné textologické analýzy.

Současný způsob uvádění filmů na DVD

Zavedení všeobecných akademických standardů by vyřešilo nejrozšířenější nedostatky, které nalézáme u současných DVD vydání. Předně jsme zaznamenali častou snahu vydavatelů vměstnat na jediné místo (tj. na omezenou plochu, kterou představuje obrazovka či plátno) co možná největší množství historických, technických a dalších informací.

1) První vážná diskuse o podobě „vydávání“ filmu na DVD se vedla roku 2002 v německém Trieru, na konferenci „Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet“. Konferenci se účastnili archiváři, filmoví vědci a historikové a zástupci společností vydávajících DVD (kurátoři, editoři, komentátoři). Příspěvky z této konference byly vydány v roce 2003. Viz Martin Loiperdinger (ed.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003.

Některá současná vydání kupříkladu kombinují několik pohyblivých objektů (např. ukázka z filmu jako „PIP“, neboli „obraz uvnitř obrazu“) v rámci jediného záběru.²⁾ V některých případech se titulky s doplňujícími informacemi objevují simultánně s řečí filmové postavy či hlasem komentátora (coby nápodoba vizuální přítomnosti poznámky pod čarou ve vydání psaného textu).

Za druhé, vlastní zkušenost s často sofistikovanými audio komentáři na interaktivních DVD nás vede k myšlence, že ústní komentář by měl být rovněž prezentován písemně, aby ho bylo možno následně citovat a odkazovat k němu v psaných a jiných publikacích.³⁾ Vývoji komentáře uměleckých forem, které operují s časovým rozměrem, jako jsou film, divadlo nebo hudba, stály po dlouhou dobu v cestě technické překážky. Až do příchodu digitálních formátů, jako je DVD, které nám umožňují stejně snadno manipulovat s pohyblivými i statickými obrazy, bylo nemožné doprovázet film různými typy komentáře (textového či obrazového) souběžně s projekcí. Až do jejich příchodu byla nejčastější formou komentáře k filmu tzv. „mluvící hlava“ filmového kritika.⁴⁾ Jak nyní vidíme, tyto zastaralé formy ústního komentáře prokazují značnou trvanlivost a setkáme se s nimi i dnes na DVD, byť v poněkud pozměněné podobě. Psaný komentář je však důležitým prvkem kritického vydání. Pomůže zvýšit status filmu jakožto předmětu hodného takového vydání a včlenění audiovizuálního díla do diskursu vytvoří předpoklady pro jeho další studium.

Za třetí, komentář editorů vždy účinkuje i na meta-rovině a je mu vlastní autoritativnost, která by nikdy neměla být zneužita, pokud má být kritické vydání filmu odborné a vpravdě objektivní. Tato autoritativnost nicméně někdy bývá zvýrazněna užitím povýtce osobního mluveného komentáře. Na tomto místě bychom měli být pamětliví toho, co Patrick Vonderau nazval „emocionálním faktorem“ DVD. Například starší díla kinematografie se stávají jaksi přístupnějšími, když nám je přibližuje nějaká známá osobnost prostřednictvím vlastního zážitku. Často je to známý filmový kritik, sám tvůrce či filmový historik, kdo má za úkol dílo divákovi jaksepatří přiblížit. Ačkoliv tento citový faktor může přitáhnout větší počet diváků (a spotřebitelů, kteří si DVD koupí), tyto osobní komentáře by neměly zůstat *jedinou* formou komentáře v kritickém vydání filmu.

Metodologie kritického vydání

Klademe si tedy otázku, jakým způsobem lze uplatnit přístupy užívané v textologii (textové kritice) a ediční praxi na film?

V rukopise tradičně rozeznáváme a analyzujeme dvě samostatné složky:

-
- 2) Srov. DVD edici ZROZENÍ NÁRODA od firmy Kino Video (2002).
 - 3) Srov. článek Patricka Vonderaua, v němž se zmiňuje o obtížích citace ze zvukového záznamu: P. V o n d e r a u, The DVD – Study Centre of Today? In: M. L o i p e r d i n g e r (ed.), c. d., s. 127. Přenos ze zvukové do psané podoby by podle něj rovněž zajistil trvalé zachování a šíření.
 - 4) Viz úvod Rostislava Jureněva ke krátké rekonstrukci filmu Sergeje Ejzenštejna BĚŽIN LUH (1967; vydání na DVD – Image Entertainment, bez dalšího doplňujícího komentáře).

textus – text, který je uznáván jako „kanonický“⁵⁾ a jeho různocnění. Ve vydáních, která odrážejí současné myšlení, bývá obvykle ústřední text doplněn rovnoprávnými variantami obsahujícími různé autorské verze a různá vydání;⁶⁾

apparatus criticus – tedy komentář, poznámkový aparát k *textusu*⁷⁾.

Toto rozdělení by se dalo aplikovat na vydání filmu, měli bychom si však být vědomi toho, že natáčení filmu se v některých významných ohledech odlišuje od psaní literárního díla.

Tedy za prvé, konečná rozhodnutí ve výrobě filmu ovlivňuje bezpočet nejrozličnějších faktorů. Jsou jimi kupříkladu tvůrčí vklad členů filmového štábu, vliv producenta, finanční omezení i technické problémy s nimiž se produkce potýkala – to vše hraje svou roli. Ať už je režisér sebevýznamnější, film je jen zřídka výsledkem tvůrčího úsilí jedné osobnosti. Z toho plyne, že debaty o autorství režiséra (jak se s nimi setkáváme v literární vědě) často nejsou docela na místě. V mnoha ohledech nám kritické vydání filmu – při absenci podrobně doloženého autorství jediné tvůrčí osobnosti – může připomenout spíše akademické vydání starého rukopisu než literárního textu novodobého autora. Právě z těchto důvodů jsou pro nás zvláště cenné textologické studie starých literárních textů Dmitrije Lichačova.

Lichačov si všiml, že „v textologii klíčových starých [...] literárních textů“ se koncept „kanonického textu [...] neuplatňuje“, poněvadž „určení kanonického textu novodobého klasického díla je nutné hlavně pro praktický účel masového vydání“.⁸⁾ Jsme toho názoru, že stejný přístup by měl být uplatněn i v případě kritických vydání filmů, která rozhodně nejsou primárně určena širšímu publiku. Kanonická verze filmu je nutná pro filmové archivy, filmová muzea a kina pořádající projekce restaurovaných filmů. Nicméně v současné době, kdy jsou dějiny filmu přístupné v digitální podobě, neexistuje vlastně reálná potřeba – nepočítáme-li kina – jediné kanonické „oficiálně posvěcené“ verze

5) „Teologové tímto termínem míní text kanonických knih, který je oficiálně schválen církví. [...] kanonickým textem klasického literárního díla chápeme text, který je jednou provždy zafixován a ustanoven pro všechny publikace, text, který je solidní, ustálený a závazný pro všechna vydání.“ Dmitrij Sergejevič L i c h a č o v, *Tekstologija. Na materiale russoj literatury X-XVIII vekov*. Moskva 1983 (2. vyd.), s. 498.

6) *Textus* je výsledkem výběru všech relevantních (významných) verzí díla, jejich porovnání (*recensio*), analýzy (*examinatio*) a rekonstrukce (*emendatio*) s pomocí genealogie všech dostupných rukopisů, jimž v textologii říkáme „svědkové“ (v případě filmu se jedná o veškeré dostupné kopie). To znamená, že *textus* by neměl být jakýmsi kompendiem dochovaných „svědků“: „Je zcela nepřípustné, aby jakékoli vydání směřovalo různé texty, různé textuální roviny, různé redakce. Kompendia, v nichž je text domněle rekonstruován v původní, či autorské verzi, by měla být co nejrozhodněji odmítnuta...“ D. S. L i c h a č o v, *Tekstologija. Kratij očerk*. Moskva – Leningrad 1964, s. 76.

7) Stranou ponecháváme terminologickou debatu zda je film druhem „textu“ či nikoli. Navrhujeme, aby se *textus* filmu nazíral jako jakýsi konstrukt, s nímž můžeme pracovat pomocí metod filologie a částečně také textologie.

8) D. S. L i c h a č o v, *Tekstologija. Na materiale russoj literatury X-XVIII vekov*, s. 498. Akademické „vydání“ filmu na DVD by jistě mohlo být vydáním masovým, vzhledem k tomu, že díky technickým parametrům DVD nemusí divák-laik pracovat s doplňujícími materiály prezentovanými v rozšířené verzi *textu* a dalšími komentáři. Na tento postup si širší publikum již zvyklo – divák může libovolně užívat či ignorovat jednotlivé položky menu, které figurují na většině DVD vydávaných v současné době.

nebo rekonstrukce filmu. Namísto toho potřebujeme pečlivě připravené vydání *textusu* v jeho úplnosti, doplněné akademickým komentářem.

Druhý rozdíl mezi výrobou filmu a vznikem literárního textu, zejména textu současného, spočívá v tom, že výroba filmu má svou velice pevnou strukturu. „Život“ filmu závisí v daleko větší míře na způsobu, jakým byl vyroben, než „život“ literárního díla. Právě ve skutečnosti, že komentátor má k dispozici výrobní plán, shledáváme jednu z výhod pro komentář k filmu před komentářem k literárnímu textu. Existuje zde však ještě jeden zásadní rozdíl. Zatímco historie vzniku literárního textu musí být dohledána, v případě vzniku filmu zde žádný podobný vývoj není. Často se setkáváme pouze s historií jeho změn.

V průběhu svého životního cyklu prochází film následujícími fázemi:

- *námět*;
- *scénář* (a různé jeho verze);
- *natáčení* (se všemi možnými změnami štábu, obsazení, scén atd.);
- *proces střihu* (s nejrozličnějšími variantami, vyřazenými scénami, případně scénami, které byly do filmu dodatečně zahrnuty);
- *nahrávání soundtracku a ozvučování* – s různými variantami hudebního či hlasového doprovodu zvukových filmů (např. přepsání herců, nové nahrávky soundtracku, případy, kdy sama nahrávka soundtracku se nedochovala); rovněž sem spadají případy, kdy byl film uveden jak v němém, tak zvukové verzi;
- *poslední střih negativu (ve zvukovém filmu) verze, která má být uvedena* – v tomto bodě je práce na filmu završena. V případě němého filmu odpovídá této fázi poslední střih a virážování pozitivu. Jinými slovy, původní sestřih negativu je východiskem pro interpretaci zvukového filmu, a původní sestřih pozitivu (pokud se dochoval) hraje obdobnou roli v případě němého filmu. V tomto bodě přichází na řadu sestavení „montážní listiny“ (*montážnyj list*) – to jest podrobného popisu zvukové a obrazové stopy záběru po záběru.
- *distribuční verze filmu* – zde záleží na tom, zda byl film přepracováván pro svá obnovená uvedení či pro uvedení v zahraničí – mohlo například dojít ke změnám titulu, nahrávce nového soundtracku, tvůrci či cenzura mohli z filmu některé záběry či scény vynechat, či naopak některé sekvence dodatečně přidat. Každá nová verze pak může mít svou montážní listinu.
- *distribuce filmu a veškeré doprovodné materiály* – např. plakáty, letáky, reklama v tisku, titulkové listiny, montážní listiny, fotky, foršpány, tiskové recenze a interview, v audio či video podobě;
- *archivní život filmu* – zde je nutno brát v úvahu, jaká verze byla k dispozici v okamžiku, kdy byl film archivován, popis archivačních prací a technických operací, jímž se film podrobil, kvalitu a stav barvy, obrazu a zvuku filmu a filmového materiálu;
- *variantní kopie v různých archivech* – to jest, potenciál pro rekonstrukci úplnější verze. Dalším faktem, který je nutno vzít do úvahy, je pravděpodobnost, že film byl převeden do různých formátů.

Navzdory výše uvedeným rozdílům je zásadní otázkou, kterou si klademe při přípravě kritického vydání, co patří do *textusu*, a co je součástí *aparátu*. To platí jak pro kritické vydání filmu, tak literárního díla.

Systém kritického vydání

Materiály, které budou zahrnuty do vydání na DVD, vybírá editor. Při tomto výběru musí dodržet nesnadno dosažitelnou rovnováhu mezi tím, co je „nezbytně nutné“, a co je „dostačující“. Tato otázka je velmi významná i v tak rozvinutém akademickém oboru jako filologie. V následující části přítomné studie jsme vypracovali návrh obecně použitelného systému kritického vydání filmu, které by zahrnovalo materiály nejen pro laiky, ale i pro odborníka.

Textus

V našem pojetí by *textus* měl zahrnovat všechny klíčové varianty filmu, které lze považovat za úplné. Tím máme na mysli distribuční verzi, režisérskou verzi (která se mohla nalézat v majetku režiséra), verzi, v níž byl film dokončen jinými osobami (například po smrti režiséra či jeho odstavení od filmu). Tam, kde je to nezbytné, by se součástí *textusu* mohly stát také pozdější rekonstrukce ztraceného filmu či nerealizovaný projekt režiséra. Škála možností, která vyvstává před současným vydavatelem DVD, je nekonečná. Zde je pouze několik příkladů:

- Filmy, které se dochovaly v jediné kanonické variantě – např. ČAPAJEV bratří Vasiljevových.
- Tzv. „ztracené“ filmy, které nemají žádnou historicky autentickou variantu – např. PROJEKT INŽENÝRA PRAJTA Lva Kulešova –, kde se oficiální distribuční verze nedochovala, vůbec neexistovala.⁹⁾
- Filmy, které mají dvě a více variant. V takových případech je možné na DVD zahrnout jak variantu, která existovala před rekonstrukcí, tak zrekonstruovanou verzi filmu.
- Ejzenštejnův KŘÍŽNÍK POTĚMKIN (1925) – původní verze promítaná na premiéře v moskevském Velkém divadle se nedochovala. Existují však pozdější verze, např. tzv. „berlínská verze“ z roku 1926, na níž se z části podílel sám Ejzenštejn.
- METROPOLIS Fritze Langa (1926) – existuje známý pokus Enno Patalase sestavit výchozí verzi z celé řady dochovaných distribučních a cenzurovaných kopií.
- Dovženkův ŽIVOT V KVĚTECH (1948) – film se stal obětí celé řady cenzurních zásahů, které zcela zkreslily autorský záměr.
- ZASTAVA ILJIČA Marlena Chucijeva (1961) – některé scény byly přetočeny, což tvůrci umožnilo dokončit film v intencích původního vyznění, ačkoli se tak stalo za bdělého dohledu cenzury. Tato pozdější verze je verzí autorskou a jako taková vešla do obecného povědomí. Dlouhou dobu byla promítána pod názvem JE MI DVACET LET (1965). Toto je částečně i případ ranější verze ANDREJE RUBLEVA (1969), pod názvem STRASTI PO ANDREJU (1966).
- Orson Welles za sebou zanechal řadu nedokončených projektů, které zůstaly ve stadiu izolovaných záběrů jednotlivých scén či v hrubém sestřihu a které nebyly nikdy dokončeny ani promítány.

9) Společně s Britským filmovým institutem (BFI) autoři připravují akademické vydání tohoto filmu na DVD (pilotní verze obsahující film jak před rekonstrukcí, tak po ní, byla již v roce 2004 představena v Berlíně a v lednu 2005 v Praze).

- Případ filmu NAPOLEON (1927) Abela Gance, který restauroval filmový historik Kevin Brownlow v letech 1980, 1983 a 2000. Tato restaurace se týkala scén s polyvizí a zahrnovala rovněž virážování a tónování. Restaurace film v poslední verzi prodloužila o 35 minut na celkovou délku pět a půl hodiny.
- Filmy Jacquese Tatiho, George Lucase (viz zvláštní vydání série HVĚZDNÝCH VÁLEK připravené v roce 1997) a Francise Forda Coppoly (viz obnovená premiéra jeho filmu APOCALYPSE NOW z roku 1979 pod titulem APOCALYPSE NOW REDUX v roce 2001) – zde je pozoruhodné, že řada scén byla natočena o mnoho let později a dodatečně včleněna do existujících verzí, které již byly v distribuci. Toto jsou případy, kdy je autorské přepracování filmu distribuováno jako rovnocenné k původní verzi.
- Existují rovněž vydání na DVD, která se objevují krátce po uvedení filmu do kin. Např. DVD Beckerova filmu GOOD BYE LENIN! či Luhrmannova MOULIN ROUGE! vydali tvůrci sami, nebo se tak stalo s jejich účastí.
- Konečně kuriózním příkladem jsou i pirátská vydání na videu a DVD, která se objevují ještě před oficiální premiérou. Tyto verze se často výrazně odlišují od oficiálních verzí.

Apparatus

Aparát zahrnuje zejména vše, co se v souladu s přáním režiséra nedostalo do konečné podoby filmu, nebo co z něj bylo vystřiženo. Navíc by měl zahrnovat dokumenty a další materiály, které se vztahují k historii vzniku filmu, včetně anotací a komentářů editorů.

Kritické vydání filmu vyžaduje komentář skládající se ze dvou typů číslovaných poznámek. Prvním typem jsou poznámky *textologické* a *archeografické*.¹⁰⁾ Tyto poznámky se týkají přímo formátu či kopie filmu. Označují místa, která vyžadují komentář – např. mezeru v kopii filmu, stopy na filmovém materiálu, které zapříčinila práce restaurátora kopie, technické dodatky odborníků či ta místa ve filmu, kde se prezentují varianty autorského záměru nebo která byla z distribuční kopie vystřižena či nahrazena jinými. Druhým typem jsou poznámky *koncepční*. Komentují významovou stránku. Mohou zahrnovat vysvětlení týkající se reálií filmu, úryvky jiných filmů jako intertextuální komentář k filmu či objasnění role, kterou film sehrál v tvůrčím vývoji režiséra atd.

Oba dva typy poznámek by se skládaly z psaného textu, zvukového a obrazového materiálu či ukázek fotografií ve všech možných kombinacích a mohly by tvořit rozsáhlé syntagmatické linky komentáře, podobně jako storyboardy kameramana či režiséra, které tvoří základ filmu.

Archeografie a textologie filmu

Zde má bezesporu nejzásadnější význam archivní život filmu (např. technické údaje týkající se původní kopie). Hodně záleží na tom, jak podrobné informace poskytuje archivní

10) „Archeografický úvod [...] se odlišuje od textologické studie. Jsou zde uváděny pouze archeografické informace: totiž informace o tom, kde se texty nacházejí, o rukopisu, o vodoznamech na papíře atd., a na základě těchto informací se pak vypracovává klasifikace podoby vydání. Archeografický úvod slouží jako odvolávka: musí být snadno prakticky využitelný, a tedy stručný a jasný. Neměl by obsahovat prvky akademického výzkumu. Ty jsou obsaženy v textologickém úvodu.“ D. S. L i c h a č o v, *Tekstologija. Na materiale ruskoj literatury X-XVIII vekov*, s. 538.

katalog, nakolik jsou informace v něm přesné a spolehlivé. Archeografický popis filmu musí zahrnovat všechny dostupné informace o fyzickém formátu filmu. Tedy následující:

- Jakým způsobem byl film zpracováván v archivu a popis technických operací, které na něm byly provedeny;
- analýza stavu barvy, obrazové a zvukové stopy filmu, a rovněž samotného materiálu;
- popis a systematizace jakýchkoli vnějších značek na celuloidu: a) zaváděcí pás a čísla označující jednotlivé metry filmu, b) poznámky střihačů, c) značky tvůrců filmu, které ukazují pořadí, v němž mají být jednotlivá políčka řazena, a jejich zabarvení, d) jakékoli údaje týkající se výrobce celuloidu/materiálu, e) veškeré stopy duplikace či převádění na jiný formát a materiál (např. z nitrátu na acetát), f) mezititulky pro zahraniční distributory německého filmu, g) jakékoli stopy mechanického poškození.

Bez tohoto přípravného archeografického zpracování je jakákoli textologická analýza nemožná, a pro kritické vydání značně starého filmu je textologický rozbor jediným prostředkem, jak obhájit oprávněnost rozhodnutí, která editor DVD činí.

Dokumenty a materiály vztahující se k historii vzniku filmu

Proces vzniku filmu bývá obvykle dokumentován v každém stadiu. Tyto fáze tvoří kostru, kterou je možné pomocí dochovaných záznamů doplnit. Mezi tyto dokumenty můžeme zahrnout například následující (v hranatých závorkách uvádíme příklady toho, jak by mohly tyto materiály být prezentovány na DVD):

- námět (či libreto), smlouva s autory [text či fotografie];
- literární scénář (pokud je zásadního významu) [v textové podobě];
- režisérský scénář, tj. režisérův¹¹⁾ či kameramanův storyboard¹²⁾, pokud existoval (Pozornému badateli může srovnání rozdílů mezi storyboardem a výsledným filmem přinést cenné poznatky. Storyboardy mohou být uspořádány tak, aby běžely paralelně s filmem, což by divákovi umožnilo srovnat, do jaké míry realizace filmu odpovídá původním záměrům.); natáčecí plán (jaký např. příležitostně používal Dziga Vertov a který se obvykle používá u dokumentárního filmu) [ve formě fotografií];
- materiály vztahující se k natáčení filmu (zkušební fotografie a záběry různých herců pro jednu roli, variace mizanscény, návrhy dekorací a kostýmů, záběry z natáčení, reportáže a rozhovory s tvůrci během natáčení, deníkové záznamy natáčení [ve formě fotografií, obrazové a zvukové stopy či v textové podobě];
- různá montážní řešení scén a sekvencí, záběry či epizody, které tvůrce vyřadil z poslední verze [v podobě obrazové stopy];
- soundtrack:

v němém filmu: různé verze hudebního, či hlasového doprovodu (popř. obojí): např. nahrávka na gramofonových deskách, hudební nahrávka z původní partitury, partitury či notový zápis doprovodné hudby;

11) Jako příklad režisérova storyboardu můžeme uvést předběžné rozzáběrování (kresby vznikly před započítím natáčení) filmu Alexandra Medvědkina ŠTĚSTÍ. Zmíněné kresby se nalézají ve sbírkách Filmového muzea (Muzej Kino) v Moskvě; rovněž můžeme uvést známé pracovní skicy Sergeje Ejzenštejna či Alfreda Hitchcocka.

12) Storyboardy Sergeje Urusjevského (JEŘÁBI TÁHNOU, NEODESLANÝ DOPIS) jsou příkladem storyboardů kameramana dostupných ke studiu. Originály jsou v majetku Urusjevského dcery.

ve zvukovém filmu: variace zvukové stopy (např. při nahrazení nahrávky jinou, případy vzniku nového soundtracku, případy, kdy se soundtrack nezachoval, či byl film předabován do jiných jazyků;

- montážní listina [v textové podobě či fotografii];
- distribuce filmu – např. plakáty, letáky, noticky v tisku, titulkové listiny, fotosky, recenze v tisku, rozhovory s tvůrci pořízené po natáčení [fotografie, videozáznamy];
- literární memoáry, zvukové nahrávky, dokumentární či televizní filmy [text, audio a video nahrávky].

Životopisy a filmografie

Životopisy a filmografie jsou nezbytné jen pokud nelze příslušné informace najít v jiných zdrojích. V ostatních případech postačí odkazy k literatuře [v textové podobě]. Mohly by zde rovněž být obsaženy informace o změnách titulu filmu (např. variace pracovních názvů filmu v dobovém tisku či změny názvu v zahraniční distribuci) [ve formě textu či fotografií].

* * *

Z toho plyne, že kritické vydání filmu bude nezbytně několikavrstevné. Na jedné straně zde máme filmové dílo samo o sobě (které se často skládá z mnoha vrstev). Na druhé straně je meta-úroveň skládající se z akademického komentáře. Mezi těmito rovinami se pak nachází materiály týkající se historie vzniku filmu, které dokládají, jakou roli film sehrál v kulturním kontextu své doby.

Vztah mezi těmito třemi nehierarchickými rovinami zřetelně vyvstane pouze ve vztahu k jednotlivým principům opatření rejstříkem, které z těchto tří rovin vytvoří nelineární hypertext. Pozoruhodné je, že ačkoliv je tento postup technicky možný již několik let,¹³⁾ nikdo jej dosud neaplikoval na akademický komentář k audiovizuálnímu dílu.

Film jako hypertext – síť odkazů

Navzdory zdánlivě obrovskému počtu variací *aparátu a textusu* je nicméně možné je kondenzovat do velmi jednoduchého a praktického schématu odkazování, který uživateli umožní snadno se orientovat v záplavě informací. Pokud použijeme jednoduchý a intuitivní navigační systém a systém odkazování v rejstříku, velké množství materiálu zahrnutého na nosiči nebude mít odrazující psychologický účinek. Každý uživatel DVD – od profesionálů přes studenty až po zainteresované laiky – v kritickém vydání snadno nalezne informace, které hledá.

Je třeba opustit stávající nepřehledný systém, kdy si divák musí vytvořit mnemotechnickou pomůcku, aby si vzpomněl, jak se z „menu“ na DVD dostat na určité místo ve filmu či v doprovodném materiálu. Řešení lze přitom nalézt v systému číslovaných poznámek a odkazů, který se již ustálil a funguje po staletí. Tento systém uživateli umožňuje snadnou a především vizuální pomůcku pro orientaci v různorodém komentáři.

Očíslované poznámky, připravené v souladu s historií vzniku a života filmového díla budou na pohled povědomé každému, kdo se kdy setkal s knihou opatřenou poznámkovým

13) Tuto důležitou přednost formátu DVD – totiž možnost „opoznámkovat“ film – zdůrazňuje Patrick Vonderau; srov. P. Vonderau, c. d.

aparátem, a umožní sladit systematický, akademický komentář s požadavkem rychlého a snadného vyhledávání informací. Filmoví diváci potřebují restaurovanou verzi filmu, která by na DVD byla doplněna komentářem opírajícím se o důkladnou argumentaci jak textuální, tak konceptuální. Odpadá zde otázka možného rozsahu takového komentáře, protože na DVD může být zahrnuto cokoli, co považuje vydavatel za nezbytné. Navíc zde nic nebrání tomu, aby každý odkaz (fotografie, obrazová, zvuková či textová ukázka) byl opatřen dalším odkazem, který by uživateli umožnil:

- vrátit se do filmu;
- vrátit se do hlavního menu;
- pokračovat ve vybrané syntagmatické sekvenci; nebo
- přejít do jiné, významově však spojitě syntagmatické sekvence jak v samotném *textu-su*, tak v *poznámkovém aparátu*.

Divák (tedy uživatel DVD) musí být pochopitelně schopen nezávisle aktivovat kterýkoli blok informací, libovolně podle svých přání či požadavků. Divákovi se v žádném případě nesmí vnucovat takové množství informací, které psychologicky nelze naráz vstřebat. Divák by měl mít vždy možnost výběru.

Principy opatření rejstříkem

Je pozoruhodné, že zásady opatrování publikace rejstříkem dosud nebyly aplikovány v kritických vydáních filmové klasiky, byly však uvedeny do praxe v některých vydáních současných filmů na DVD, na nichž se spíše než nezúčastněný vydavatel podíleli sami tvůrci – režisér, scenárista či kameraman. Tak například německé DVD vydání *MOULIN ROUGE!* Baze Luhrmanna má odkaz v podobě ikony malé víly, která kliknutím zpřístupní divákovi materiál z natáčení té které scény; *GOODBYE LENIN!* Wolfganga Beckera má odkazy v podobě rudých hvězd, za nimiž divák nalezne různé typy etnografického komentáře přinášejícího informace, často v humorném tónu, o reáliích každodenního života v bývalé NDR.

Vydavatelé DVD tedy evidentně dosud nahlízejí rejstřík (indexaci vizuální stopy) jako pouhou součást hry, ačkoli rejstřík je nejpřesnějším, nejúspornějším a nejméně náročným způsobem anotace jednotlivých stránek filmu (např. určitého střihu, detailu uvnitř určitého záběru, či třeba užití hudby). Výhodou rejstříku je, že propojuje „horizontální“ (časovou, syntagmatickou) rovinu filmu na DVD s „vertikální“ (paradigmatickou) rovinou komentáře a umožňuje tak nekonečnou různorodost a bohatost obsahu. Umožňuje každému uživateli DVD najít si vlastní cestu na interaktivním DVD. Navíc „poznámky pod čarou“ se na DVD mohou stát samostatným textem (v podobě logicky strukturovaného, koherentního komentáře, vytvářejícího síť spojnic mezi různými pasážemi filmu a jeho kontextů) či audiovizuálním poznámkovým aparátem.

V takovém případě lze poznámkový aparát používat aniž by bylo nutno zároveň sledovat film. Poznámky mají vlastní systém číslování, který divákovi, či přesněji řečeno čtenáři, umožňuje postupovat v textu dále, aniž by se musel vracet k samotnému filmu. Pokud pak čtenář pracuje na počítači, může libovolně exportovat a kopírovat tyto texty spolu s ilustracemi a citovat je, když jednoduše odkáže na číslo té které poznámky pod čarou.

Principy navigace

„Opatřování rejstříkem“ a „navigace“ nejsou vzájemně zaměnitelné koncepty. Rejstříkem máme na mysli, že DVD by mělo divákovi vyznačit ta místa v *textusu*, která vyžadují komentář. Navigace se naproti tomu týká obecné struktury či schématu podle kterého se divák pohybuje *textusem* a *poznámkovým aparátem*.

Konvenční systém navigace rozšířený v současné době na DVD je postaven na stejných principech jako obsah v knize. Na první pohled je nám tento systém sice povědomý, je však značně nepraktický. Navádí nás pouze k začátkům kapitol (což jsou širší segmenty či epizody, do nichž je film uměle rozdělen často anonymním sestavitelem). Princip anotace „poznámkami“ se vůbec nepoužívá. V důsledku toho je divák hledající určitou scénu vždy nucen vracet se na počátek. Výsledný labyrint, připomínající systém souborů v počítači s nezbytným adresářem je nepraktický, pokud se divák snaží vyhledat určitou informaci rychle a přesně.

Na místo doslovu

S nástupem digitálních formátů se obecně mělo za to, že CD nebo DVD záhy nahradí např. knižní vydání encyklopedií, či dokonce samotné knihy vůbec.

Kompaktnost, rychlé vyhledávání a další výhody digitálních formátů jsou nepochybně významné. Během dosavadního vývoje se však paleta existujících kulturních forem neustále rozšiřovala a rozvoj nových forem nevedl nutně ke snižování jejich počtu v zájmu standardizace a unifikace. Standardizovány a unifikovány byly pouze technické parametry těchto kulturních forem, což bylo nezbytné pro rychlé rozšíření jejich možných aplikací. Stejně jako film nevedl k zániku divadla, televize nezahubila film a internet nevedl k zániku televize – namísto toho došlo k modifikaci způsobů užívání těchto médií.

Elektronické nosiče informací nenahradí knihu. Užítí každé kulturní formy má svůj významný psychologický aspekt, totiž schopnost uživatele představit si předmět studia ve své úplnosti. Kniha toto čtenáři umožňuje, text na monitoru počítače nikoliv. Když čtenář drží knihu v ruce a obrací stránky, získává okamžitý přehled o objemu textu, počtu poznámek pod čarou, systému, podle kterého je publikace sestavena a o dalších vlastnostech potřebných pro práci s knihou. Na obrazovce počítače tyto věci nejsou nijakým způsobem vyznačeny. Každý text zde má „tutéž velikost“, a může se rozprostírat donekonečna – sama jeho prezentace nedává představu koherentního celku. Právě proto by interaktivní DVD se systematickým navigačním řešením mohlo při prezentaci audiovizuálního materiálu spojovat výhody knihy s novými možnostmi, které nabízejí digitální formáty.

Navíc většina současných nosičů digitální informace jsou disky. Jejich užívání vyžaduje další vybavení. Je třeba najít způsob, jak je přetvořit do optické podoby, vnímatelné lidským okem.

Rychlý vývoj nerotujících (nehybných) formátů, jako jsou například paměťové karty či flash karty, by mohl znamenat, že v budoucnu bude možné ukládat tenký magnetický pásek, který nebude vyžadovat vnější zdroj energie, na jakémkoli optickém povrchu. Pak třeba vzniknou knihy s pohyblivými ilustracemi, či s neomezeným objemem textu.

Každopádně vzniknou předměty optického charakteru, jejichž užívání nebude vyžadovat žádné další zařízení či technologie a které budou bezprostředně čitelné.

DVD zdaleka není vrcholem vývoje uchovávání audiovizuálních informací. V současné chvíli je těžké odhadnout, co nahradí DVD – zatím nic lepšího nemáme.

V kritických vydáních filmů na DVD, za něž se zde zasazujeme, je nejvýznamnější součástí užití hypertextu, který by divákovi-uživateli umožnil pracovat s označenými (či očíslovanými) úryvky daného materiálu. Hlavním rozdílem mezi kritickým vydáním filmu na DVD a vyhledáním na internetu je, že při práci s hypertextem na DVD nám nejsou nabízeny náhodné informace vybrané pouze na základě společného jmenovatele. Namísto toho při použití výše popsaného rigorózního přístupu budeme mít k dispozici informace pečlivě vybrané a rozříděné editorem, které mají akademickou hodnotu a širokou možnost využití.

Přeložila Barbora Štefanová

Citované filmy:

Andrej Rublev (Andrej Rubljov; Andrej Tarkovskij, 1969), *Apokalypsa* (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1979), *Běžin luh* (Běžin lug; Sergej Ejzenštejn, 1937), *Čapajev* (Georgij a Sergej Vasiljevové, 1934), *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003), *Jeřábi táhnou* (Letjat Žuravli; Michail Kalatozov, 1957), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001), *Napoleon* (Napoléon; Abel Gance, 1927), *Neodeslaný dopis* (Něotpravljennoe pismo; Michail Kalatozov, 1959), *Projekt inženýra Prajta* (Projekt inženěra Prajta; Lev Kulešov, 1918), *Šťestí* (Ščastě; Alexandr Medvědkin, 1934), *Zastava Iljiča* (Marlen Chucijev, 1961), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; D. W. Griffith, 1915), *Život v květech* (Mičurin; Alexandr Dovženko, 1948).

Poznámka o autorech:

Nataša Drůbková-Meyerová – asistentka v Ústavu slavistiky na Mnichovské univerzitě. Zabývá se teorií filmu a médií. Publikovala stati o sovětské literatuře, kultuře a filmu 30.–50. let. Organizátorka konferencí „Slavistische Filmtage“ v letech 1996 (Vertov), 1998 (Ejzenštejn), 2002 (Zeit-Bild/L'Image-temps im osteuropäischen Film): www.sft.messmedia.net. Redaktorka filmové rubriky „Cineview“ v internetovém časopise *Artmargins* (www.artmargins.com). Současně pracuje na projektu vydávání němých ruských filmů na DVD v British Film Institute. Je držitelkou grantu Evropské unie „Marie Curie“ na projekt „Hypertextual Film Presentation. Designing Digital Editions for the European Cinematographic Heritage“.

Nikolaj Izvolov (*1962), absolvent filmové vědy na VGIK, v první půli 90. let pracoval v moskevském Filmovém muzeu, v letech 1996–1997 jako prorektor VGIK, od roku 1997 působí jako filmový historik v Institutu kinoiskusstva v Moskvě. Zabývá se rekonstrukcemi „ztracených“ ruských filmů z 20. a 30. let s využitím digitálních technologií. Autor prací z historie ruské kinematografie (*Fenomen Kino. Istorija i teorija*. Moskva: ЭГЦИ 2001). Izvolov byl zodpovědný za kreativní rekonstrukce „ztracených“ filmů Lva Kulešova, „Továrny excentrického herce“ a Alexandra Medvědkina. Podílel se na speciální DVD edici (ARTE) Medvědkinova ŠTĚSTÍ a LE TOMBEAU D'ALEXANDRE Chrise Markera. Přítomný text byl napsán pro toto tematické číslo *Illuminace*.

SUMMARY

OLD MOVIES, NEW STORIES

The Contextualisation and Cultural Mediation of Hollywood Films on DVD

Pavel Skopal

Films presented on DVD are often accompanied by a series of paratexts ("the making of...", audio commentaries, deleted scenes, posters, storyboards, etc.) – which give the Hollywood film industry the chance to contextualise film and provide the appropriate cultural framing. This text endeavours to answer questions relating to the versions of history and types of cultural framing being offered by Hollywood, and examines the reception registers thus established.

The role of bonus materials (extras etc.), which is a standard part of film editions on DVD, is not merely the provision of information – one also has to take into account their emotional dimension. One of their functions is to create a nostalgic link with the past (the past of Hollywood film production) which is mediated via the reminiscences of people who were around at the time, building a poignant bridge to this past. In addition, they give the film a „patina“ with the aid of assembled period materials. This patina system then secures the product a higher cultural status and also serves as a source of nostalgia as an important reception register.

This study arises from the assumption that the technical opportunities and commercial success of the new format make it possible to intensify and determine more explicitly a strategy for addressing audiences, already present to a degree on the market via video cassettes and laser discs, and within the film industry's self-promotion via the television network: this strategy lies in the narrative format of the "pop-cultural biography" which tells not only the story of the production and screening of the film, but also the story of its cultural and social history. These narrations create an emotive boundary line to induce the kind of attitude to film based on nostalgia which does not arise from one's own personal experience. The text focuses on various "special editions" (where the DVD does not serve merely as a new format for distribution and home reproduction of the films themselves, but both the process and the means of cultural mediation, or the "life story" of the film, are also a commodity) and restricts itself to "library titles". The central issue concerns the way Hollywood re-tells its own history, what narrative models are applied, methods of recontextualisation, genre redefinitions of films and "up-dating" methods, the setting within the contemporary reception environment – and thus also what reception registers it thus offers.

Firstly, the study observes the process of establishing the DVD on the market, the manner of addressing early adopters of the new format and the process of ritual commemoration, instigated with the help of collections and anniversary editions. Chief focus is then placed on what type of reception registers are constructed on DVDs featuring the films *SCARFACE* and *BASIC INSTINCT* and historical epics from the 1950s and 1960s. The popularity of the film *SCARFACE* among fans of hiphop culture was justified with the inclusion of interviews with rappers on DVD – this commercially highly successful DVD, aided by the narration of the film's "social history", thus transforms a tale of the failure of the American dream into a story of its fulfilment (rappers surrounded by luxury). The DVD containing the film *BASIC INSTINCT* offers a number of reception frames, among others, reading the film as a homophobic text, as conceived by representatives of the gay and lesbian community. This "negative promotion" shows a pragmatic endeavour to revive the status of the film as an "event". In the case of the historical epics, an important role is played by reminiscences from people involved in the filming and their descendants, which serve as an emotional bridge to the past and reinforce the possibility of generating a nostalgic relationship to the film.

In the case of the library titles, in particular, one cannot justify the role of what are often inadequate reminiscences of "contemporaries", and the huge amount of period materials, by merely endeavouring to address "experts" and to produce a "public secret" evoking a sense of conspiratorial confidence. The task of these reminiscences is to ensure not only rational but also emotional contact with the audience – these are memories which incite nostalgic sentiment in the film viewer.

Translated by Linda Paukertová

Rozhovor

**S KAŽDOU NOVOU GENERACÍ MÉDIÍ
SE MUSÍ ŘEŠIT OTÁZKA JEJICH
ARCHIVACE**

Rozhovor s Jeanem-Michelem Rodesem

Luděk Janda

Jean-Michel Rodes (54 let) je vedoucím Oddělení projektů a metod Národního institutu audiovizu (Institut national de l'audiovisuel, INA). Zároveň je ředitelem Francouzské Inatéky (Inathèque de France), která je odpovědná za povinný depozit rozhlasu a televize. Vystudoval historii, v roce 1980 získal doktorát. Ještě téhož roku nastoupil do INA, kde se rychle specializoval na projekty spojené s digitalizací. V současnosti připravuje rozšíření povinného depozitu o internetové stránky.

* * *

Pane řediteli, odkdy stojíte v čele Inatéky?

Inatéku řídím od března 1999. Předtím jsem dělal náměstka Francisi Denelovi, mému předchůdci, se kterým jsme Inatéku zakládali.

S jakou vizí uchování audiovizuálního bohatství jste ji zakládali?

Myšlenka na povinný depozit rozhlasu a televize ve Francii začala nabývat konkrétní podobu na přelomu let osmdesátých a devadesátých, a to v zásadě ze dvou důvodů.

Za prvé od poloviny let osmdesátých začaly vznikat soukromé televize. V roce 1987 byl privatizován nejdůležitější francouzský televizní kanál TF1. Systém konzervace audiovizu ve Francii, kdy INA archivovala programy veřejnoprávních stanic, měl tedy vážné trhliny, protože více než polovina televizního vysílání už nebyla uchovávána. Navíc rozdíl mezi vysílacími a produkčními společnostmi se stále prohluboval, což problém depozitu komplikovalo i pro veřejné stanice.

Za druhé prezident François Mitterand rozjel projekt vytvoření budoucí Francouzské národní knihovny. Mělo jít o knihovnu, kde by bylo vše, a to nakonec vedlo k úplnému přepsání zákona o povinném depozitu, k obnově konzervačních nástrojů a zvýšení rozpočtu, který dovoľoval povinný depozit audiovizu uskutečnit.

Jakou roli při definování cílů Inatéky hráli vědci? Měli vliv na vytvoření metod indexování, dokumentování a vytvoření databází?

Role vědců byla prvořadá. Především se zasadili o to, aby vůbec povinný depozit existoval. Rozhodující úlohu přitom sehrál Jean-Noël Jeanneney, historik médií a tehdejší ministr. Ostatně právě díky petici, kterou podepsali velcí francouzští intelektuálové v deníku *Le Monde* (Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Régis Debray a další), získala nakonec Inatéka rozpočet potřebný k uskutečňování svého poslání.

Zároveň se při Inatéce vytvořily „Ateliéry metodologického výzkumu“, ve kterých se scházeli vědci, archiváři, dokumentátoři a profesionálové médií, aby vytvořili pracovní metody, určili způsoby indexování, stanovili, jakým způsobem budou zpřístupněny audiovizuální dokumenty... Tyto ateliéry existují doposud a díky nim se daří uspokojivě řešit vztahy mezi Inátkou a jejími návštěvníky.

Podporujete výzkum ve svých fondech?

Naší zásadní náplní je archivace a zpřístupňování dokumentů. Paralelně s tím ale chceme, aby Inatéka byla myšlenkovým hybatelem v oblasti médií. Snažíme se proto organizovat řadu akcí, setkání, kolokvií, například organizujeme takzvané „Pondělky INA“, což jsou večery, které se konají v auditoriu Francouzské národní knihovny. Obvykle se jich účastní sto až tři sta osob. Každoročně pořádáme kolokvium na Sorbonně, při posledním jsme si připomněli práci Michela Foucaulta. Dále máme za sebou deset ročních seancí „Ikonského kolegia“ (Collège Iconique), což je setkání asi padesáti osob, které během jednoho večera diskutují o problematice obrazu.

A nakonec také máme publikační činnost, vydáváme tři knižní kolekce a časopis *Médiamorphoses*.

Jako přímý svědek jste mohl sledovat rostoucí digitalizaci v oblasti audiovize. Jaký měla digitalizace dopad na práci Inatéky?

Dopad digitalizace byl a stále je ohromný. Díky digitalizaci se znásobil počet stanic, které jsou šířeny satelitem nebo dnes prostřednictvím digitální televize TNT (pozemní digitální televize, Télévision Numérique Terrestre). Zatímco dříve jsme měli na starosti sběr jen šesti televizních kanálů, nyní je jich pětáctýřicet.

Nejdříve jsme povinný depozit uskutečňovali analogově, což spočívalo v tom, že vysílací společnosti předávaly INA kazety Beta SP. Na každé kazetě byl nahrán jeden pořad. S nástupem digitálu jsme přešli na přímý záznam vysílání (zaznamenáváme signál optickým vláknem v našich prostorách přímo z vysílacího střediska společností nebo nahráváme signály ze satelitů), vše je zaznamenáváno 24 hodin denně a konzervováno na kazetě (1 kazeta na kanál a den). Paralelně s tím jsou nahrávány DVD-R v zkomprimované kvalitě pro potřeby konzultace.

Digitální technika rovněž dovolila přeměnu způsobu práce dokumentátorů a možnosti studia na serverech pro vědce, či dokonce v některých případech po internetu (tento přístup je ale vyhrazen kvůli právům jen profesionálům).

Digitalizace vede také k dominantnímu postavení audiovizuální kultury v rámci různých médií. Nezesílila tím pozice Inatéky vůči ostatním orgánům, které vykonávají povinný depozit (Francouzská národní knihovna, Národní centrum kinematografie)?

Právě připravujeme povinný depozit internetu (chceme konzervovat francouzské webové stránky) a zákon, který by to umožnil, by měl přijít před Národní shromáždění počátkem června 2005. O tento povinný depozit se podělí INA právě s Francouzskou národní knihovnou. Je jisté, že digitální revoluce, kterou jsme prošli, a nástup nových médií ovlivnily naši instituci více než ty ostatní. Na druhou stranu jsme se přesvědčili, že uchování digitální kultury je uskutečnitelné. Nicméně lze říci, že Inatéka se velmi dynamicky rozvíjí, což souvisí s výsostným postavením audiovizuálních médií ve společnosti, které se začíná projevovat i uznáním této oblasti vysokými školami.

Jaký má smysl archivovat stejný audiovizuální dokument nejprve v rámci povinného depozitu na filmovém pásu v Národním centru kinematografie, poté na VHS nebo DVD v archívech Francouzské národní knihovny a nakonec ve formě záznamu televizního vysílání ve fondech Inatéky?

V naplňování povinného depozitu skutečně existují oblasti, kde se překrývá naše činnost s Francouzskou národní knihovnou (která sbírá vše, co vyšlo na CD nebo DVD) a s Národním centrem kinematografie (to sbírá vše, co je distribuováno do kinosálů). Jenomže INA má na starosti sběr pořadů šířených rozhlasem a televizí a z tohoto pohledu jsou zmíněné oblasti okrajové. Jedná se o několik stovek hodin z 300 000 hodin televizního vysílání, které každoročně zaznamenáme.

Nekonkuruje přece jen Inatéka práci Národního centra kinematografie? Obě organizace sbírají tytéž filmy v rámci téhož povinného depozitu... Až Národní filmové centrum přistoupí k digitalizaci svého archivu, budou archivy obou organizací propojitelné.

Ve vztahu k Národnímu centru kinematografie existují dvě oblasti, kde se naše činnost propojuje. Předně je to v oblasti krátkometrážních filmů. Národní filmové centrum jich sbírá několik stovek ročně, Inatéka jich sbírá několik tisícovek, protože krátké filmy jsou dnes šířeny spíše televizí než v kinosálech. Pokud jde o oblast celovečerních filmů, tam sbírá Národní centrum kinematografie kolem tří set převážně francouzských filmů ročně. Inatéka zaznamenává ty, které jsou vysílány televizí, ať jsou to staré verze nebo příležitostně restaurované kopie, zahraniční nebo francouzské filmy. V Inatéce lze tedy studovat více než 20 000 celovečerních filmů.

Naše práce se ve skutečnosti nedubluje, protože Národní centrum kinematografie uchovává kopie francouzského filmu vždy na filmovém pásu. Díky tomu lze film promítat v sále, zatímco kvalita záznamu v Inatéce by na to nestačila. Na druhou stranu naše archivy zpřístupňují ke studiu filmy určené pro kina, ke kterým mají vědci v současnosti velmi omezený přístup na rozdíl třeba od knih a televizního vysílání.

Lze v Národním centru kinematografie studovat filmové archivy, stejně jak je tomu v Inatée?

Národní centrum kinematografie by mělo do konce roku 2005 zpřístupnit několik konzultačních míst v budově Francouzské národní knihovny. Měly by být, tuším, čtyři, ale mělo by se jednat pouze o staré archivy.

Vaše archivy jsou převážně digitální. Přistupujete ke zpětné digitalizaci starších fondů?

INA má rozpracované velké plány na záchranu a digitalizaci starých fondů. Je to hlavní a nejnákladnější projekt INA pro desetiletí 2000–2010. Inatée využije tohoto projektu, aby ještě více zpřístupnila staré fondy, ale projekt sám není veden Inatékou, nýbrž jiným oddělením INA, Oddělením archivů, které má na starosti údržbu starých fondů.

Mluví se o nízké životnosti digitálních nosičů. Jaké konkrétní nosiče používáte a jakými metodami zajišťujete jejich životnost?

Používáme CD-WORM, DVD-R a kazety S-DLT. V současnosti vedeme rozsáhlý průzkum stavu konzervace na CD-WORM společně s Ministerstvem průmyslu a Státní zkušební laboratoří (Laboratoire National d'Essai). Už jedenáct let máme velmi rozsáhlý archiv CD-WORM (150 000) ve velmi homogenních podmínkách zápisu a skladování. Právě na tyto nosiče nahráváme rozhlas (17 rozhlasových stanic). Rozsáhlá studie ještě neskončila, ale první výsledky jsou velmi povzbudivé, stav nosičů vypálených v roce 1994 se zdá statisticky stejný jako u nosičů z roku 2004. Vypadá to tedy, že se čas dosud na těchto nosičích nepodepsal. Pokud jde o DVD-R, s těmi jsme začali poměrně pozdě (2001), abychom je mohli studovat, ale přistoupíme k tomu hned po průzkumu CD. Přestože se životnost optických nosičů odhaduje na šest až sedm let, je skutečným problémem spíše nízká životnost strojů a formátů.

Jaké formáty používáte pro konzervaci a konzultaci rozhlasu a televize?

Pro televizi máme dva formáty. Pro konzervaci televizního vysílání používáme Mpeg 2 na 8 mbits/s, pro konzultaci je to Mpeg 1 na 1,2 mbits/s. U rozhlasu používáme Mpeg 1 layer 2 (norma Musicam) zkomprimovaný na 96 kbits/s pro mono a 192 kbits/s pro stereofonní vysílání.

Sledujete vývoje digitálních formátů? Dokážete si představit, že změníte formát i za cenu toho, že se starší archiv stane nečitelným?

Pokud jde o běžný sběr, tak pravděpodobně přejdeme na Mpeg 4 s různou frekvencí pro konzultaci a pro konzervaci. Naopak je nepravděpodobné, že bychom na tento formát přenášeli celý archiv, nemělo by to smysl, když disponujeme kodeky, které dokáží přečíst formáty Mpeg 2 a Mpeg 1, navíc by tím nahrávky jen utrpěly. Jedinou výhodou by bylo, že bychom ušetřili prostor archivu nebo zrychlili přenos po síti, ale prostor už pro nás nepředstavuje skutečný problém a pokud jde o síť, tam se problém rychlosti řeší podle konkrétního využití.

V březnu 2005 bylo ve Francii spuštěno digitální vysílání TNT, které s sebou přináší větší množství specializovaných programů. Zaznamenáváte také digitální kanály nepřetržitě?

Výběr programů už vůbec neprovádíme. V současnosti je selekce dražší než vše zaznamenat. Výběr provádíme až na úrovni dokumentační indexace: ne všechno je detailně indexováno. V tomto ohledu je nabídka digitálních kanálů ještě velmi chudá. Zatím vysílají hlavně starší pořady, protože mají omezený rozpočet.

Záznam a dokumentace 540 000 hodin musí stát víc než sběr tří stovek filmů ročně v Národním centru kinematografie. Máte srovnání rozpočtů jednotlivých organizací, které se starají o povinný depozit?

Nemám srovnání s Národním centrem kinematografie. Ale je pravda, že tam se poslední dobou zaměřují spíš na restauraci starých fondů než na vykonávání povinného depozitu. Pokud jde o Francouzskou národní knihovnu, tak náklady jejího Audiovizuálního oddělení lehce převyšují náklady Inatéky.

Jedinečnost Inatéky vidím v zpřístupňování archivů a dostupnosti údajů o nich ve velmi bohaté databázi. Můžete přiblížit, jakým procesem probíhá indexování audiovizuálních dokumentů a jak velká skupina se o tuto činnost stará?

Indexování je nejdůležitější náplní práce v Inatéce. Stará se o ně pětadvacet „programových dopisovatelů“, kteří provádějí katalogizaci programů (záznam objektivních údajů, jako jsou název, autor, datum vysílání, délka, producent...), a padesát dokumentátorů, kteří indexují obsah programů, tedy vytvářejí résumé a přidávají klíčová slova. Vzhledem k tomu, že se jedná o velkou skupinu lidí, je důležité neustále jejich práci koordinovat a uvádět do souladu. Proto pořádáme pracovní schůze, kde probíráme indexaci, vytváření indexačních tabulek a podobně. Navíc se ještě musíme starat o zpracování velkého počtu písemných materiálů, které k nám přicházejí a které umožňují doplnění obrazu o samotném vysílání a jeho interpretaci.

Snažíte se také poskytovat vzdělání v oboru dokumentační práce?

Oddělení profesního vzdělávání INA poskytuje ve spolupráci s CNAM/INTD (Národní centrum umění a řemesel / Národní institut dokumentačních technik – Centre national des Arts et Métiers / Institut national des techniques documentaires) bakalářské vzdělání v oboru audiovizuálního dokumentátora.

Právě připravujete povinný depozit internetu, který by měl zajistit archivaci francouzských internetových stránek. Proč chcete rozšířit zákon tímto směrem?

S každou novou generací médií se musí řešit otázka jejich archivace a vytvoření odpovídajícího archivního systému. Nebyl tedy důvod, proč se nepokusit o uchování internetu, který se stále více stává místem, kde se shromažďují poznatky a nové umělecké

výtvoř, je to zrcadlo společnosti v dosud nevídaném měřítku. Ostatně internet a v každém případě způsoby digitálního šíření po síti stále více nahrazují a budou nahrazovat dosavadní způsoby šíření informací. Z těchto důvodů se zdálo legitimní ptát se po možnostech archivace internetu. Jinak by vznikla obrovská díra v paměti. Člověk budoucnosti by měl o naší současnosti zkreslenou představu, kdyby se vymazala tato veledůležitá forma komunikace a šíření informací.

Nyní už je o povinném depozitu internetu prakticky rozhodnuto a příprava zákona nakonec proběhla mnohem rychleji než u jiných médií (kniha, rozhlas, televize, film...).

Povinný depozit internetu je připravován ve spolupráci s Francouzskou národní knihovnou. Inatéka by měla mít na starosti archivaci internetových rádií a kamer. Jaké nástroje použijete pro záznam audiovizuálních informací?

INA bude mít skutečně na starosti stránku audiovizuální komunikace na webu, tedy všechny stránky s audiovizuálními médii. Tyto stránky budou sbírány automaticky na úrovni jejich webového rozhraní, ať už jsou stránky statické, nebo dynamické. Existují dva způsoby šíření audiovizuálních informací po internetu: Buď se jedná o samostatné soubory, které lze stahovat. Zde není rozdíl s jinými druhy souborů jako např. PDF. Nebo se jedná o plynulý proud vysílání (*streaming*), jehož záznam je obdobný jako třeba u televizního nebo rozhlasového vysílání.

Poznámka o autorovi:

Mgr. Luděk Janda (1975) je interním doktorandem Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Specializuje se na digitální média. Člen komise Dětských literatur Univerzitní agentury Frankofonie.

(Adresa: Majorova 1709, 666 01 Tišnov; ludek.janda@gmx.net)

Rozhovor

GLOBALNÍ HOLLYWOOD A DOMÁCÍ KINO

Metodologické výzvy recepčních studií

Rozhovor s Barbarou Klingerovou

Pavel Skopal

Barbara Klingerová (*1951) je profesorkou komunikačních a kulturních studií na Indianské univerzitě v USA. V poslední době se věnuje jak teoretickým problémům, tak konkrétnímu výzkumu v oblasti recepčních studií: procesu interkulturní recepce, přijetí nových reprodukčních technologií v domácnostech, fenoménům opakovaného sledování filmů či filmového sběratelství. V roce 1994 publikovala knihu *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, v níž zkoumá, jak jsou způsoby konstrukce významů a ideologicky založených identit filmů ovlivňovány institucemi, které působí zvenčí na hollywoodskou kinematografii: novinovou filmovou kritikou, masovými médii, akademickou sférou apod. Zabývá se zde dějinami akademické i populární kritické recepce filmů Douglase Sirka s cílem vymezit roli, kterou hraje žurnalistika ve formování veřejného vkusu.

V současné době připravuje k vydání knihu *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*,¹⁾ kde se mimo jiné věnuje tomu, jaké funkce plní a jaká potěšení nabízí opakované sledování filmů, či roli uvádění klasických hollywoodských filmů na kabelových televizích. Publikovala také několik textů, které úzce souvisejí s hlavním tématem tohoto čísla *Iluminace*, tedy uvádění filmů na DVD formátu. V článku „The New Media Aristocrats: Home Theater and the Domestic Film Experience“²⁾ se věnuje výzkumu toho, jak se veřejný diskurs o domácím kině pokouší konstruovat domácí prostředí pro recepci filmů: Jak mediální průmysl, časopisy pro spotřebitele a jiné zdroje představily veřejnosti myšlenku domácího kina? Jak se různé způsoby oslovení snaží situovat diváka jako konzumenta domácího média? Na otázku, jak ovlivňuje nová technologie diváckou zkušenost, se Klingerová nesnaží odpovědět výzkumem konkrétního chování diváků ani sledováním specifické recepce filmů v daném prostředí – spíše sleduje to, jak bylo domácí kino konstituováno veřejným diskursem jako prostředí uvádění, které skrze různá institucionální vodítka ovlivňuje vztah diváků k jimi vlastněnému artefaktu.

Studie „The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era“³⁾ se zabývá mj. tím, jaký typ estetiky dominuje aktivitě filmového sběratelství (umožněného formáty, nabízejícími film k domácí konsumpci – videem, ale především laserdisky a DVD) a jak sběratelství ovlivňuje

1) Kniha vyjde v nakladatelství University of California Press v roce 2006.

2) In: *The Velvet Light Trap* 42, 1998 (podzim), s. 4–19.

3) In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*. London : BFI 2001, s. 132–151.

hodnoty přisouzené mediálním objektům; jak diskursy rozvíjené kolem nových médií ovlivňují způsob sledování filmů; jaké vztahy se vytvářejí mezi aktivitou sbírání, konsumerismem a soukromou sférou; či jak je konstruována identita „zasvěcenec“ pro přívržence „hardwarové estetiky“ a jak tato identita proměňuje současné podoby cinefilie.

Rozhovor byl veden prostřednictvím elektronické pošty.

* * *

Před osmi lety jste publikovala programový text Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích⁴⁾, obhajující model „totální historie“, tj. takového historického výzkumu, který přesunuje svoji pozornost od textu k intertextu a potenciálně bere v úvahu veškeré intertextuální vlivy. Zdá se, že tento výzkumný program zaměřený na kontextualizaci a větší citlivost vůči přílehlým diskursům dnes rozvíjí silná linie filmových studií: například Roger Odin ve Francii, Vinzenz Hediger v Německu, Janet Staigerová, Janet Wasko či Jeff Smith ve Spojených státech, Thomas Austin a Mark Janco-vich ve Velké Británii. Jak se změnila situace v oboru od okamžiku, kdy jste svůj text psala? Jaké prvky v současných výzkumných trendech jste uvítala a co nadále postrádáte?

Když v osmdesátých letech získala recepční studia v oblasti filmových studií silné postavení, měla už za sebou složitou interdisciplinární a metodologickou historii – Janet Staigerová ji s obdivuhodnou přesností sleduje v knize *Interpreting Films*.⁵⁾ Komplexní genealogii této oblasti výzkumu dokládá i to, že byla v osmdesátých letech v oblasti filmových studií nejvýrazněji spojována s „novou“ filmovou historií (která upřednostňovala primární, archivní výzkum před sekundárním a/nebo anekdotickým přístupem k filmovému průmyslu), s analýzami praktik filmového uvádění (schopnými zachytit okamžiky definující sociální cirkulaci filmu a setkání s publikem) a s kulturními studií (která díky svému zaměření na historické okolnosti představují prostředek k zachycení dějinně specifických společenských vztahů a ideologií). Tím, že spojují primární historický výzkum s kulturním zaměřením, nabízejí recepční studia produktivní prostředek historizování a řekněme „oduniverzalizování“ debaty o genderu, rase, třídě a sexualitě. Otevírají například nové směry pro feministické analýzy, které se začaly ztrácet ve slepých uličkách psychoanalytické teorie.

Na začátku devadesátých let ovšem recepční studia upadla do jistého stereotypu; badatelé například k výzkumu kontextu nějakého filmu rutinně využívali filmové recenze. Protože ovšem tento přístup, vycházející ze vztahu jeden film/jeden kontext, často nedokázal uchopit pestřejší smysl dějin a komplexnější smysl filmového významu, napsala jsem *Konečnou a nekonečnou historii filmu* jako určitou polemiku. Chtěla jsem recepční studia přimět k ambicióznějšímu přístupu – uvědomovala jsem si, že i přes nemožnost

4) Srov. Barbara Klinger, Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepek (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 87–112.

5) Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Film*. Boston: Princeton University Press. Podrobněji k této knize srov. Pavel Skopal, Dějiny perverzního diváka. *Iluminace* 14, 2002, č. 3, s. 131–134.

nabídnout skutečně vyčerpávající výzkum určitého historického okamžiku je alespoň možné pokusit se šířeji zkoumat parametry sociální cirkulace filmu.

Od okamžiku publikování tohoto eseje v roce 1997 došlo v oblasti recepčních studií k výrazným – a vítaným – změnám. Ačkoli metodologické otázky filmové historie jsou zjevně stále důležité, měly tyto změny – některé starší, některé novější – výrazný vliv na dnešní podobu recepčních studií, zejména na konceptualizaci publik a způsobu uvádění filmů. Jedná se především o: *fan studies* (výzkum fandovské subkultury), ovlivněná průkopnickou prací Henryho Jenkinse *Textual Poachers* (a v souvislosti s tím také o teorie vkusu a kultury vkusu, tedy o otázky nastolené knihou *Distinction*);⁶⁾ empirické výzkumy publika v oblasti *television studies*, reprezentované publikacemi jako je *The „Nationwide“ Audience* Davida Morleye;⁷⁾ výzkumy globalizace (*globalization studies*), iniciované mimo jiné prací Johna Tomlinsona; a nová mediální studia, spojená s badateli, kteří se věnují problémům elektronických a digitálních médií. Dochází samozřejmě i k dalším změnám, ale zejména ty výše zmíněné napomohly vyznačit nové směry vývoje pro recepční studia. Podrobněji se o těchto vlivech – z hlediska toho, co nabízejí i jaké problémy vyvolávají – ještě zmíním v odpovědích na následující otázky.

Domnívám se ovšem, že přes výrazné posuny je i nadále snazší uvažovat o recepčních studiích jako o historické metodě analýzy vztahů mezi texty a jejich publikem v určitém čase, než je vnímat jako radikální teorii textuálních významů. Taková teorie totiž předpokládá, že textuální význam – a v důsledku tedy i estetická hodnota – jsou determinovány situačně, kontextuálními souvislostmi, spíše než inherentními vlastnostmi samotného textu. Z této pozice se estetika stává podoborem historie a dochází tak k určitému zpochybnění práce filmových kritiků, jejichž úkol spočívá ve vyvozování estetických soudů založených na filmovém narativu, stylu apod. Jen málokdo je ochoten se vydat tímto směrem.

V oblasti recepčních studií se v poslední době projevuje tendence k realizaci velkých výzkumných projektů založených na mezinárodní spolupráci. Jsou realizovány projekty uvnitř Evropské unie stejně jako výzkumy sledující, jakým způsobem jsou hollywoodské produkty recipovány mimo Spojené státy (výzkumy Janet Wasko /o recepci produktů Disneyho společnosti/⁸⁾ či Martina Barkera /o recepci PÁNA PRSTENŮ/⁹⁾). Přestože situace a dílčí podněty jsou zřejmě odlišné (možnost získání finanční podpory od Evropské unie, potřeba reagovat na intenzifikovaný oběh blockbustrových filmů v globálním měřítku), zdá se, že takovýto výzkumné týmy představují relativně nový a velmi důležitý fenomén. Jak může takovýto typ kolektivní výzkumné práce obměnit recepční studia a jejich metody?

6) Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de Minuit 1979. (Angl. překlad: *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. London – Melbourne – Oxon : Routledge & Kegan Paul 1984.)

7) David Morley, *The „Nationwide“ Audience*. London : BFI 1980.

8) Janet Wasko – Mark Phillips – Eileen R. Meehan (eds.), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*. London – New York : Leicester University Press 2001.

9) Mezinárodní výzkumný projekt Martina Barkera (University of Wales, Aberystwyth) probíhá paralelně ve 20 zemích. Základem byl dotazník přístupný na internetu ve 13 jazycích, který vyplnilo 25 tisíc diváků.

Jakýmsi všeobecným společným rysem recepčních studií a výzkumů publika je to, že se badatelé zaměřují na tuzemská média oslovující tuzemská publika v tuzemském kontextu – například hollywoodské filmy promítané americkým divákům ve Spojených státech. V okamžiku, kdy se badatelé začali zabývat interkulturálními studií (*crosscultural studies*), zaměřil se jejich výzkum buď na proces dekódování amerických filmů, nebo televizních seriálů v jiném národě (např. Annette Kuhnová – *Dreaming of Fred and Ginger*¹⁰⁾ či Jostein Gripsrud – *The Dynasty Years*¹¹⁾), nebo na analýzu diasporické mediální zkušenosti (např. kniha Marie Gillespieové *Television, Ethnicity, and Cultural Change*¹²⁾). Obvykle se jednalo o badatele, kteří byli příslušníky národa, na který se výzkum zaměřoval.

Praktické i kulturní faktory omezovaly možnosti širšího zkoumání globálního oběhu mediálních textů. Jak by se mohl jediný badatel vypořádat s množstvím různých lokálních destinací a sociálních vlivů spojených s globálním oběhem blockbustrového filmu, aniž by byl podrobně obeznámený s kulturami, jazyky a zvyky specifickými pro jednotlivé národní kontexty předvádění filmů – což je přitom téměř nemožný úkol? Na druhou stranu, jak by bylo jinak možné porozumět fenomenálnímu globálnímu úspěchu TITANIKU Jamese Camerona, prvnímu filmu, který přesáhl v tržbách ze zahraničních kin hranici jedné miliardy dolarů?

Jak to naznačuje i Vaše otázka, moment globálního oběhu mediálních produktů nelze ignorovat, a to obzvlášť v éře blockbustrového filmu, který často vydělává víc na zahraničních než na domácích trzích. Porozumět specifické alchymii, která určuje vztah mezi blockbustery a zahraničními publiky, představuje jednak imperativ pro výzkum recepce médií a pro *globalization studies*, jednak takový úkol vzhledem ke komplexitě národních, regionálních a lokálních identit publika zneklidňuje svojí obtížností.

Mezinárodní výzkumné týmy představují možné řešení tohoto problému, a proto považují jejich ustavování za jeden z nejzajímavějších momentů ve filmových a mediálních studiích. Sestavováním mezinárodních vědeckých týmů pracujících současně individuálně i kolektivně na výzkumu uvádění a recepce globalizovaných mediálních produktů se můžeme hodně dozvědět o tom, jaké významy získává tentýž text v různých národních prostorech. Ona Vámi zmíněná antologie Janet Wasko, dále knihy Tamar Liebesové a Elihu Katze *The Export of Meaning*¹³⁾ a Ernesta Mathijse a Janet Jonesové *Big Brother International*¹⁴⁾ či v poslední době projekt výzkumu PÁNA PRSTENŮ ukazují vliv, který má národní kontext na význam a popularitu globalizovaných textů.

Takový přístup vyvádí recepční studia z jejich omezené provinčnosti a činí je citlivějšími na reálné podmínky uvádění filmů – tj. na to, že významný aspekt materiální existence

10) Annette K u h n, *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York : New York University Press 2001 (ve Velké Británii publikováno pod názvem *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London : I.B. Tauris 2002).

11) Jostein G r i p s r u d, *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. London : Routledge 1995.

12) Marie G i l l e s p i e, *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London – New York : Routledge 1995.

13) Ernest M a t h i j s – Janet J o n e s, *Big Brother International: Format, Critics and Publics*. London : Wallflower Press 2004.

14) Tamar L i e b e s – Elihu K a t z, *The Export of Meaning: Cross Cultural Readings of Dallas*. Cambridge, MA : Polity Press 1993.

řady mediálních textů spočívá v jejich oběhu mimo hranice země původu. Kolektivní povaha takového výzkumného podniku znamená také to, že recepční studia budou podrobena rozmanitější škále výzkumných paradigmat a intelektuálních tradic, a to v závislosti na způsobu akademické institucionalizace filmových a mediálních studií v těch národních oblastech, které jsou zapojené do projektu.

Takovéto mezinárodní projekty současně kladou otázky, které vyžadují velmi důkladné promýšlení. Vzhledem k mezinárodnímu záběru projektů je například nutné se ptát, jak badatelé zapojení do projektu definují pojem národa. Bude tedy důraz na mezinárodní povahu výzkumu a na sledování podobností a diferencí mezi národními reakcemi na filmy a televizní seriály doprovázen i tendencí k popisu národa jako relativně uniformní entity, takže by badatel mohl oddělit řekněme britské reakce od italských apod.? Takový výzkum bude klást vysoké nároky na podrobnou znalost teorií národa, které problematizují představu jeho jednotnosti, zvláště vzhledem k nesmírnému významu regionalismu, imigrace a dalších faktorů, problematizujících homogenní koncepty národní identity.

Zdá se, že filmová recepční studia konečně překonávají nechuť k realizování empirických výzkumů. Využívání dotazníků či rozhovorů je stále běžnější (někdy s výslovným vyjádřením dluhu vůči silné tradici empirického výzkumu v rámci televizních studií vůbec a vůči tzv. birminghamské škole zvláště). Uplatňuje se také metoda orální historie – jak ukazuje například výzkum Annette Kuhnové o filmové kultuře třicátých let v Británii. Dochází zde k nějaké výraznější metodologické obměně? Pokud ano, jaké nové požadavky bude klást na badatele?

Několik desetiletí byly recepční studia na jedné straně a výzkumy publika (*audience studies*) na straně druhé chápány jako protikladné či přinejmenším výrazně odlišné způsoby formulování vztahů mezi diváky a mediálními texty. Recepční studia se zaměřují spíše na diskursy, které obklopují setkání textu a diváka, a objasňují tak sociální významy, které se při tomto setkání v určitém časovém okamžiku dostávají do oběhu. Při tomto diskursivním přístupu je divák odtělesněn. Výzkumy publika využívají empirické metody v rámci projektů zaměřených na takové kategorie identity, jako je gender a třída, aby zkoumaly strategie dekodování na straně vtělených či skutečných diváků. Jak jste sám zmínil, recepční studia byla spojována primárně s filmem, zatímco výzkumy publika s televizí (a s novými médii).

Rozdíl mezi těmito přístupy ovšem už není tak zřetelný. Jackie Staceyová, Helen Taylorová, Annette Kuhnová, Ann Grayová, Martin Barker a řada dalších badatelů v oblasti filmu zkoumali recepty za pomoci materiálů získaných díky kontaktu se skutečnými diváky, například dopisů, rozhovorů a záznamů z tzv. *focus groups*. Zájem o téma filmového fandovství a o kulturu vkusu napomohl aplikování takového typu výzkumu na konkrétní diváky – jak bychom mohli lépe porozumět nejen lásce jednotlivce k filmu, ale také důležitosti kinematografie v každodenním životě a při aktivitách produkce významu divákem? Díky tomu, že zároveň lze snadno získat informace o fanoušcích a dalších divácích z internetových diskusních skupin, profesori i studenti často citují tyto zdroje jako doklad určité divácké reakce. Takže jak výzkumy fandovské subkultury (*fan studies*), tak nová média napomohly učinit empirický výzkum ve větší míře součástí filmových studií.

Neměli bychom ovšem zapomínat, že i ti, kdo pracovali v oblasti *television studies*, využívali pro výzkum recepce diskursivní metody – ihned vás napadne například práce Lynn Spigelové *Make Room for TV*¹⁵⁾, *Ambient Television* Anny McCarthyové¹⁶⁾ či studie o satelitních televizích v Británii od Charlotte Brunsdonové¹⁷⁾. Možná, že díky posilování vzájemných vztahů mezi filmem, televizí a novými médii se projevuje i synergie mezi metodami využívanými k jejich studiu.

Takže pokud jde o film, došlo zde již k určitému metodologickému posunu směrem k empirickému výzkumu, který začíná reagovat na nedostatečné zkoumání konkrétních diváků v oblasti recepčních studií. Tento pohyb ve směru větší empiričnosti ovšem souvisí s novými problémy. Badatelé zabývající se televizí a novými médii se již řadu let věnují promýšlení problémů, které přinášejí empirické výzkumné metody (mimo jiné jde o vliv, který může mít na odpovědi subjektu nerovné mocenské postavení ve vztahu k badateli). Doufejme, že filmoví badatelé zaujmou stejně reflexivní postoj k těmto metodám při analýze fanoušků a dalších skupin diváků, pojímaných jako sociální subjekty.

Podílíte se na výzkumu recepce filmu PÁN PRSTENŮ. Jak tento výzkumný projekt pokračuje? Martin Barker zahájil mezinárodní projekt o recepci PÁNA PRSTENŮ; Kristin Thompsonová publikovala kontextuálně založenou analýzu příčin obrovského úspěchu tohoto filmu.¹⁸⁾ Čím to, že vyvolal PÁN PRSTENŮ tak intenzivní zájem ze strany filmologů?

Toto téma nás přivádí zpět k otázkám mezinárodních výzkumných týmů, blockbustero-vých filmů a významu *fan studies* pro motivaci empirického výzkumu v oblasti filmu. Projekt Martina Barkera představuje důležitý způsob, jak se snažit pochopit význam globálních blockbustero-vých filmů pro jeho publika. Jak dokáže jeden film, vytvořený v rámci jednoho či dvou národních kontextů, zapůsobit na takové množství lidí a kultur po celém světě? Blockbuster zvolený pro tento výzkum, tedy PÁN PRSTENŮ, představuje jedno z nejúspěšnějších filmových „franchises“¹⁹⁾ v dějinách kinematografie. Kromě toho je podobně jako jiné úspěšné „franchises“, například série HARRY POTTERA či X-MENŮ, navázán na již existující populární texty. To jim zajišťuje předpřipravenou fanouškovskou základnu a intertextuální vazby, což nabízí možnost obzvlášť pronikavého vhledu do současné podoby blockbustero-vého fenoménu.

S cílem zachytit různé dimenze popularity PÁNA PRSTENŮ: NÁVRATU KRÁLE využívá náš projekt online přístupné dotazníky, na které odpovídají diváci z celého světa. Někteří

15) Lynn Spigel, *Make Room for TV*. Chicago : University of Chicago Press 1992.

16) Anna McCarthy, *Ambient Television: Visual Culture and Public Space*. Durham, NC – London : Duke University Press 2001.

17) Charlotte Brunsdon, *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. London – New York : Routledge 1997.

18) Kristin Thompson, Fantasy, Franchises, and Frodo Baggins: The Lord of the Rings and Modern Hollywood. *The Velvet Light Trap* 52, 2003 (podzim), s. 45–63.

19) *Franchise – licence*. „Franchise film“ je film, který prochází různými formáty a fázemi obchodu v rámci jedné korporace – snímek, natočený původně na filmový pás, je poté distribuován na video, v kabelové a pozemní televizi či v podobě literárně zpracovaného scénáře a je předmětem dohod, týkajících se různých reklamních předmětů.

badatelé organizovali i *focus groups*. Diváci odpovídali na otázky, které by měly objasnit, jaké strategie byly celosvětově využity pro propagaci tohoto filmu a jak jej vnímala různá národní publika. V průběhu následujících let bude na základě tohoto výzkumu vydáno v různých zemích několik publikací.

V jedné přednášce²⁰⁾ jste se věnovala případu holičů v Afghánistánu v roce 2001 uvězněných za to, že vybavili mládež „střihem Titanic“, tedy že zájemce ostříhali ve stylu, který nosil Leonardo di Caprio v Cameronově filmu. Tito mladíci viděli film na pirátských kopiích, které se dostaly do Afghánistánu tři roky po premiéře filmu v roce 1997 a jak oni, tak jejich kadeřníci riskovali napodobováním západního vzhledu uvěznění. Co nám může tento případ naznačovat o roli distribuce filmů mimo kina – na videu či DVD – v procesu interkulturního sledování filmů?

Jak zdůraznil Toby Miller v knize *Global Hollywood*,²¹⁾ distribuce filmů v kinech přináší pouze asi jednu čtvrtinu globálních zisků Hollywoodu. Tento údaj už sám o sobě naznačuje, jak jsou příjmy z půjčování a prodeje filmů mimo kinodistribuci mimořádně důležité pro celkovou finanční strukturu amerického filmového průmyslu. Podle údajů portálu imdb.com vydělal TITANIC na půjčovném přes 324 milionů dolarů ve Spojených státech a 900 milionů celosvětově. Když uvážíme, kolik peněz utrácí lidé po celém světě za pirátské videokazety, video CD a DVD, je zřejmé, že ekonomický význam verzí filmů pro uvádění mimo kina radikálně narůstá. Jen v samotné Číně, kde pirátské filmy tvoří kolem 90 % trhu, se prodalo legálních kopií TITANICU 300 tisíc, zatímco pirátských kopií odhadem 20 až 25 milionů. Takže abychom porozuměli mezinárodní popularitě a přítomnosti blockbustrového filmu, musíme vzít v úvahu nejen jeho kinodistribuci, ale také následný legální i ilegální oběh. Tato cirkulace filmu po skončení distribuce v kinech jednoznačně představuje významný prvek sociálního oběhu tohoto média, a je tedy klíčová pro teoretické uchopení kulturní funkce a významu filmu pro diváka.

Vzhledem k tomu, že tak velké množství globálních diváků sleduje filmy v prostředí domácnosti, není už film samotný identifikován s veřejnými kiny, ale spíše s televizí a domácím prostorem. Studie zabývající se globálním uváděním filmů tak musí pro porozumění setkání filmu a diváka přesunout pozornost od kin k domácnosti, a také uvažovat o tom, jak ovlivňuje filmovou zkušenost pirátství – zda existuje nějaká odlišná ekonomie diváctví, spojená s tímto způsobem produkce, prodeje a sledování filmů.

„Střih Titanic“ je tedy jen jeden z příkladů toho, jak komplexní a zajímavé mohou být výzkumy, zabývající se uváděním filmů mimo kina a na pirátských kopiích. Pirátské kopie TITANIKU byly potajmu sledovány v afghánských domácnostech během éry Talibanu, v době, kdy mnoho médií, včetně filmu, televize a videa, bylo nezákonných. Z této situace vyvstala mohutná filmová kultura, ohlašující se oním „střihem Titanic“, ale také rozšířeným reklamním prodejem zboží nesoucího označení TITANIC (od triček a parfémů

20) *The Titanic Haircut*. Přednáška přednesená 7. dubna 2003 na Emory University v Atlantě.

21) Toby Miller – Nitin Govil – John McMurria – Richard Maxwell, *Global Hollywood*. London : BFI 2001.

k svatebním dortům a zelenině). Ačkoli k porozumění tomuto fenoménu nevede jednoduchá cesta, stojí jistě za promyšlením. Jaký je význam tohoto střetnutí Východu a Západu, ke kterému dochází za společensky a politicky velmi choulostivé situace? Jak máme chápat popularitu TITANIKU v daném kontextu sledování a při jeho rozšíření do sféry každodenního života Afghánců? Jde o příklad úspěchu západního imperialismu, nebo naopak o důkaz toho, že lokální působení může výrazně ovlivnit význam západního textu, v tomto případě s cílem klást odpor represivním silám? Prostřednictvím tohoto typu otázek si příklad „stříhu Titanic“ vyžaduje současně reflexi uvádění filmů mimo kina, různých teorií vlivu globalizace a komplexních vztahů souvisejících s interkulturní recepcí. Je také důležité poukázat na to, že americká kinematografie není v podmínkách jiných zemí jedinou globální kinematografií; například v Kábulu jsou mimořádně populární indické filmy. Jakákoliv lokální situace sledování je tedy s největší pravděpodobností vymezována vlivem řady globálních médií.

Recepce současných filmů je ovlivňována rozličnými diskursy masové kultury. Především hollywoodský blockbuster je doprovázen množstvím satelitních diskursů o hvězdách, režisérech, speciálních efektech apod., které mohou pro diváka fungovat jako místa odklonu od filmu k narativům konstruovaným kolem fragmentů ústředního filmového textu – vy sama tento prvek ekonomie diváctví nazýváte „digresí“. Přestože některé historické výzkumy (například Janet Staigerové či Vinzenze Hedigera) ukazují, že tato strategie není zdaleka nová, v posledních desetiletích se výrazně intenzifikovala. Čím je to způsobeno a co nám může tento fenomén říci o publiku implikovaném filmovým průmyslem – a o publiku samotném? Jak se proměnila ekonomie diváctví?

Ve Spojených státech se diskuse o těchto otázkách zaměřuje především na vliv horizontální integrace amerického filmového průmyslu, která započala v osmdesátých letech v souvislosti s deregulací za éry Ronalda Reagana. Velké korporace byly schopné získat podíl na různých obchodních aktivitách v oblasti médií napříč celým spektrem, takže například Time Warner nebo Sony Corporation nyní vlastní filmová studia, televizní sítě, vydavatelství knih a časopisů, videoherní společnosti, hudební vydavatelství, tematické parky, internetové domény atd. Takže když tyto mediální konglomeráty produkují nákladný film, je v jejich ekonomickém zájmu prodat jej napříč všemi těmito různými sférami, a to pomocí reklam a sdružené propagace (*tie-in*). (Příkladem sdružené propagace je třeba literární zpracování filmů vycházející z licence k HVĚZDNÝM VÁLKÁM nebo vytvoření atrakce TERMINATOR 2 3-D: BATTLE ACROSS TIME pro tematický park.) Divák je tak obklopen stále většími skupinami průmyslových produktů a informací a průmyslu se nabízí více možností, jak svými produkty konzumenty zaujmout. „My Heart Will Go On“ Celine Dionové, tedy tematická píseň z filmu TITANIC, která se stala hitem ještě před uvedením filmu do kin, posloužila jako vhodný podpůrný nástroj prodeje filmu publiku. A naopak: obrovská popularita filmu pomohla prodávat píseň těm divákům, kteří se rozhodli koupit si CD s touto písní a možná i jinou hudbu od Celine Dionové. Je to jakýsi nekonečný kruh – konglomeráty doufají, že ti diváci, které zaujal film, si koupí i s ním spojené produkty z dalších médií, a že ti, kdo jsou fanoušky těchto k filmu připojených médií, budou zase chtít vidět film. A zároveň se zábavní průmysl začal více věnovat péči

o fanoušky a budování fandovské kultury – takže například společnost Lucasfilms Ltd. najala Steva Sansweeta jako šéfa oddělení pro kontakt s fanoušky, čímž formalizovala vztah s fanoušky jako firemní aktivitu.

Otázkou zůstává, jaké má horizontální integrace kulturní důsledky. Bylo by možné tvrdit, že jde o jistý druh „kontroly myšlení“, který předjímá a reguluje divákovu konsumpci a reakci na média. Ale řada badatelů zabývajících se fandovskou kulturou ve filmových a televizních studiích by takovou totalizující formulaci odmítla a místo toho by se zaměřila na divácké aktivity například v podobě fandovské fikční literatury (*fan fiction*) jako projevu vzdoru vůči průmyslem produkované podobě produktů. Takovým popisem si ovšem nejsem vůbec jistá.

„Domácí kino“ není pouze označení pro novou reprodukční technologii – zdá se být i metaforou, snažící se zhodnotit sledování filmů v prostředí domova, které přitom už teď představuje hlavní diváckou zkušenost. Narazil jsem například na reklamu na domácí kino, která ukazovala předměstský domek vyzdobený jako budova kina, jako místo, kde můžete prožít spoustu zábavy (na rozdíl od nudného domku v sousedství). To naznačuje hybridizaci dvou dispozitivů (kina a televize) a také dvou sfér: soukromé a veřejné. Jaká je sociální role nových reprodukčních technologií určených pro domácí sledování? Jak může hardware proměnit recepční situaci a status sledování filmů jako domácí zábavy?

O sociální roli nových technologií domácího sledování někteří badatelé tvrdí, že i přes příslib různých druhů revolucí, které sebou tyto technologie přinesly, potvrzují ve skutečnosti *status quo* genderových a rodinných vztahů (mám zde na mysli zejména knihu Ann Grayové *Video Playtime*).²² Badatelé jako Eric Hirsch či David Morley zastávají názor, že přenesení mediálních technologií do domácnosti stále více otevírá soukromý prostor prostoru veřejnému, zejména imperativům komoditní kultury a konzumerizmu. Do cela bych souhlasila s oběma těmito tvrzeními.

Přestože tyto technologie nevyvolaly žádné revoluce v prostředí domácnosti, jistě představují určité změny. Jak všichni dobře víme, domácí kino a DVD zajišťují z technického hlediska kvalitnější filmovou zkušenost. Učinily ze zvuku významnou součást domácího sledování filmů a z vysoké kvality obrazu standardní požadavek. Jedním z důsledků vstupu domácího kina a DVD do domácnosti je jistý typ technofilie – lásky k technologii, která převažuje nad vztahem k jiným aspektům filmu. Dokonalý obraz a efektní zvuková stopa je pro tyto technofily důležitější než třeba děj či herecké výkony. A tato situace napomohla tomu, že z blockbustrového filmu se stala jedna z nejžádanějších zkušeností spojených s domácím kinem. Jestliže je domácí kino schopné téměř úplně reprodukovat obrazovou a zvukovou kvalitu kina, jak byste mohli předvést jeho schopnosti lépe než tím, že na něm pustíte film předvádějící digitální technologii skrze vysoký podíl speciálních efektů a spektakulární obraz a zvuk? Domácí kino tak v určitém smyslu podporuje filmy vystavující na odiv technologii. Tuto tendenci podporuje i to, že většina zákazníků kupujících ve Spojených státech domácí kina jsou bílí muži, a ti i bez toho patří k nadšeným fanouškům blockbustrových a akčních žánrů.

22) Ann Gray, *Video Playtime. The Gendering of a Leisure Technology*. London – New York : Routledge 1992.

Díky svému spojení s digitální kvalitou DVD domácí kino nakonec přitáhlo vážnější pozornost badatelů k problému uvádění filmů v domácím prostředí. Musím ovšem poznamenat, že osobně nepovažuji domácí kino a DVD za jednoznačně nejdůležitější změny, které by měly být studovány ve vztahu ke sledování filmů v prostředí domácnosti. Dějiny uvádění filmů v domácím prostoru jsou dlouhé – ve skutečnosti téměř tak dlouhé, jak dějiny samotné kinematografie. Již od počátečního období na konci 19. století byly filmy předváděny v rozmanitém prostředí mimo prostor kin, od pouličních trhů po domácnosti. Pokud jde o domácí předvádění filmů, dva roky po veřejném předvedení kinetoskopu vyvinul Edison i projektor pro domácí využití a brzy poté si mohli zákazníci koupit či půjčit filmy v místních pobočkách nebo poštovní dobírkou. O těchto raných způsobech předvádění filmů v domácnosti psali Ben Singer a Moya Luckettová, ale jinak se tohoto tématu odborná literatura téměř nedotkla. A vývoj následující po domácím kinetoskopu, včetně kabelové televize a videa, se sice setkal s jistým zájmem, ale jinak byl filmovými vědci odmítán z důvodu špatné kvality obrazové a zvukové reprodukce. Ovšem jak historie, tak i estetické a teoretické implikace uvádění filmů v jiném prostředí než je kino si žádají mnoho další práce. Tato prostředí zahrnují domácnost, ale i jiná důležitá místa, kde byly filmy v průběhu dějin kinematografie uváděny, včetně operních budov, škol, muzeí, továren, vězení, zaoceánských parníků a letadel. Badatelé s tímto typem výzkumu už začínají. Jsem přesvědčena o tom, že výzkum kinematografie mimo prostor kina bude představovat nový směr v našem oboru, pro který už film určený pro kina nebude tím jediným privilegovaným předmětem studia.

Obrovský komerční úspěch nového formátu – DVD – je doprovázen odlišnou dynamikou konzumpce, než jakou vykazuje trh s videokazetami (u DVD je prodej ve srovnání s půjčováním výrazně silnější než u videokazet). Řečeno slovy jak představitelů filmových studií, tak filmových fanoušků, DVD je „mnohem lepším sběratelským objektem“. Sběratelská aktivita částečně implikuje také aktivitu opakovaného sledování – přičemž se dnes obě zdají být mnohem běžnější a kulturně přijatelnější než kdy dříve. Jaké jsou kulturní příčiny této situace?

Nejsem si jistá, jestli je konzumpce DVD nějakým zásadním způsobem odlišná od té, která je spojena se sledováním filmů na videokazetě. Je sice pravda, že DVD výrazně posílilo prodej a ze sběratelství učinilo běžnější typ zábavy, ale přinejmenším ve Spojených státech to bylo v osmdesátých a devadesátých letech video, které vytvořilo silný trh zaměřený na prodej a tvořilo také základ nesčetného množství filmových sbírek. Pozemní televize a později i video a kabelová televize (uvedené v USA na spotřebitelský trh v roce 1975) proměnily opakované uvádění filmů ve specifickou instituci jak programovou, tak diváckou. Domnívám se, že DVD jednoduše posílilo jisté aspekty domácího sledování filmů, které existovaly již dosti dlouho před jeho uvedením na americký trh v roce 1997.

Takže považuji za problematické uvažovat o DVD jako skutečném zlomu ve vztahu k tomu, co předcházelo, a vztáhnout jeho vliv k nějaké kulturní proměně. Místo toho upřednostňuji uvažovat o DVD v kontextu předchozího technologického vývoje v oblasti domácí filmové zábavy – touto historií je nutné se podrobně zabývat před tím, než bude možné

plně zhodnotit specifický vliv DVD. A pak je z hlediska kulturní dimenze sběratelství DVD také nutné vzít v úvahu, že sběratelská aktivita – ať už jde o filmy, či o jiné předměty – má dlouhou historii, která pro lepší porozumění těmto dimenzím vyžaduje podrobnější zkoumání. Sběratelská aktivita je nepochybně spojena s pocity ovládnutí, kontroly, vědění apod. Je třeba se ptát, jaké historické proměnné se podílejí na určování kontinuit a diferencí, pokud jde o proměnu sběratelství a sběratelských subjektivit v čase a ve vztahu k různým artefaktům (filmům, hollywoodským memorabiliím, hračkám, známkám apod.).

Jaké specifické funkce má aktivita opakovaného sledování filmů a jaký typ potěšení nabízí?

V jedné kapitole mé chystané knihy²³⁾ jsem se zaměřila právě na toto téma. Za pomoci dotazníků jsem se ptala tří stovek univerzitních studentů, proč sledují opakovaně své oblíbené filmy. Předpokládala jsem, že právě oni jsou pro tuto otázku vhodné publikum, protože se podíleli na vytvoření první videogenerace ve Spojených státech – tj. diváků, kteří už nezažili dobu, kdy nebylo možné si doma libovolně přehrávat filmy na videu – a navíc jsou věrnými návštěvníky kin. Nabídlí samozřejmě celou řadu různých motivů pro opakované sledování. Někteří se k oblíbeným filmům vraceli z estetických důvodů, tj. buď aby hledali pokaždé něco nového, nebo aby opakovaně ocenili už známé prvky daného textu. Někteří studenti využívali filmy pro „kinoterapii“ (*cinematherapy*): vybírají si k opakovanému sledování filmy s jim dobře známým emočním profilem proto, aby ovlivnili své vlastní emoce, posílili nebo změnili náladu, ve které se nacházejí. Jiní zase sledují opětovně filmy z důvodů jisté nostalgie – chtějí se vrátit do osmdesátých let, do doby svého dětství, kdy se jim vše zdálo jednodušší a šťastnější. A ještě další skupina chce vidět filmy znovu proto, aby si zapamatovala dialog, který pak může citovat buď při opakovaném sledování filmu, nebo v určitých sociálních situacích v okruhu svých přátel. A to jsou jen některé z hlavních motivací, které studenti v dotazníku uvedli. Ve zmíněné kapitole chystané knihy uvádím tyto motivace do vztahu k řadě širších diskursivních a sociálních kontextů (například jsem zjistila jistou souvislost mezi touhou studentek po „kinoterapii“ a širší oblastí americké populární kultury, přeplněné „svépomocnými“ texty pro ženy). Ovšem opakované sledování představuje důležitou součást zábavní zkušenosti a vyžaduje samozřejmě další výzkum.

DVD formát dodal novou komerční hodnotu starým hollywoodským filmům. Jakým způsobem jsou dějiny Hollywoodu nabízeny a kulturně „přerámovány“ pro současné publikum? Je ve srovnání s jinými distribučními okny nějaký zásadní rozdíl v tom, jak je hollywoodská historie „přepisována“ pro účely trhu s DVD?

Když se podíváte na speciální sběratelské edice kteréhokoli velkého klasického hollywoodského filmu, naleznete v doplňkovém materiálu na disku ohromující množství historických informací. Například sběratelská edice filmu ČARODĚJ ZE ZEMĚ OZ obsahuje kromě řady dalších věcí také dřívější verze ČARODĚJE a původní zvukové nahrávky písně

23) *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home.*

„Over the Rainbow“. DVD s Hitchcockovým filmem REBECCA zase zahrnuje i několik kompletních rozhlasových adaptací původního románu Daphne du Maurierové, které vznikly v období 1939 až 1947 a v nichž účinkovala řada hollywoodských herců. Také kolekce raných filmů, které se stále častěji objevují na DVD, obsahují působivé množství doplňujících informací. DVD se tak stalo archivem materiálů, které by pro badatele bylo za normálních okolností obtížné, ne-li nemožné získat.

Ovšem stejně jako v případě jakéhokoli jiného historického počínu je i zde nutné uvažovat o principech inkluze a exkluze, které hrají roli v předkládaném historickém popisu. Jinak řečeno, DVD nabízí historii určitým specifickým způsobem – a to v tom smyslu, že historici musí pečlivě vybrat materiál tak, aby vyprávěl právě ten jediný příběh textu, který je potřeba. Můžeme si domyslet, že ono přerámování (*reframing*) historie Hollywoodu, které se objevuje v doplňkových materiálech na DVD, je ovlivněno přinejmenším tím, na jakou demografickou skupinu směřuje – může jít např. o fanoušky současných blockbustrových filmů, kteří se zajímají o to, jak vznikaly speciální efekty; o filmové nadšence se zájmem o historky z Hollywoodu a o příběhy ze zákulisí, týkající se hollywoodských magnátů, režisérů a herců; a o filmové vědce a/nebo archiváře zaměřené na méně dostupné historické artefakty. Jinak řečeno, musí to být historie, která je nějakým způsobem konzumovatelná.

Kromě toho doplňkové materiály na DVD fungují ve vztahu k dějinám Hollywoodu často podobně jako filmové kanály kabelových televizí, např. AMC (American Movie Classics) a TCM (Turner Classic Movies), tedy jako propagace impozantnosti filmového průmyslu. Historické přístupy k filmům dostupným na DVD, v kabelové televizi a jinde jsou do značné míry součástí toho, čemu historici věnující se výzkumu kulturní paměti (*memory studies*) říkají „komerční management paměti“. Tento způsob pamatování si minulosti je jemnějším způsobem oslavování samotné Ameriky – a to tím, že jsou nabízeny narativy vývoje, které vyprávějí o tom, jak demokratické hodnoty úspěšně řeší velké kulturní problémy spojené s čímkoli, válkou počínaje a otázkami rasy a genderu konče.

Nejsem v tuto chvíli připravená nabídnout nějaké rozlišení mezi různými přístupy k historii, jak je nabízejí jednotlivá místa, na nichž jsou filmy uváděny po distribuci v kinech. Můžeme ovšem pohlížet na rozmanité historie uváděné do oběhu těmito místy tak, že se podílejí na veřejném inscenování a konstrukci paměti, přičemž je zde komentář o hollywoodských textech použit jako prostředek k předvádění a cirkulaci vlivných náhledů na minulost.

Způsobila popularita DVD nějakou výraznou změnu na straně filmové produkce – ve smyslu změny narativních strategií nebo struktury produkce? Využívají hollywoodská studia nějaké nové strategie pro oslovování diváků?

Zástupci studií byli zvyklí hovořit o „výsadním postavení kinodistribuce“ (*theatrical primacy*) – o tom, že bez ohledu na další místa uvádění filmů představovalo hlavní událost uvedení do premiérového kina (*first-run movie theater*), které bylo odpovědné za odstartování cirkulace filmu a jeho reklamní kampaně. Nyní se ovšem někteří z těchto představitelů filmových studií vyjadřují v tom smyslu, že kinodistribuce je pouze jakousi předpremiérou pro uvedení filmu na DVD. Vzhledem k ekonomickým aspektům současné

situace není tato změna postoje filmového průmyslu ani příliš překvapivá. V roce 2004 dosáhly tržby ze severoamerických kin výše 10,2 miliardy dolarů. Ve stejném roce ovšem činily zisky z půjčování a prodeje nosičů pro domácí konsumpci 25,95 miliardy, tedy více než dvojnásobek příjmů z kin, přičemž 16 miliard pocházelo z prodeje DVD. Stále větší počet filmů dnes dosahuje vyšší zisky z uvedení na DVD než z uvedení v kinech (mezi prvními byly v roce 2001 filmy RYCHLE A ZBĚSILE a TRAINING DAY). Někteří zástupci filmového průmyslu tvrdí, že tento pokles tržeb z kin bude pokračovat, a to nejen z toho důvodu, že se dramaticky zlepšila kvalita technologií určených pro domácí projekci, ale i proto, že konzumenti už nemusí dlouho čekat na uvedení filmu na DVD, což je podporuje v rozhodnutí zcela se vzdát zkušenosti s filmem na velkém plátně.

Ohromný úspěch DVD nevyhnutelně ovlivňuje i filmovou produkci – například to, které filmy budou produkovány a dobře finančně zajištěny. Protože hlavními kupujícími DVD a systémů domácího kina jsou bílí muži, jejich vkus částečně ovlivňuje trh. Přitom podle zpráv vypracovaných pro účely samotného filmového průmyslu je jejich vkus orientován na blockbustery jako je MATRIX a teenagerovské komedie jako jsou MALÉRY PANA ŠIKULY. To neznamená, že jiné žánry nejsou úspěšné nebo že se jiná publika nepodílí na sledování filmů na DVD – blockbustery a jejich publikum ovšem tvoří nejdůležitější sektor obchodu s filmovými nosiči určenými pro domácí sledování. A to také znamená, že akční scény, speciální efekty a dynamické soundtracky tvoří podstatnou součást filmového narativu a stylu.

Vliv DVD na produkci je možné sledovat také v tom, že jsou natáčeny dodatečné scény, alternativní konce nebo dokumenty typu „making of...“, takže tento materiál může být zařazen do doplňkového materiálu na DVD. Ocitáme se tak mezi variacemi filmového narativu způsobenými těmito prvky a procesem nového uvádění verzí téhož filmu (například režisérská verze, speciální sběratelská edice, platinová edice apod.), a díky tomu získáváme dojem, že narativ je v éře DVD nekonečně proměnlivý. Ačkoli filmové narativy vždy podléhaly změnám při opakovaných uváděních v kinech i následných místech distribuce, DVD tento aspekt filmového narativu mimořádně zviditelnilo a učinilo z něj důležitý princip filmové zkušenosti.

V dubnu jste se účastnila jedné z prvních akademických konferencí zabývajících se tématem DVD. Jaká byla reakce badatelů na tento nový fenomén? Jaké metody výzkumu byste navrhla pro analýzu změn distribuce a recepce vyvolaných nástupem DVD formátu?

Účastníci konference hovořili o celé škále různých témat, včetně toho, jak DVD ovlivnilo koncepcí autorství, marketing a uvádění filmů či filmové publikum. Někteří tvrdili, že DVD přineslo v těchto oblastech radikální změnu, jiní naopak zdůrazňovali kontinuitu mezi minulostí a přítomností. Jednalo se o skutečně vzrušující událost především díky tomu, že umožnila plně se soustředit na téma DVD, přičemž účastníci nabízeli různé, ale vzájemně se doplňující názory na vliv tohoto relativně nového formátu.

Jasně se také ukázalo, že DVD podnítilo vážné přehodnocování některých otřepaných tvrzení v rámci *film studies*: například že opravdová kinematografie je spojena s celuloidovým médiem, které patří výhradně na velké plátno; že verze filmu určená pro distribuci v kinech je tou jedinou autentickou a úplnou verzí; že kino je jediné místo, kde může

divák zakoušet opravdový vztah k filmu; a že kino je ústřední pro sociální a historický výzkum diváctví a diváckých aktivit. A mimo kontext samotné konference je možné také říci, že filmovým badatelům z akademické sféry ulehčilo DVD možnost hovořit o kinematografii v kontextu nových digitálních médií (digitalita představovala pro některé z nich hrozbu filmovému médiu i samotným *film studies*).

Doufám, že takovéto nové promýšlení těchto témat bude mít výraznější vliv i na výzkumná paradigmatata – a že důsledky přehodnocování jistých tvrzení, iniciované DVD formátem, dalece přesáhnou rovinu momentálních změn. Tak jako pomohlo DVD přesunout pozornost k uvádění filmů mimo samotný prostor kina, mohlo by také otevřít výzkum o dějinách projekcí z filmového pásu, které se odehrávaly v jiných prostorech, než je kino – a v souvislosti s tím i výzkum role, kterou hrály nové technologie, od 16mm projektorů a televize k VHS a satelitní televizi, v procesu uvádění filmů do domácností, škol, muzeí a dalších míst. Jak jsem se už zmínila, je sféra uvádění filmů v jiných prostorech než kino zcela klíčová pro porozumění společenské a historické roli kinematografie – především proto, že ukazuje všudypřítomnost filmu v každodenním životě. Lze předpokládat, že tato další místa a instituce, kde jsou filmy uváděny, výrazně ovlivňují jejich vnímání – že tedy například sledování ČARODĚJE ZE ZEMĚ OZ v kontextu středostavovské americké domácnosti je naprosto odlišné od sledování téhož filmu v uprchlickém táboře v Afghánistánu (kde jej promítala organizace FilmAid International). Takže v tom nejoptimističtějším výhledu může současný zájem o DVD soustředit pozornost k dřívějším příkladům uvádění a recepce filmů mimo prostor kina.

Snad mé předchozí komentáře naznačují, že z hlediska recepčních studií se mi současný vývoj jeví jako mimořádně zajímavý. Vliv nových mediálních studií, teorie globalizace, empirického výzkumu, *fan studies* a dalších současných tendencí povede recepční studia novými, velmi zajímavými směry, přičemž bude zároveň rozšiřovat parametry a orientaci jejich metodologie.

Na závěr Vám chci poděkovat za podnětné otázky – s potěšením jsem promýšlela témata, které jste nastolil, a jsem ráda, že jsem měla příležitost na ně reagovat.

Citované filmy:

Čaroděj ze země Oz (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Harry Potter a kámen mudrců* (Harry Potter and the Sorcerer's Stone; Chris Columbus, 2001), *Harry Potter a tajemná komnata* (Harry Potter and the Chamber of Secrets; Chris Columbus, 2002), *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; Alfonso Cuarón, 2004), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Maléry pana Šikuly* (Office Space; Mike Judge, 1999), *Matrix* (The Matrix; Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999), *Pán prstenů: Dvě věže* (Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Rychle a zběsile* (The Fast and the Furious; Rob Cohen, 2001), *Terminator 2 3-D: Battle Across Time* (John Bruno, James Cameron, 1996), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Training Day* (Antoine Fuqua, 2001), *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *X-Men 2* (X-Men 2: X-Men United; Bryan Singer, 2003).

Obzor

Francouzská Inatéka

Francouzská Inatéka (Inathèque de France) se nachází na levém břehu Seiny na nábřeží François Mauriac v Paříži. Sídli v nové budově Francouzské národní knihovny (Bibliothèque nationale de France), která byla vystavěna v letech 1989–1996 podle plánů Dominika Perraulta. Přestože by její přítomnost právě v budovách Národní knihovny mohla svádět k dohadům o administrativní provázanosti obou institucí, jedná se naopak o dvě samostatně působící jednotky. Inatéka jako knihovna audiovizuálního dědictví je zřízena Národním institutem audiovizuálního studia (Institut national de l'audiovisuel, INA) a prostorů knihovny využívá k uchovávání a zpřístupňování studijních kopií vysílání rozhlasu a televize. Umístění do budovy Národní knihovny však není náhodné. Naplňuje se tím přání iniciátora stavby knihovny někdejšího prezidenta François Mitteranda, po němž je budova pojmenována. Ten v roce 1988 vyjádřil přání, že nová stavba Národní knihovny by měla „pokrýt všechna pole znalostí, zpřístupnit je všem, používat nejmodernější technologie přenosu dat, šlo by v ní studovat na dálku a propojit ji s dalšími evropskými knihovnami“.¹⁾ Toto přání nyní knihovna skutečně splňuje, protože v ní lze studovat jak knihy a grafiky, tak i software, multimediální aplikace a díky přítomnosti Inatéky také vysílání francouzského rozhlasu a televizi. To vše za využití nejmodernější techniky, která je „zpřístupňuje všem“ návštěvníkům.

Zpřístupněný archiv

Studovna Inatéky je otevřena od pondělí do soboty od 9 do 19 hodin. Ke vstupu je nutná akreditace, o kterou si návštěvník musí zažádat v informacích čtenářům ve vstupní hale Národní knihovny. Pokud udá předmět výzkumu, který může být univerzitní, profesní nebo osobní a pro který potřebuje prostudovat audiovizuální fondy, obdrží na místě akreditaci na dva dny, na patnáct vstupů, nebo na jeden rok. S akreditací získá přístup do studovny Inatéky a k jejímu archivu. Studovna je vybavena čtyřiašedesáti stanicemi SLAV, což je zkratka pro Station de Lecture AudioVisuelle, zařízení umožňující čtení audiovizuálních dokumentů. SLAV jsou vybaveny počítačem Apple Macintosh G4 s dostatečně velkými barevnými monitory, videopřehrávačem, CD a DVD přehrávačem. Díky vzájemnému propojení jsou veškeré zvukové i obrazové záznamy ovládané přímo z obslužného programu v počítači.

Studiu audiovizuálního dokumentu předchází rešerše v rozsáhlé databázi, která se nazývá *Hyper-Base*. Její ovládání je jednoduché a přitom nabízí velkou variabilitu výběru podmínek hledání, které lze vzájemně kombinovat. Dovoluje konzultaci přístupných databází prostřednictvím dokumentačních polí, která tvoří každý zápis (datum, kanál, hodina vysílání, název, žánr, klíčová slova, obsah atd.) Tyto údaje lze libovolně kombinovat a návštěvník může nalézt hledaný dokument nebo hned celý korpus dokumentů podle tematiky vlastního výzkumu. Katalogový lístek obsahuje kromě hlavičky a velmi podrobného obsahu, jenž popisuje takřka každou minutu filmu, také údaje o pořadu z dokumentů produkční společnosti, které má k dispozici Inatéka, ale také procenta sledovanosti. Databáze je přitom rozdělena do tří částí: kromě televizních pořadů lze vyhledávat

1) La Bibliothèque nationale. *Dossiers de l'audiovisuel* 1994, č. 54, s. 34.



*Studovna Inatěky vybavená stanicemi
audiovizuálního čtení umožňuje analýzu
rozhlasového nebo televizního záznamu
z archivu*

Foto Luděk Janda

reklamy a videoklipy nebo vědecké práce a psanou dokumentaci. Katalog je ve velmi omezené podobě k dispozici i přes internet. Předběžné vyhledání lze tedy provést mimo budovu Inatěky. Pro smysluplnou práci s databází je však nutné osobně zajít do Inatěky nebo do jejích šesti regionálních poboček, protože pouze tam je přístup k úplným informacím o pořadech, které lze ještě před samotnou konzultací audiovizuálního dokumentu dále třídit a zpracovávat v programu *MediaCorpus*. Ten umožňuje údaje získané z databáze doplňovat vlastním poznámkovým aparátem a indexovat. Pomocí *MediaCorpus* lze vytvářet statistiky vysílání a prezentační grafy. Podobný program nejenže šetří čas studia samotných dokumentů, ale umožňuje vytvářet náročné statistické studie, aniž by bylo nutné všechny pořady skutečně zhlédnout. Výběr si návštěvník přesune do nákupního košíku podobně jako v internetovém obchodě a zadá požadavek knihovní službě. Vybraný rozhlasový nebo televizní pořad dostane do hodiny na konzultační kopii, se kterou může dále pracovat a provádět hlubší analýzu.

Požadovaný televizní pořad je k dispozici

buď na kazetě S-VHS, která se používala až do roku 2002 ke studijním kopiím, nebo na nosičích DVD-ROM, kterými byly v roce 2002 nahrazeny videokazety. Rozhlasový pořad je k dispozici na CD-WORM, což je nosič používaný v Inatěce pro záznam zvuku. Samotná analýza audiovizuálních dokumentů probíhá opět na stanicích SLAV. Ty jsou k tomuto účelu vybaveny speciálně vyvinutými softwarovými nástroji *VideoScribe* a *RadioScope* (eventuálně *MediaScope*). Multimediální program *VideoScribe* umožňuje analýzu audiovizuálního dokumentu uloženého na kazetě S-VHS. Záznam se zobrazuje v okně pracovní plochy počítače. Prostřednictvím programu můžete ovládat videopřehrávač a snímat ze záznamu obrázky. Ty lze dále poznámkovat, hierarchizovat a sestavovat z nich dokument v textovém editoru. Pro analýzu rozhlasového vysílání slouží *RadioScope*. Opět dovoluje strukturovat časový průběh dokumentu prostřednictvím poznámkového aparátu, který lze připojovat k časové ose záznamu. Zvukový dokument lze pak procházet právě prostřednictvím poznámek a lze si z něj dělat výpisky. Kopírovat fragmenty hlasových záznamů však program s ohledem na autorská práva neumožňuje.

Obdobou těchto programů je *MediaScope*, který umožňuje totéž pro zpracování toku digitálního obrazu ve formátu Mpeg uloženého na konzultačním DVD. Opět lze strukturovat záznam, opoznámkovat ho, vybrat záběry a vložit je do připravovaného textového dokumentu. Záznam na DVD je navíc opatřen souvislým řetězem obrázků, kterými můžete nahradit nevýraznou časovou osu záznamu. Díky tomu lze rychle přehlédnout průběh televizního dokumentu a zaměřit se pouze na část, která je k analýze nutná.

Dépôt légal TV Base Fenêtre Quitter

Champs de : GENERAL

Complet DL

Page Tri Champ

23 Date de versement

25 Descripteurs

24 Descripteurs évènement

29 Descripteurs secondaires

42 Dispositifs

Doc. d'accompagnement

Documentaliste

15 Durée

Durée en minutes

38 Extension géographique

Fonds

21 Générique

22 Générique complémentaire

17 Genre

Champ Opérateur Valeur

Genre égal DOCUMENTAIRE

ET Descripteurs semblable prague à

Plus de critères Rechercher

Historique

1	1	20	Genre égal 'DOCUMENTAIRE' ET Descripteur
2	2	20	1 Trié par Date de diffusion

Genre

Nb. Doc Terme Nb. Doc

3248	ADAPTATION	32472
1576	ANIMATION	157540
485	BANDE ANNONCE	485
5194	BEST OF	5193
4072	BREVE	40728
946	CHRONIQUE	946
2170	COMEDIE DE SITUATION	21707
133	CONFERENCE DE PRESSE	133
2580	COURS D'ENSEIGNEMENT	2558
2154	COURT METRAGE	21541
2330	CREATION TELEVISUELLE	2280
8899	DEBAT	8899
843	DECLARATION	842
7983	DOCUMENTAIRE	79813
1874	EXTRAIT	1873

D/p 20 1 Standard DL

	Chaîne de diffusion	Date de diff	Heure de	Durée	Titre propre	Titre collection
1	La Cinquième	13.01.1995	11:13:23	00:26:47	Prague	Embarquement Porte n°1
2	La Cinquième	19.06.1995	14:55:53	00:26:47	Prague	Embarquement porte n°1
3	France 3	21.06.1995	22:58:54	00:46:34	Bohumil Hrabal	Un siècle d'écrivains
4	ARTE	03.08.1995	20:49:10	01:02:47	Les châteaux des Liechtenstein et le Pater Noster de	
5	France 3	20.09.1995	23:13:27	00:49:47	Franz Kafka	Un siècle d'écrivains
6	France 3	02.12.1995	22:26:57	00:56:19	Jan Palach	Derniers voyages
7	ARTE	01.03.1996	22:07:11	01:23:37	La restitution	
8	ARTE	03.05.1996	22:29:53	01:33:51	Têtes de papier = Papierové Hlavy	
9	ARTE	26.06.1996	20:45:32	00:56:26	Les mots et la mort : Prague au temps de Staline	
10	La Cinquième	17.05.1997	08:41:20	00:13:56	Sylvia et la gym	Graine de champion
11	France 3	13.03.1998	23:27:57	00:52:40	Le gel du printemps Prague 1968	Les brûlures de l'Histoire
12	France 2	27.08.1998	22:42:18	00:49:55	Les amoureux du printemps de Prague	
13	ARTE	20.11.1998	22:24:16	01:11:28	Une maison à Prague	
14	ARTE	27.10.1999	20:45:18	01:02:54	Une fin sans fins 1953 à 1993	La foi du siècle
15	France 3	05.09.2001	22:57:23	01:23:06	Pour un autre monde	
16	France 5	20.10.2002	09:16:21	00:53:08	Franz Kafka	Correspondances
17	France 2	16.12.2002	26:23:17	00:29:11	Ida Haendel	
18	ARTE	18.09.2003	19:02:20	00:41:26	Prague = Prag	
19	France 5	01.08.2004	16:31:19	00:53:16	Rodolphe II, l'empereur alchimiste de Prague	Les palais d'Europe
20	France 2	24.09.2004	23:55:23	01:25:51	Lise et Artur un couple en résistance(s)	

Prostředí HyperBase s výsledky hledání dokumentárního filmu o Praze v zákonném depozitu

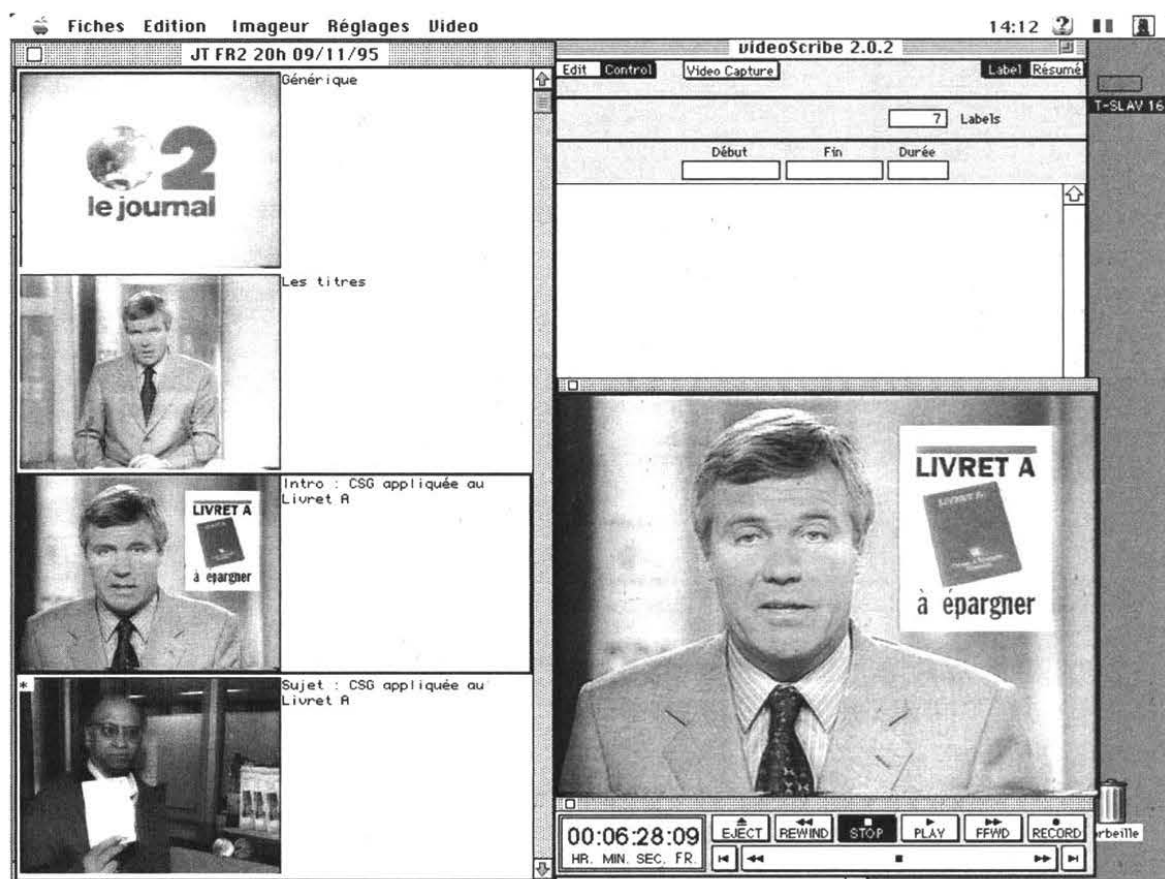
© INA, www.ina.fr/inatheque

Povinný depozit

Studovna funguje teprve od roku 1998. Samotná Inatéka není o mnoho starší: letos slaví deset let od otevření. Důvod jejího založení je však nutné hledat hlouběji v historii, protože se v něm odráží proměna mediální krajiny ve Francii v posledních desetiletích a postupná změna chápání kulturního dědictví, které stále více zahrnuje i audiovizuální produkci.

Administrativně Inatéka spadá pod Národní institut audiovize, který sídlí v Bry-sur-Marne. INA vznikla 6. ledna 1975 (na základě zákona ze 7. srpna 1974) rozštěpením tehdejšího ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française), který sdružoval rozhlasové, televizní i vysílací společnosti. Společně s INA tehdy vznikly tři samostatné televizní kanály TF1 (Télévision Française1), Antenne2 a France-Régions3 a vysílací a produkční společnosti Société française de production (SFP), Télédiffusion de France (TDF) a Francouzský rozhlas (Radio France). Posláním INA bylo od počátku schraňovat a zpřístupňovat audiovizuální archivy státních programových společností, dále provádět výzkum v oblasti produkce a audiovizuální komunikace a její inovace, zajišťovat veřejnou službu spojenou s audiovizí a přispívat ke vzdělávání v oboru audiovizuální komunikace. Státní stanice odevzdávají po odvysílání premiérové pořady do INA, která se stará o jejich archiv. Oplátkou INA poskytuje komplexní rešeršní službu a je schopna státním stanicím dodat požadovaný archivní dokument, který je pak ve vysílání zřetelně označen čtvercem s nápisem INA.

Rozdělení státního kolosu ORTF na sedm samostatných společností bylo prvním krokem k postupné privatizaci televizních kanálů. Zrušení monopolu státu v oblasti rozhlasu a televize umožnil zákon z 29. července 1982. Stát si ponechal právo na poskytování a přidělování frekvencí, jejichž



Program VideoScribe umožňuje vkládat záběry ze studijní videokazety do textového dokumentu
© INA, www.ina.fr/inatheque

schválení podléhalo nově vzniklé Národní komisi pro komunikaci a schvalování (Commission nationale de la communication et des libertés, CNCL, v roce 1989 nahrazena Conseil supérieur de l'audiovisuel, CSA).

Pokud jde o nově vzniklé televizní kanály, byl spuštěn placený Canal+ (1984) a dále vznikly soukromé TV6, M6 a Cinq. V roce 1986 rozhodl kabinet premiéra Jacquese Chiraca (který stál již v roce 1974 za rozpuštěním ORTF) o privatizaci prvního kanálu francouzské televize TF1. Nově vzniklým soukromým rozhlasovým a televizním stanicím však nebyla přikázána povinnost archivovat pořady a dále je zpřístupňovat. Tuto situaci popisuje zpráva Francise Becka z června 1987, která byla sice zaměřena na fungování Národní knihovny, ale týkala se také archivace audiovizuálního odkazu. Francis Beck si je vědom nepoměru mezi obrovským množstvím soudobé audiovizuální produkce a jejím zastoupením ve státních archivech. Proto navrhuje alespoň selektivní výběr produkce soukromých rozhlasových a televizních stanic:

Nové soukromé prostředky šíření audiovizuálních a zvukových zpráv nejsou podřízeny povinnosti archivování u Národního institutu audiovizuálního, která se vztahuje na státní programové společnosti. Selektivní archivace signifikantních vzorků obsahu přenášených těmito novými médii se musí přesto stát součástí péče státní instituce, která dbá o to, aby dnešní kultura byla dostupná i budoucím generacím. [...]

Nelze jen do vyčerpání tupě hromadit dokumenty minulosti, naopak pro budoucí výzkum je nutné provádět výběr. Riziko, že se budou shromažďovat sterilní a nepřehledné

sbírky za strašlivou cenu veřejných financí, ohrožuje požadavky kolektivní paměti národa více než nepatrné nebezpečí, že se ztratí důležitý dokument při každém selektivním zásahu, jakmile mu budou určena pevná kritéria zaručující vědeckou platnost.²⁾

V reakci na tuto zprávu rozhodl tehdejší prezident François Mitterand v prohlášení z roku 1988 o stavbě nové budovy Národní knihovny. O jejím poslání jsme se již zmínili v úvodu. O rok později ministr kultury Jack Lang založil skupinu vedenou Andrém Bourdalé-Dufauem a pověřil ji přípravou zákona, který by umožnil archivaci pořadů rozhlasu a televize soukromých stanic a jejich další zpřístupňování. Bylo využito již existujícího zákona o tzv. povinném depozitu, na kterém se zakládala dosavadní archivační praxe ve Francii. Povinný depozit se původně vztahoval na tištěné dokumenty, o čemž svědčí i obvyklý český překlad francouzského termínu *dépôt légal* jako „povinný výtisk“. Povinný depozit zavedl do francouzské legislativy král François I. (1515–1547). Ten dekretem z 28. prosince 1537 vydaným v Montpellier přikazoval nakladatelům a tiskárnám odevzdat jeden výtisk „všech pozoruhodných děl, která byla či budou [...] vydána [...] v naší době, abychom měli přístup k zmíněným knihám, aby byly šťastně zachovány, až zmizí z paměti lidstva.“ Původně se zákon vztahoval na knihy a grafické listy, které byly shromažďovány v Královské knihovně (*Librairie royale*) na zámku v Blois a staly se jádrem pozdější francouzské Národní knihovny. Postupnými úpravami byl zákon rozšiřován také na mapy, hudební partitury nebo pohlednice, ale ve 20. století i na audiovizuální média. Poslední podstatnou změnou byla novela zákona o povinném depozitu z 3. července 1985, kdy byla článkem 55 dána pravomoc Národní knihovně získávat povinný depozit z děl vydaných na videonosičích.

Nový zákon o povinném depozitu předložený skupinou Andrého Bourdalé-Dufaua byl schválen 20. června 1992, ale na skutečné vymezení rozsahu uplatnění se muselo počkat do 31. prosince 1993, kdy byl schválen tzv. aplikační dekret. Ten přesně stanovil rozsah a způsob aplikace povinného depozitu i pro oblast audiovizuace a určil způsob sběru dokumentů. Dekret měl vstoupit v platnost 1. ledna 1995, dokdy měly pověřené instituce čas připravit se na provádění sběru. Jednalo se celkem o tři instituce (nepočítáme-li Ministerstvo vnitra, které si z odevzdaných tištěných dokumentů vytištěných ve Francii nebo tam dovezených ponechává vždy jeden kus). Především Francouzská národní knihovna dostala na starost grafické nebo tištěné dokumenty všeho druhu, zvláště knihy, periodika, brožury, tisky, rytiny, pohlednice, plakáty, dopisy, plány, globusy a zeměpisné atlasy, hudební partitury, choreografie a fotografické dokumenty. Protože mezi kulturní dědictví byl zařazen i softwarové produkty, měla se starat o sběr programů, databází a expertních systémů bez ohledu na druh nosiče, dále o zvukové záznamy všeho druhu, obrazové záznamy na jiném než fotochemickém nosiči, multimediální dokumenty.

Dalším orgánem povinného depozitu se stalo Národní středisko kinematografie (*Centre national de la cinématographie*). To bylo pověřeno archivací a péčí o obrazové záznamy na fotochemických nosičích a filmové propagační materiály. Kromě toho mělo na starosti shromažďování a uchovávání dalších ne-filmových materiálů, které se vztahují k dějinám filmu, jako jsou scénáře, fotografie, plakáty, knihy, filmové přístroje.

A konečně Národní institut audiovizuace, který byl pověřen sběrem a konzervací zvukových a audiovizuálních dokumentů šířených televizními nebo rozhlasovými vlnami, účastí na vytváření a šíření odpovídajících národních bibliografií a zpřístupňováním těchto dokumentů ke konzultaci veřejnosti. Konzultace dokumentů se uskutečňuje, s výjimkou tajemství chráněného zákonem,

2) Francis Beck, *Extrait du rapport final sur la Bibliothèque nationale, remis en juin 1987 au ministre de la Culture et de la Communication. Dossiers de l'audiovisuel* 1994, č. 54, s. 28.

za podmínek odpovídajících legislativě o duševním vlastnictví a v souladu s povahou jejich konzervace.³⁾

Aby se předešlo možným střetům z rozdělení pravomocí, byla ustanovena vědecká rada pro povinný depozit. Ta se skládá z představitelů výše zmíněných orgánů a předsedá jí generální správce Národní knihovny. Rada má „dohlížet nad vědeckou koherencí a jednotou postupů při uplatňování povinného depozitu“.⁴⁾

Struktura fondů

V současnosti archiv Inatéky uchovává kolem dvou milionů hodin rozhlasového a televizního vysílání, z nichž tři čtvrtiny uložila sama v rámci povinného depozitu. Zároveň skladuje pořady, které pod povinný depozit nespádají, ale jejich selekce by byla dražší než je prostě zaznamenat. Rozdíl se pozná až při dokumentačním zpracování. Pořad, který nespadá pod depozit, nemá tak podrobný katalogizační zápis a není u něj vytvářen popis obsahu. Přesto i tento záznam si lze ve studovně zapůjčit a zhlédnout.

Pokud jde o rozhlas, je zaznamenáváno celkem sedmnáct rozhlasových stanic. Státní francouzský rozhlas Radio France (France Culture, France Inter, France Musiques, France Info a France Bleu) je zachytáván přímo na koncovém vysílači. Soukromé stanice vysílající na velmi krátkých vlnách FM (Europe 1, RTL, RMC, RFI, Europe 2, Chérie FM, Nostalgie, Skyrock, RTL 2, Fun Radio, NRJ a RFM) jsou zaznamenávány ze satelitního vysílání. Od počátku existence Inatéky je rozhlasové vysílání archivováno v digitální podobě. Jako formát uložení byl zvolen Mpeg/Musicam (Moving Picture Expert Group), který vychází z fyziologických vlastností lidského sluchu. Kódování a velikost komprimace přitom předpokládají určitou ztrátu informací, které nejsou považovány za důležité pro celkové vnímání zprávy. Zkomprimovaný signál je pro potřeby archivace uložen na nosičích CD-WORM (Write Once Read Many). Na stejný druh nosiče je zároveň uložena i studijní kopie pro Inatéku. Na jeden CD-WORM se vejde 600 MB dat, což představuje 6 hodin stereofonního (12 hodin monofonního) vysílání.

Velký nárůst v počtu zaznamenaných hodin nastal u televizního vysílání. INA se stále stará o profesní archiv státních stanic France 2 a France 3. Dále dekret o povinném depozitu z 31. prosince 1993 určil Inatéce provádět sběr povinného depozitu u pěti soukromých stanic TF1, Canal+, France 5, Arte a M6. Konzultační kopie byly původně na S-VHS, které byly zvoleny pro svou „robustnost“ v porovnání s Hi-8. Navíc videopřehrávače technicky umožňovaly vkládat časové kódy a pracovat s nimi, propojit počítače přes rozhraní RS 422, a tedy ovládat kazetu přímo z počítače, čehož bylo využito ve studovně. Dokumenty z roku 1994 však svědčí o tom, že se o digitalizaci televizního záznamu uvažovalo už od počátku existence Inatéky. Záznam na Beta SP (na kterých byly ukládány archivní kopie) a S-VHS byl časově náročný, protože umožňoval přepisy pouze v reálném čase a navíc vždy s sebou nesl určitou ztrátu dat. Vzhledem k tomu, že předpokládaná životnost archivu na Beta SP byla asi třicet let, znamenalo to, že časem bude nutné celý archiv překopírovat. Periodický přenos navíc znamenal nejen ztrátu času, ale i ztrátu části informace. Už v lednu 1994 psal Jean-Michel Rodes, nynější ředitel Inatéky, v článku *Le cercle impossible de la conservation (Nemožný kruh konzervace)* o nutnosti přechodu na digitální typ záznamu u archivace obrazu:

Přepis na nový nosič, pokud se provádí na analogovém médiu, způsobuje postupnou degradaci signálu. Při současném stavu technologie a praxe je tedy vše, co uchováváme, časem odsouzeno k zániku a provizorní přežívání bude záviset na tom, jak často bude

3) Viz *Présentation. Le dépôt légal en France* [online]. INA, ©2003, aktualizováno 15. 4. 2004 [cit. 26. 7. 2005]. http://www.ina.fr/inatheque/presentation/cadre_legal.fr.html

4) Alain Simon, Une loi consensuelle. *Dossiers de l'audiovisuel* 1994, č. 54, s. 31.

nutné provést přepis na nový nosič. [...] Povinný depozit nám ukazuje, kudy z bludného kruhu ven, inspirace ale nepřichází z oblasti videa, nýbrž z oblasti rozhlasu. Nahrávání zkomprimovaného digitálního zvuku na optický nosič zaručuje zároveň nedestruktivní čtení, možnost kopírování *bit* po *bitu* bez znehodnocení signálu a kondenzaci informace, která umožňuje šestnáctkrát i vícekrát zkrátit čas na kopírování a snížit tak finanční náklady a lidskou práci potřebnou k přežití programů.⁵⁾

V té době ještě nebyly stanoveny standardní formáty obrazového záznamu ani ideální způsob komprese obrazu, který by snížil velikost digitální informace, aniž by příliš narušil audiovizuální zprávu. Neexistovaly ani finančně dostupné nosiče pro velké množství dat, které digitální obraz vyžadoval.

Digitalizace byla nakonec prováděna postupně od roku 2000, k definitivnímu přechodu na digitální záznam došlo k 1. lednu 2002. Vysílaný signál je komprimován rychlostí 8 Mbits za sekundu ve formátu Mpeg 2 a je ukládán na nosičích S-DLT. Ten umožňuje ukládat informace o celkové velikosti 110 gigabytů. Paralelně je prováděna druhá komprese na 1 Mbits za sekundu. Výsledek je ukládán na nosiče DVD-R. Na jeden den a jeden kanál je zapotřebí jedno S-DLT a tři DVD-R.

Přechod na digitální záznam znamenal podstatné zlevnění vytváření archivu, což umožnilo rozšíření sběru na další, satelitní a kabelové stanice. V současnosti je zaznamenáván signál sedmi celostátních hertzových stanic (TF1, FR2, FR3, Canal Plus, France 5, ARTE, M6), pětatřiceti kanálů přístupných přes kabel nebo satelit (Planète, Paris Première, TMC, RTL9, LCI, Euronews, Eurosports, Canal J, Canal Jimmy, MCM, Série Club, TV5, La chaîne Météo, Mezzo, Animaux, Encyclopedia, Mangas, RFM TV, AB Moteurs, France 4, Equidia, Teva, Seasons, Sport +, Télétoon, Chasse et pêche, Escales, Fun TV, Toute l'Histoire, Histoire, Demain, 13ème Rue, Public Sénat, La chaîne Assemblée, AB1) a čtyři stanice bezplatné digitální televize (Direct 8, NT1, W9 a NRJ 12).

V článku 38 aplikačního dekretu z 31. prosince 1993 se stanovuje, že deponenti musí také předložit Inatéece určitý počet psaných dokumentů. Toto označení se vztahuje na všechny dokumenty zaznamenané na papíru, které se týkají programů a vysílání a pocházejí z produkčních a distributorských společností. Tyto dokumenty jsou vytvářeny různými odděleními těchto společností, jako jsou ředitelství, programová oddělení, výrobní ateliéry, informační a tisková oddělení, služby nebo právní kanceláře. Mohou být psány ručně, na stroji, počítači, vytištěné, v elektronické podobě nebo se může jednat o obyčejné poznámky rozhlasových a televizních pracovníků. V každém případě tyto zdroje obohacují dokumentační bázi audiovizuálních archivů a zjednodušují zpracování katalogizačních poznámek a analytických dokumentací.

Zatímco Inatéka začínala v roce 1995 s třiceti tisíci tištěnými a psanými dokumenty (jednalo se o tiskoviny ORTF a společností, které vznikly po jejím rozdělení), dnes je jí současně s pořady na základě zákona o povinném depozitu předáváno šedesát tisíc tištěných a psaných dokumentů ročně. Kromě toho Inatéka odebírá přes stovku periodik a specializovaných časopisů s programy rozhlasu a televize. Má kompletní sbírku televizního magazínu *Télérama* a jeho předchůdce *Radio Cinéma Télévision* od roku 1950. K tomu je nutné připočítat knihovnu s více než devíti tisíci vědeckými pracemi o audiovizuálních médiích.

Zaznamenané miliony hodin rozhlasového a televizního vysílání by však zůstaly nepřístupné v archivech nebýt pečlivé práce šedesáti dokumentátorů. Ti vytvářejí podrobné katalogizační údaje a sepisují obsahy vysílaných pořadů spadajících pod povinný depozit. Při své práci vycházejí také z doprovodných psaných dokumentů, které dodají televizní společnosti. Tyto dokumenty jsou uvedeny na každém kartotéčním lístku. V současnosti je k dispozici přes dva miliony záznamů.

5) *Dossiers de l'audiovisuel* 1994, č. 54, s. 51.

Při dokumentační práci je nutné odlišovat mezi pořadem, který spadá pod zákonný depozit, a pořadem, který pod něj nespadá. Vysílání z období před 1. lednem 1995 bylo ukládáno v INA jako součást profesionálních archivů státních rozhlasových a televizních stanic. O něm existují podrobné údaje, ale jeho dostupnost v Inatée závisí především na postupné zpětné digitalizaci archivů. Část jich je ještě zaznamenána na filmovém pásu, například zpravodajství z počátků televizního vysílání v padesátých letech, které bylo ukládáno na 35mm film, nebo pořady z let šedesátých na 16 mm filmech. Obecně jsou v Inatée dostupné pořady vysílané po 1. lednu 1995. Tehdy byl ještě prováděn selektivní výběr pořadů a zaznamenávaly se ty, které spadaly pod povinný depozit. Jedná se tedy o pořady vytvořené francouzskými společnostmi nebo v jejich koprodukcí a vysílané v premiéře. Kromě toho jsou k dispozici ještě dvě databáze zaznamenaných videoklipů a reklam. K velké změně došlo 1. ledna 2002, kdy byl zprovozněn digitální sběr. Nyní se zachycuje vysílání nepřetržitě čtyřadvacet hodin denně, proto je skladováno i to, co správně pod povinný depozit nepatří (zahraníční produkce, reprízy apod.). Všechny pořady jsou podrobeny identifikaci a v databázi je u nich uveden název, místo ve vysílání, výrobní údaje a stručná typologie. Pouze programy, které spadají pod zákonný depozit, jsou podrobeny důkladné dokumentaci. Celkem je každoročně zdokumentováno sedmdesát tisíc hodin vysílání. Celý proces dokumentace zabere maximálně tři měsíce od odvysílání.

Studium rozhlasu a televize

Kapacita studovny Inatéky je nyní v průměru zaplněna na 60 % a podle soukromého vyjádření Michela Raynala, který studovnu řídí, je zde celkem akreditováno deset tisíc vědců. Základ je tvořen studenty, kteří představují dvě třetiny návštěvníků. Kromě nich Inatéku navštěvuje 11 % vědců, 21 % zaměstnanců médií, dále učitelé a konečně řadoví občané, kteří prokáží vědecký zájem. Pokud jde o předmět výzkumu, více než čtvrtina jsou podklady pro magisterské práce. 13 % je tvořeno audiovizuálními a multimediálními projekty, zdroje rozhlasu a televize jsou tedy často využívány k reflexi a tvorbě nových děl. 14 % předmětů výzkumu jsou disertační práce a poslední dobou se začínají objevovat samostatné výzkumy učitelů, kteří sami začínají audiovizi vyučovat na vysokých a středních školách. Inatéka se snaží podporovat výzkum ve svých fondech dvěma cenami. Cenu za výzkum (Prix de la recherche), která je ohodnocena částkou 4 000 euro, si v roce 2004 odnesla disertační práce Jean-Mathieua Méona *Eufemizace cenzury. Kontrola médií a ochrana mládeže. Od zákazu k nabádání* a Cenu povzbuzení (Prix d'encouragement) ve výši 2 000 euro, která je udělována magisterským pracím, získal Matthieu Maury za *Arrêt sur images, novinářská kritika televize, v televizi, prostřednictvím televize*.

Inatéka také publikuje vlastní časopis *Médiamorphoses*, který popularizuje současná témata mediálních studií. Kromě toho má tři řady knih. „Mémoires de télévision“ (Paměti televize) vydávané v koedici s nakladatelstvím L'Harmattan se snaží přinést historicky a metodologicky relevantní popis určitých úseků dějin televize, jak tomu bylo například v knize Béatrice Fleury-Vilattové *La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie 1962–1992 (Televizní paměť a válka v Alžírsku 1962–1992)*. „Les médias en actes“ (Média v aktech) publikují příspěvky vědeckých setkání, která Inatéka organizuje. Například mezinárodní sympozium konané v Bry-sur-Marne 3. až 5. července 2002 vydala ve třech svazcích *Les temps des médias (Čas médií)*. Svazky se věnovaly vztahu televize a národní identity, televizním pořadům *Big Brother* v různých státech a zprostředkovaným obrazům z 11. září 2001 v New Yorku. Vysokoškolským zájemcům o mediální studia je věnována edice „Médias recherches“, kterou Inatéka vydává ve spolupráci s nakladatelstvím De Boeck Université a kde vyšla například učebnice *Télévision, réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels (Televize, realita nebo realismus? Úvod do semiopragmatické analýzy televizního diskursu)*, věnovaná televizním debatám nebo válečnému zpravodajství.

Inatéka také od svého založení úzce spolupracovala s vědci. Kromě řady kolokvií pořádá jednou za měsíc „Pondělky INA“ (Lundis de l'INA), kam zve veličiny mediálních studií ve Francii do debat rozdělených do širších cyklů jako „Společnost a média“ nebo „Dějiny televizních programů, 50. a 60. léta“. Významnou měrou se na podobě Inatéky podílely „Metodologické dílny“, které definovaly podobu studijních nástrojů nebo dokumentačních postupů. Tyto dílny vedené v současnosti Michèle Lagnyovou a Guillaumem Soulezem z University Paříž 3 a Denisem Maréchaudem z INA se konají v akademickém roce 2005/06 sedmkrát a jejich téma se bude například 7. dubna 2006 týkat toho, jak obhájit disertační práci z historie s audiovizuálním nosičem (*Comment soutenir une thèse d'Histoire avec un support audiovisuel?*).

Za krátkou dobu činnosti Inatéka významně obohatila dosavadní možnosti studia televize a rozhlasu ve Francii. Její přínos shrnul François Jost v úvodu ke druhému vydání *Úvodu do analýzy televize* (*Introduction à l'analyse de la télévision*):

Zavedení povinného depozitu pro rozhlas a televizi (na základě zákona z 20. června 1992) ohromně ulehčilo práci vědcům: středisko televizních archivů, Francouzská Inatéka, jim napříště umožňuje přístup k desítkám tisíců hodin vysílání. Zatímco dříve bylo nutné pracovat se vzpomínkami nebo náhodně pořízenými nahrávkami, dnes je hračkou systematické studium vysílání na stejném základě jako u textu nebo filmu. Tato nová situace do hloubky proměnila přístup k televizi: zatímco dřív jsme se museli spokojit s obecnými prohlášeními, dnes jsme schopni analyzovat obrazy a zvuky, které plní naše obrazovky.⁶⁾

L u d ě k J a n d a

Použitá literatura:

François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses 2004.

L'Inathèque de France. Nouvelles ressources, nouveaux instruments pour la recherche. Les ateliers de recherche méthodologique. Bry-sur-Marne : INA 1996.

Le dépôt légal de la radio et de la télévision. *Dossiers de l'audiovisuel* 1994, č. 54. Bry-sur-Marne : INA 1994.

L'Inathèque de France, dix ans. *Inapro*, lettre d'information de l'Institut national de l'audiovisuel. Bry-sur-Marne : INA 2005.

DL10. A l'image de la démocratie. *Inapro*, lettre d'information de l'Institut national de l'audiovisuel. Bry-sur-Marne : INA 2005.

Présentation. Le dépôt légal en France [online]. INA, c2003, aktualizováno 15. 4. 2004 [cit. 26. 7. 2005]. <http://www.ina.fr/inatheque/presentation/cadre_legal.fr.html>.

Internetové odkazy:

Inathèque de France

<http://www.ina.fr/inatheque/>

Bibliothèque nationale de France – Dépôt légal

<http://www.bnf.fr/pages/infopro/depotleg/depotleg.htm>

6) François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses 2004, s. 3.

Příloha:

**Kartotéční záznam dokumentárního filmu o Praze
PRAGUE=PRAG z archivu pařížské Inatéky****Vlastní název:** Prague=Prag**Název programu:** Voyages, voyages**Vysílací kanál:** ARTE**Vysílací okruh:** 5. okruh**Datum vysílání:** 18.09.2003**Den:** čtvrtek**Statut vysílání:** první vysílání**Hodina vysílání:** 19.02:20**Hodina konce vysílání:** 19.43:46**Délka:** 00.41:26**Tematika:** turistika; dobrodružství objevování**Žánr:** dokument**Druh popisu:** jednoduché vysílání**Měření sledovanosti:** kultura, poznání, dokument, volný čas, turistika**Úvodní titulky:** rež. Missolz Jérôme de**Klíčová slova:** Česká republika; Praha; dějiny; památky; návštěva; cesta; náměstí; revoluce; komunismus

Hlavička: Tento dokument nás zavádí do ulic Prahy, uliček Starého Města, do zahrad, kopců a vypráví nám dějiny tohoto města. Režisér Jérôme de Missolz se s námi podělí o své dojmy a pocity z cesty a setkání s lidmi.

Tento dokument má podobu cestovního deníku a skládá se ze záběrů města a archivních fotografií. Celek je doprovázen režisérovým komentářem mimo obraz v první osobě, který se střídá s rozhovory a svědectvím herečky, sochaře, hudebníka a hlídače památníku.

Obsah: Při záběrech davu turistů na Karlově mostě Jérôme de Missolz vypráví, jak se dostal do Prahy. Vydává se na procházku a dojde na Václavské náměstí, které se hodně proměnilo od události 20. srpna 1968. Jeho vyprávění ilustruje archivní fotografie místa z onoho dne. Muzeum stále nese stopy střelby a pomníček připomíná sebevraždu studenta.

Po západu slunce v kavárně Slavia zasněně vzpomíná, jak poprvé přijel do města v roce 1989. Při návratu do hotelu narazí na natáčení italského štábu a Praha mu připadá jako ohromný filmový ateliér.

Na druhý den se brzy ráno projde po městě, aby se vyhnul turistům, a pak následuje mladou herečku v křivolakých uličkách Starého Města a rozjímá o tom, jak muselo být Staré Město zároveň přitažlivé i odpudivé pro spisovatele jako Kafka. Dívka si chce přečíst Kafkův Dopis otci, a tak zajde do Národní knihovny v centru města a procházejíc se po knihovně přečte úryvek. Když spisovatel vzpomíná na rodinu a dětství, režisér nás nechá zhlédnout Staroměstské náměstí a Chrám Matky Boží před Týnem.

Když dojdou na Starý židovský hřbitov, mladá žena se s námi podělí o své dojmy a vzpomínky spojené s tímto místem. Při návštěvě Pinkasovy synagogy mluví o obětech druhé světové války a vzpomene na členy své vlastní rodiny, kteří zahynuli v Osvětimi.

Na Hradčanech režisér narazí na natáčení reklamy a ironicky poznamená, že právě na tomto místě Hitler vyhlásil konec Československa. Při záběrech Hradu a Svatovítské katedrály připomene dějiny Prahy. Prochází se přílehlými uličkami zaplavenými turisty, kteří se nechají fotografovat před domem, v němž žil Kafka.

V kavárně se znovu shledá s mladou herečkou a spisovatelem, který povypráví, jak se město změnilo od pádu komunismu, a o své poslední knize. Setmí se a spisovatel se vydává do ulic, bloudí, až ve Starém Městě narazí na kabaret, kde zhlédne představení.

Na druhý den jde s mladým mužem Davidem po náměstí, kde se staví kašna. Před několika lety, když na náměstí ještě stával ruský tank, David ho přemaloval na růžovo. Režisér najde ten tank na holé pláni.

Jérôme de Missolz navštíví památník prezidenta Gottwalda a hlídač ho provede zákulisím památníku, kam se turisté nedostanou.

Když se vrátí do centra, vyzpovídá Američana, který si otevřel Muzeum komunismu. Poté ho kroky dovedou do parku nad Prahou, kde vypráví příběh ženy, která tam přichází každý den.

Další den doprovází hudebníka Vladimíra, který pracuje poblíž Prahy.

Následující den připomíná největší Stalinovu sochu, která nikdy nebyla vztyčena a dnes zmizela. Znovu se přidává k Davidovi v základech sochy a ten mu vypráví o revolučních dnech.

Jeho cesta končí na vrcholu televizní věže, kde objevuje zmutovaná batolata vytvořená sochařem Davidem. Naposledy se podívá na město, které se mu rozkládá u nohou.

Produkční zpráva: „Tento film o Praze jsem chtěl natočit tak, abych konfrontoval její nejkrásnější místa, její očividné a neměnné kouzlo, její intelektuální život s čímsi křehčím, nejistějším, co je spojeno s dosud nevyjasněnou budoucností, existenciální úzkostí, ironií času. (...) Dostal jsem chuť natáčet v Praze, protože jsem se chtěl přiblížit k jejím tajemným a ambivalentním podobám, které se podobně jako ‚laterna magica‘ proměňují se světlem, s postupující historií, jednou jsou přitažlivé, jindy děsí. Osou mého cestovního deníku je člověčenství, kouzlo zdání, skrývaná dramata, posun, takřka surrealistický duch, který oživuje český národ, historická perspektiva. (...) V Praze rozčarování, absurdita vždy vyústí v sen a poezii. To je to hlavní, to přitažlivé.“ (Jérôme de Missolz)

Programová společnost: ARTE

Druh produkce: koprodukce

Producenti: produkce, Issy les Moulineaux : Arte France, 2003; produkce, Paříž: Mk2tv, 2003

Zeměpisný rozsah: nadnárodní

Barva: barevný

Verze: dlouhá verze

Doprovodné dokumenty: autorská práva; vysílací práva

Druh zpracování: syntetická katalogizace

Celková sledovanost: 0,60

Sledovanost + 15 let: 0,60

Sledovanost ženy: 0,80

Sledovanost muži: 0,40

Část trhu: 2,20

Část trhu + 15 let: 2,20

Výběr povinného depozitu: 0

Číslo povinného depozitu: CL T 20030918 ART 16h

Název materiálu: [Programový den ARTE 18, září 2003]

Materiál: S-DLT: 1 prvek, paralelní anténa, barva, stereo, rozlišení: 625 řádků, formát: 1/2 palce, postup: Mpeg 2 program, signál: Digitální, standardní barva: kompozitní digitální 4.2.0

Přeložil Luděk Janda

© INA, www.ina.fr/inatheque

Kvalitní filmové a kulturní kritici versus Český sen

Snímek ČESKÝ SEN, jeden z nejvýraznějších počínů nejen domácího dokumentárního filmu nejen poslední doby, se v kvalitních filmových a kulturních časopisech setkal s vesměs negativním přijetím. Překvapilo mne, že přes různost oněch periodik, žánrů jednotlivých kritik i odlišný naturel jejich autorů statě argumentovaly v mnohém podobně a že dokument – jak se alespoň domnívám – nedocenily neprávem a v lecčems symptomaticky pro slabiny domácí filmové reflexe. Přiblížím proto kriticky tuto zvláštní recepci ČESKÉHO SNU a zároveň se pokusím objasnit, proč si tohoto dokumentu cením více než dotyční hodnotitelé. Vedle kritik v *Cinepuru* (Ondřej Čapek¹⁾), *Filmu a době* (Jaromír Blažejovský²⁾), *Iluminaci* (Vít Janeček³⁾) a Zdeněk Hudec⁴⁾) a *Literárních novinách* (Jiří Cieslar⁵⁾), přihlédnou také k pozoruhodnému článku Mirka Vodrážky *Podzim demokracie a politická pornografie*⁶⁾ a okrajově i ke statím publicistů Jiřího Peňáse z *Týdne*⁷⁾ a Jana Čulíka z internetových Britských listů⁸⁾.

1. Filantropie či egalitářství? Podivná agresivita kritiků

Přináležitost většiny lidí dorazivších na „otevřací den“ fiktivního hypermarketu k nižší sociální vrstvě vedla některé kritiky k vyjádření jejich společenských, nejčastěji filantropických postojů. Někdy se tak dokonce dělo hájením „oklamaných prostých lidí“ pomocí přihlášení se k totožnému spotřebitelskému chování v oblasti „velmi výhodných nákupů“.⁹⁾

Mělký – jelikož bez důkladných argumentů či záruk proklamovaný – sociálně citlivý humanismus kritiků ve vztahu k lidem příšlým v „den D“ měl svůj rub v podivně tvrdém a stejně jako onen altruismus nepodloženém napadání tvůrců jako cynických frajírků, zbabělců, pouhých recesistů, příslušníků „zlaté mládeže“ či rozjívěných „famáků“.¹⁰⁾

1) Ondřej Čapek, Český sen – o čem zatím není, ale mohl by být. *Cinepur* 2004, č. 31, s. 6–9 a O. Čapek, Zábavný průvodce zemí, kde se neřežou hlavy. *Cinepur* 2004, č. 34, s. 60.

2) Jaromír Blažejovský, Everybody will be happy. *Film a doba* 2004, č. 2, s. 120–121.

3) Vít Janeček, GIGADIGA a Český sen – účinky, příznaky a znaky. *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 245–252.

4) Zdeněk Hudec, Český sen: hra jako forma politického nevědomí. *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 241–244.

5) Jiří Cieslar, Český sen. *Literární noviny* 2004, č. 28, s. 13.

6) Mirek Vodrážka, Podzim demokracie a politická pornografie.

<http://www.blisty.cz/2005/3/16/art22421.html>.

7) Jiří Peňás, Zkušenost s holkou od reklamy. O Českém snu a reklamě jako projímadlu. *Týden* 2004, č. 24 (7. 6.), s. 96.

8) Jan Čulík, Film Český sen: Zklamání. <http://www.blisty.cz/art/18825.html>. Polemice s Čulíkovou stejně dryáčnickou a sebevědomou jako odbytou kritikou v *Britských listech* jsem tamtéž věnoval samostatný článek; srov. P. Šafařík, Český sen: Podstatný film aneb Zklamání z kritiky Jana Čulíka. <http://www.blisty.cz/art/20347.html>. Pomíjím zde kratičký článek Antonína Kosíka, Český sen sám sebou na schovávanou, nebo na honěnou? (*Cinepur* 2004, č. 34, s. 61), jelikož se snímku navzdory svému titulu věnuje jen mizivě a na velmi obecné – oproti svým zjevně vysokým ambicím nechtěně banální – rovině. V textu předvádění „jinakosti“ jeho autora bohužel zahlušilo výpověď o předmětu.

9) „[...] sám bych neměl problém vydat se za koupí digitálního foťáku konkrétní značky a typu či jiné nákladnější věci, pokud bych uvažoval o jejím pořízení a někdo ji nabízel za čtvrtinovou cenu.“ Viz V. Janeček, c. d., s. 246; „Každý si přece něco někdy koupíme, pokud dostaneme výhodnou nabídku.“ Viz O. Čapek, Český sen – o čem..., s. 8.

10) Figura „mladí, bezohlední hoši ze zlaté mládeže“ chyběla ať výslovně, či implicitně málokdy podobný pohled zřejmě sdílí i část starší generace českých dokumentaristů; srov. můj rozhovor s Ivanem Vojnárem, který vyjde v listopadovém čísle *Cinepuru* (č. 42).

Zbabělost kritici autorům ČESKÉHO SNU více či méně explicitně předhazovali podle následujícího schématu: „napálili“ finančně i informačně slabé lidi a na sobě rovné si netroufli, těm naopak přiznali své záměry a spolupracovali s nimi.¹¹⁾ Je tomu tak ale doopravdy? Nemyslím, že by tvůrci ČESKÉHO SNU nějak „šetřili“ skupinu imagologů, ba naopak. Pouze je dostali do filmu jinou metodou – nabídkou spolupráce s odhalením svého záměru, ovšem odhalením pouze dílčím, strategickým. Není snad těžké poznat, že tu Klusák s Remundou velmi obratně hráli dvojí hru a ukázali také lidi z reklamní branže velmi kriticky.¹²⁾ Mimo jiné při tom pozoruhodně a zcela legitimně „klamali tělem“: nejjasnější je to ve scéně, kdy přivodí spor s pracovníky reklamní agentury na zahradě jejího vyšehradského sídla. Vít Klusák zde trvá na uvedení slibu dárku („*neodejdete s prázdnou*“) nepochybně s ohledem na film: chce vylákat partnery z ulit běžné rétoriky a forem vystupování a daří se mu vyprovokovat kromě příznačného nárůstu ostražitě žoviálnosti šéfa kreativců i reakci pracovníka agentury, který se stavovskou hrdostí začne tvrdit, že oni lidi nikdy nepodvádějí. Výrok „*Jestli vy dokumentaristi jste zvyklí lidem lhát, tak my v reklamě jim ze zásady nikdy nelžeme!*“ může být napříště skvělým mottem jak úvahám o dokumentu, tak o reklamě.

Uvedená scéna je přímo mistrovským kouskem nekonvenční dokumentaristiky a lze jen litovat, že se – přinejmenším v blízké budoucnosti – něco obdobného ve stejném prostředí podaří jen stěží. Někteří kritici ale očekávali, že sdělení filmu zazní vyslovené v „myšlenkách“: krajní pól v očekávání jasně zformulovaných pravd představuje kritika publicisty Jana Čulíka, ale také filmologicky citlivějším Ondřeji Čapkovi a Zdeňku Hudcovi se zdálo, že je ve filmu „mašinérie reklamního světa přítomna bez jakéhokoli hodnotícího komentáře“ (O. Čapek) a že by měl snímek vyjevovat „jasná stanoviska obou autorů“ (Z. Hudec). Hodnocení je ale v ČESKÉM SNU přítomno také v jiných než přímočarých podobách. Někteří kritici to ale asi nevidí proto, že očekávali „vyhrocené odsouzení konzumu“ (O. Čapek) a přímo „antikapitalistický postoj“ (Z. Hudec). S tímto očekáváním si podle všeho *a priori* utvořili svou představu takové „kritiky“ – když pak film pracuje jinými prostředky, vyčítají mu své vlastní předsudky jako nedostatek.

Agresivita a podráždění ČESKÝM SNEM je u negativně vyznívajících kritik nápadná v jiných jejich plánech: málokdy se stává, že se silné hodnotící soudy objevují už na začátku textů. V tomto případě však Zdeněk Hudec již v první větě píše o „alibistickém prohlášení“ Klusáka a Remundy v prologu jejich snímku, ve třetí větě Jaromíra Blažejovského se píše o „parazitování Českého snu na svých kritikách“ a úvodní věta pasáže věnované ČESKÉMU SNU v rozsáhlém eseji Mirka Vodrážky hovoří o „*manipulačtorské reality show*“. Verbální snížení filmu či jeho tvůrců se projevovalo i jemněji: Jiří Cieslar psal již v první větě o „*zakrvácených hoších*“ z plakátů a záhy ironicky o tom, že zřejmě nezaslouženou pozornost české veřejnosti vyvolal „*pouhý dokument*“ a „*pouhý absolventský snímek*“ (slovo *pouhý* psal J. C. v uvozovkách), jehož autorům (parafrázuji) na rozdíl od situace tzv. nové české vlny šedesátých let jistě nehrozí „*tvrdé existenční postižení*“ (jako by tato skutečnost projekt měla nějak snižovat). Také Jiří Peňás relativně nízký věk režisérů a snad ještě více fakt, že šlo o jejich absolventský snímek, ironizoval náznaky jejich nevyzrálosti. Ve vtipné, ale především lacině efektní alegorii k poznávání „*děvky reklamy dvěma mladými*,“

11) J. Cieslar psal o jejich společné „*kamarádsky spiklenecké hře*“ a „*veselé družbě s reklamními experty*“, O. Čapek ve svém druhém textu o „*povídání skupinky známých nad přípravou happeningu*“ a Vít Janeček o tom, že tvůrci imagologů nabídli vděčnou roli ve „*hře na Umění*“. J. Blažejovský skrze údajné mínění „*babičky o holi*“ ze „*dne D*“ zdůrazňuje příslušnost filmařů do sociální vrstvy „*špičkových manažerů a podnikatelů*“ (sic!).

12) Nedlouho předtím se to povedlo Erice Hníkové filmem ŽENY PRO MĚNY v nakladatelství Stratosféra, vydávajícím obrázkové časopisy pro ženy, v její modelingové agentuře a na klinice plastické chirurgie. V roce 2000 v průniku do ještě zásadnějších „*prostor moci*“ výjimečně uspěly HRY PRACHU Martina Marečka.

dojemně nezkušenými muži“ tak Peňás činil dokonce velmi osobními narážkami na nezralost erotickou. Zdeněk Hudec film označil za „šprťouchlata“, „beznázorovou studentskou švandu, hlínu, psinu, či v nejlepším případě kanadu“. I toto podráždění vedoucí k podivným verbálním eskapádám paradoxně napovídá, že snímek zdaleka nebyl tak banální, jak kritik tvrdí.

Velmi neobvyklá je také škodolibost, s níž někteří kritici konstatovali malý divácký zájem o ČESKÝ SEN. To, co nepřekvapí u nepřítelkyně dobrého filmu Mirky Spáčilové¹³⁾, velmi mrzí u Jiřího Cieslara: ten se údajný malý zájem velmi nepřesvědčivě pokusil připsat „soudnosti diváků“. Cieslar ale nemůže nevědět, že se kvalitní snímky u nás větší návštěvnosti těší jen výjimečně, a to mimo jiné také kvůli tristní kulturní publicistice většiny médií. Stejně tak Cieslar dobře ví, že na ČESKÝ SEN se chodilo hlavně do jiných kin než do Cinema Village, jehož sály on viděl „prázdné“... Pokud jej tento pohled navíc – jak píše – „uklidnil“, je to přesmutné. Stejně jako soudnost diváků chtěl tento filmový vědec a kritik přecenit i „střízlivost koupěchtivého národa“: na „den D“ nepřišlo „pár stovek“ jeho příslušníků, jak uvádí, ale o řád více.

Téměř se vkrádá sice nijak důležitá, ale nepříjemná myšlenka, zda se v charakteru zmíněných předhůzek a především v nápadné podvojnosti mělké obhajoby „slabých“ a ostrých výpadů proti režisérům ČESKÉHO SNU coby domnělým příslušníkům „zlaté mládeže“ u některých kritiků neprojevovalo také pověstné české egalitářství, které se snadněji přihlašuje k „těm dole“ (zvláště, když to nic nestojí), než aby nějak plodně zpracovalo svůj sklon závidět „těm výše“ – hmotně, společensky nebo co do úspěchu tvůrčího...

2. Podvod nebo mystifikace?

Zřejmě také toto podezřele agresivní, téměř na odiv stavěné rovnostářství a manifestace vcítění se do situace sociálně slabých vrstev značně přispělo k tomu, že kritici vesměs nedocenili povahu a široké – estetické, morální i čistě stavební, strukturní – důsledky a jistě i zákonitosti mystifikace, které nutně ovlivnily také společenské dopady projektu ČESKÝ SEN. Příznačné je, jakými slovy kritici s výjimkou Víta Janečka¹⁴⁾ mystifikaci označovali: „recese“ a „pouhá kamufláž“ (J. Cieslar), „podvod“ (J. Blažejovský) či „napálení“ (Z. Hudec). Jakkoliv o „podvodu“ hovořili ve filmu i mimo něj sami Klusák s Remundou, kritická reflexe by tu měla mnohem obezřetněji vážit slova. Poučen dějinami umění by si člověk mohl myslet, že je umělecká mystifikace s bohatou historií dada či nejrůznějších výtvarných happeningů všeobecně akceptována jako legitimní prostředek tvorby, a to včetně provokace a sporných dopadů na jí zasaženou veřejnost – k nim přece většinou patřily také uvádění v omyl, dotčenost oslovených, trapnost i etická povážlivost řady takových akcí. Ohlas ČESKÉHO SNU ukazuje, že je modernistické „épate le bourgeois“ – zde ovšem ani ne tak vůči návštěvníkům „dne D“ a ostatní veřejnosti, ale vůči kritikům – stále velmi aktuální, což je další překvapivé poznání, které dokument Víta Klusáka a Filipa Remundy přináší.

Zvážit etické hranice mystifikace ČESKÉHO SNU hlouběji se pokusil především Jiří Cieslar – příznačně ovšem psal pouze o „recesi“, i ta prý předpokládá „jistou, třeba velmi skrytou bezúhonnost“ tvůrci ČESKÉHO SNU prý ale hrají „neférově“, „tuto pravdu kamuflují“ a postrádají „smysl pro hravou spravedlnost“. Umělec ale přece nemusí být „bezúhonný“, má právo i na krutost a hodnota jeho díla je úměrná také tomu, nakolik se dokáže odpoutat od skrupulí často velmi podivného, ideologického původu a rázu. Jejich komplex jako by formoval i vágní představu o „bezúhonnosti a spravedlnosti“ nadhozenou Cieslarem. Tvůrci ČESKÉHO SNU říkají svým projektem všem „podvedeným“

13) Srov. její článek s vítězoslavným titulkem Na film Český sen přišlo jen pár lidí (týkal se druhé předpremiéry pro „podvedené“). *Mladá fronta Dnes* 2004, č. 125 (31. 5.), s. B2.

14) Také Jiří Peňás, jakkoli to ve formátu společenského časopisu (*Týden*) muselo být obtížné, se velmi snažil, aby na rozdíl mystifikace a podvodu upozornil alespoň téměř důsledným užíváním obou pojmů najednou.

i těm, kteří si sebe sami umějí představit jako návštěvníky „jejich hypermarketu“ a mj. také proto jsou stejně dotčeni: *pohledte, jak lehce jste zmanipulovatelní, co vše je na to vynakládáno (technologicky, finančně, což si ovšem zaplatíte zase jen vy sami); podívejte se, jak se to dělá a jak podivní lidé to na vás chystají. Věci navzdory rozporu mezi užitnou hodnotou řady z nich a jejich hodnotou symbolickou (zahrnující módnost, společenskou prestiž atd.) mají svoji cenu a není moudré uvěřit třeba v možnost nákupu nového televizoru za 500 korun. A především: na žádné „fantastické slevě“ zpravidla neušetříte (pokud se vám to tu a tam podaří, většinou za to tvrdě zaplatíte přinejmenším svým časem a životní pohodou). Stejně tak nepropadejte žádným iluzím ani obecněji (ve vztahu k politice či kultuře – včetně nápadně etických kritiků...). Ti, kteří pro vás iluze, morálku i sedativní estetické hodnoty připravují a udržují, s vámi většinou nejednají „bezúhonně“ ani „spravedlivě“ ani s produktivním sociálním cítěním. Procitněte proto ze svého snu...*

Tato základní výpověď ČESKÉHO SNU je velmi podstatná a nekonvenčnost prostředků jejího sdělení je jejím významem jistě ospravedlněna.

Ironie a sebeironie „manažerské stylizace“¹⁵⁾ a místy i arogance především Víta Klusáka, patrná nejvíce v rozhovorech¹⁶⁾ a internetových diskusích, je včetně své občasně bezohlednosti vlastně na místě, i v jejích mimofilmových projevech ji lze vnímat jako důležitou součást projektu. Jako by říkala: *k divákům – koncesionářům veřejnoprávních médií, konzumentům, „obyčejným lidem“, k občanům atd. – mnozí promlouvají mile, chápavě či chlácholivě, neslouží to ale častěji spíše k zakrývání problémů a profitu nedobrých zájmů?*

Režiséři ČESKÉHO SNU provokují tím, že se chovají i mimo film většinou opačně než většina veřejných mediálních, politických a ekonomických aktérů: až na výjimky falešně nemoralizují, nespou si popel na hlavu (někdy však zřejmě podlehl veřejnému tlaku), naopak jsou často až drzí. Nepochybně chtěli dosáhnout toho, aby si alespoň někteří z jejich adresátů v takto vyvolaném podráždění uvědomili paralelu ke skutečným obchodníkům a dalším „nabízečům“ štěstí a hodnot, tedy moc a možnosti těchto lidí a struktur, tím větší, čím více selhává veřejná kontrola a kritika těchto aktérů veřejného života. Nelze nezdůraznit, jak bizarně působí řada odsudků ČESKÉHO SNU ve zmíněných kvalitních médiích, když je potřebná nezávislá společenská, mediální a kulturní kritika naší současnosti nesmírně slabá a v drtivé většině případů vyznívá také kvůli svým vnitřním nedostatkům docela naprázdno. A zde se dostáváme k velkému paradoxu: *všechny zde probírané kritiky vyjádřily zklamání nad tím, že je Český sen málo radikální*. Někdy byly uváděny údajně zdařilejší příklady z minulosti.¹⁷⁾ Snad s výjimkou Víta Janečka a místy Jiřího Cieslara tuto

15) Tolik iritovala některé kritiky, především Ondřeje Čapka v jeho prvním textu o ČESKÉM SNU, že autorům žádnou sebeironii nepřiznali (zato však právě Čapek „aroganci, obyčejné sprostáctví, nadutost a hloupost“, a to dlouho před premiérou snímku...).

16) Velmi trefně např. v rozhovoru s Mirkou Spáčilovou, přední špičkovou špatného filmového vkusu domácí kulturní publicistiky: Hypermarket je náš životní styl, tvrdí tvůrci Českého snu. *Mladá fronta Dnes* 2004, č. 125 (31. 5.), s. B2.

17) V. Janeček vzpomenul a jako úspěšnější vzor filmu vyzdvihl akci GIGADIGA Petra Lorence, O. Čapek ve svém prvním textu především Formanův KONKURS, J. Cieslar INZERÁT Jindřicha Fairaizla. To, že připomněl jako výjimečný kritický dokument také HRY PRACHU M. Marečka, je sice na místě, činit tak ale kontrastně jako příklad vydařenější „sociologické hry“ se skutečnými institucemi je zavádějící, metody i cíle HER PRACHU a ČESKÉHO SNU byly značně odlišné. Zajímavé je, že v blazeované uštěpačné kritice Jaromíra Blažejovského se objevila připomínka HER PRACHU zcela opačně v paušálním a neudržitelném tvrzení o (parafrázuji) „standardní rétorice mladého dokumentu (...), tvrdící divákovi: My s kamerou, my mladí, my z FAMU jsme ti správní, buď na naší straně“. Dokumenty mladých českých filmařů žádné takové „standarty“ nevykazují. Navzdory tomu, že také Jaromír Blažejovský soudí, že ČESKÝ SEN „téměř nic skutečného nekritizuje, neanalyzuje a neodhaluje“, z jeho textu pozoruhodně číší jakási biedermeierovská skepse ke kritičnosti, respektive společenské angažovanosti umění vůbec.

nespokojenost ale nikdo dostatečně filmovědně analyticky nezdůvodnil. Jak ukázu níže, kritici zde volili jakési únikové strategie přechodů k povětšinou jen vágním úvahám o světě reklamy nebo etice mezilidského a filmařského chování. Prozatím zde tento problém recepce ČESKÉHO SNU opustím otázkami: do jaké míry je v daném případě přiměřené a korektní volat po větší radikalnosti? *Kdo z našich kritiků jí ve svém poli působnosti připravuje cestu, aby si to mohl dovolit bez uzardění?*

* * *

Vraťme se k vystupování režisérské dvojice: je například skvělé, že na kritiku podpory projektu ze strany ČT (a tedy koncesionářů) tvůrci v rozhovorech odpovídali připomínkami nákladů, které ČT vydává na spoustu poklesle zábavních pořadů, jež jsou ve své společenské a ideologické funkci stejného druhu i důsledků jako reklama.¹⁸⁾ Je na místě být pobouřen podporou nezávislému kritickému snímku, který nejen, že nic neprodává ani neohlupuje (jako ty mnohé pořady produkované bohužel také Českou televizí), ale nabízí pohled do jinak nepřístupných komnat moci a provádí mimo jiné i cennou „kritickou pedagogiku“, nebojme se říci osvětu? Bohužel: také zde zmiňovaní kritici si většinou zanařikali nad relativně vysokou cenou¹⁹⁾ dokumentu i finanční podporou ze strany Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie. Je trapné, že se tím podobali nejen některým z rozladěných návštěvníků „dne D“, ale především politikům zejména KSČM a ODS, kteří velmi podporují právě ohlupující „zábavná“ média (srov. například jejich zvláštní vztahy k Nově) a jejichž kritika ČESKÉHO SNU byla nehorázně licoměrná a falešně populistická.²⁰⁾ *Je smutné, že mnozí renomovaní filmoví a kulturní kritici nejsou citlivější ke společenskému dění a nejsou schopni vyvarovat se toho, aby dikce jejich textů místy nesplývala s tím nejhorším dobovým žargonem.*²¹⁾

3. Vít Klusák a Filip Remunda jako Švejkové postmoderny?

Český sen ovšem nepromlouvá jen hlasem výše zmíněné osvěty ve věci vytvoření větší odolnosti vůči „svádění“ a za účelem zvýšení občanské kompetence při „čtení“ jeho strategií. Metoda ČESKÉHO SNU se podle mého názoru v mnohém podobá Haškovým *Osudům dobrého vojáka Švejka*.²²⁾ Remunda

18) Navíc s ní často splývají, skvělým dokladem jsou např. dětské pořady „Dády“ Patrasové srov. k tomuto tématu sadu článků ve zvláštním tématu internetových *Britských listů* (články např. ze 4. a 5. 1. 2005).

19) Jako by zde nelibost kritiků nad výší nákladů byla o to větší, že se *nakonec nic nenabízelo*. A přitom, není to právě naopak? Není také právě proto projekt ČESKÉHO SNU ještě výmluvnější paralelou skutečným marketingovým kampaním, které je třeba chápat šfeji a s o to větší pozorností, oč se jejich technika i ideologie stále více šíří do politiky a kultury? I jejich kampaně bývají bez adekvátního informačního či finančního prospěchu pro občany, spotřebitele či diváky. ČESKÝ SEN to ukazuje úměrně své monstróznosti. Kulturní kritika by měla pomáhat utvářet tento spoj, nikoliv se začleňovat do dlouhé řady těch, co jen počítají peníze bez vsazení těchto účtů do náležitého srovnání a kontextu.

20) Vít Janeček ovšem správně poukázal na to, jak se paralely mezi marketingovou a politickou kampaní (vstup ČR do EU) snažila zneužít ODS.

21) Nejbizarněji to působí u Zdeňka Hudce (autoři prý ziskem grantu legálně „pumpnují“ stát), který přitom spíše než filmovou kritiku napsal zčásti kompilační, lehce fanatický traktát o reklamě a negativech kapitalismu. Otázka Mirka Vodrážky, jíž uzavírá pasáž věnovanou ČESKÉMU SNU („Co znamená, že společnost vůbec neprotestuje proti médiu veřejné služby, které funguje jako podpůrný trenážér politických pornografických akcí a manipulací?“), je jistě závažná u spousty pořadů ČT (např. pojetí přenosu nedávného pohřbu papeže Jana Pavla II.), u Klusákovy a Remundovy dokumentu ale velmi neblaze přehání.

22) Srov. například způsob, jakým především Vít Klusák komunikuje v internetových diskusích věnovaných filmu. Tak, jako Švejk, ale i sám Hašek – jak víme např. z Kudějovy knihy *Ve dvou se to lépe táhne* – začasté předstíral až zuřivého měšťáka, stylizuje se, jak se zdá, Klusák místy do yuppieho s podobně sporným vystupováním, jaké je vlastní např. šéfovi kreativců reklamní agentury z ČESKÉHO SNU.

s Klusákem se rozhodli reklamní a hyperkonzumní sféru nahlédnout zevnitř a zvolili k tomu dvojí kód – tak jako si Švejk zřejmě jen hraje na dobrého vojáka, hrají si ti dva na manažery a manipulátory... A opravdu zmátli mnohé, neboť řada výslovných i nepřímých výhrad vůči filmu tvůrcům podsouvá, že se jim role manažerů zalíbila, že jsou konformní – například, že si nechali dát „píárovou“ cenu Trilobit.²³⁾ Cožpak by se Švejk nedal s okázalou hrdostí vyznamenat Válečným křížem?! Tak jako některé interpretace figuru Švejka charakterizují tím, že jde o postavu-amébu, jsou takovými postavami i režiséři ČESKÉHO SNU (samozřejmě, že je to ve filmu – a zvláště v dokumentu – komplikovanější jeho bezprostřední konkrétnosti)²⁴⁾, a to i v řadě vystoupení mimo vlastní snímek. Švejkovská (haškovská) ironie se coby základní postup ČESKÉHO SNU projevuje v mnoha jeho plánech, mimo jiné také tím, že tak, jako tvůrci ukazují techniky reklamního svádění, formální a hudební stránkou svého filmu dělají ironicky to samé co utilitární imagologická estetika: obě jsou matoucím způsobem líbivé. Například Jiří Cieslar a Vít Janeček tuto formální vytříbenost hodnotí v posledku negativně (píší o „dobrém řemesle“, respektive „zábavnosti“). Funguje ale stejně jako ironie Haškova Švejka, která sotva někoho nechává lhotejným: i ti, kteří z jakéhokoli důvodu ČESKÝ SEN nemají rádi, se kupříkladu nejspíše přistihovali či stále přistihují, že jim v hlavě hraje kromobyčejně vlezlá ústřední melodie snímku (v tomto smyslu je srovnání s působením viru v článku Jaromíra Blažejovského velmi výstižné, autor je ale zamýšlel jinak).²⁵⁾ O mimořádném vlivu ČESKÉHO SNU – též „proti vůli i srsti ovlivněných“ – svědčí i jeho rozsáhlé reflexe v nejrozličnějších oblastech a četné metaforické užívání názvu filmu od filozofických úvah až po žurnalistiku (podobně je tomu již dlouho právě se „švejkovstvím“, „švejkováním“ apod.).

4. Touha po „reálné realitě“?

Jedním z projevů výše zmíněných výtek malé radikálnosti ČESKÉHO SNU byly v nebanálních kritikách výhrady, že ČESKÝ SEN nenatáčel opravdovou reklamní kampaň, že mnohé bylo „pouze jako“ – nejen hypermarket, ale „výroba manažerů“ atd. Jaromír Blažejovský se pokusil učinit ze „zástupnosti“ princip celého projektu a použil důvtipnou paralelu k postupu podle rituálů voodoo (útok prostřednictvím náhražky). Vít Janeček v rámci výhrad údajného inscenačního principu ČESKÉHO SNU kritizoval, že se tvůrci nepokusili proniknout k natáčení reálné reklamní kampaně. Podobně se vyjadřovali i Ondřej Čapek²⁶⁾ a Jiří Cieslar²⁷⁾. Smělost a náročnost požadavků, jimiž kritici přímo tvrdí, „jak by to bývalo bylo lepší jinak“ a že měl film vypovídat „o postoji reklamního průmyslu jako celku“ (O. Čapek)²⁸⁾ a být „kritický ve smyslu důslednějšího antikapitalistického

23) To ve své kritice zdůraznil a fotografií z předání ceny PR klubu Merkur doprovodil Vít Janeček.

24) Vlastně je v této perspektivě skvělé, že v případě setkání s rozhořčenými „zákazníky“ režiséři příliš nemluví, resp. hovoří dost nepřesvědčivě – rozkolísanost kritických soudů, hodnotící toto od omezenosti tvůrců po jejich aroganci, jako by hypotézu o amébovosti jen potvrzovala. V dané komplexnosti není rozhodující, zda s ní tvůrci vědomě pracovali či zda je to něco, čeho si sami nebyli příliš vědomi. Podstatné je, že se její příklady dostaly do filmu opět není důležité, zda záměrně, či nezáměrně.

25) Také nařčení z „bezohlednosti“ upomínají na rozšířené postoje k Haškovu Švejkovi – část zde zmíněných kritiků by v souladu s logikou svých textů Haškovi asi nikdy neodpustila jeho podvody v psinci či mystifikace ve Světě zvířat a vycházela by při hodnocení Haškova díla také z nich.

26) O. Čapek litoval, že se tvůrci spíše nezabývali dilematy tvůrců kampaní při vyrovnávání se s požadavky zadavatelů. Musí si tedy počkat na takový snímek nebo jej může zkusit natočit sám, proč to ale tvrdošíjně vyžadovat od ČESKÉHO SNU, který se zaměřil na něco jiného?!

27) Doyenu současné české impresionistické filmové kritiky J. Cieslarovi by se byla bývala více zamlouvala „sociologická hra se skutečným obchodním domem a s jeho smyslem pro reklamu i s jeho snahou o sobě leccos zastírat“.

28) Podle svého druhého textu věnovaného Českému snu tento kritik očekával „odsouzení konzumu“, v prvním článku ale dokládá, že si to nezaslouží.

postoje“ (Z. Hudec), je velmi výrazná, a to i ve srovnání s hodnocením nejrozličnějších jiných děl. Především přesahuje míru, do níž lze rozumně i seriózně tvrdit, že by byla jiná metoda lepší – kritici ČESKÉHO SNU kupříkladu jako by vůbec nebrali v úvahu, že obchodní řetězce či imagologické firmy by sotva dovolily nahlédnout do svého zákulisí nezávislým filmařům „jen tak“ a daly jim velkorysý prostor k volné tvorbě. Kritici bez ohledu na to především „požadují“: taková od reality namnoze odtržená – navíc často pochybně sebevědomě pronášená – přání a tvrzení, co by bývalo mohlo být zajímavější, bývají ale projevem asi nejhorších kritických nectností: všeznákovství a sebezahleděnosti. Působí to, jako by se v takových výtkách projevila také hlubinná víra v neproblematizovanou možnost transparentně nahlížet skutečnost a předvádět ji divákovi ničím (stylizací reálií ani sebestylizací aktérů) nepozměněnou (i ironická figura s voodoo v textu Jaromíra Blažejovského se zdá v rozporu s jeho proklamací vycházet z uhlířské víry ve věrné zachycení té pravé reality). Je to s podivem, protože jsou zmíněni kritici lidmi poučenými, kteří takovým noetickým naivismem jistě netrpí. Považuji to za doklad toho, jak hluboce ČESKÝ SEN kritiky rozrušil, a to navzdory tomu, s jakou manifestovanou převahou až opovržením (Blažejovský, Čapek, Čulík, Hudec) či blahosklonným nadhledem (Cieslar, Peňás) zde většina pojednávaných autorů ke svým posudkům přistoupila.

Jak uvedeno, je zvláštní, jak hojně si i kvalitní filmoví a kulturní kritici stěžovali, že ČESKÝ SEN nepřinesl „nic nového“ – mínili vhléd do mechanismů konzumu a reklamy a jejich kritiku. Předně lze na základě jejich textů pochybovat o tom, že jsou tito autoři snad s výjimkou Zdeňka Hudece (viz níže) o daném tématu důkladně poučení příslušnou odbornou literaturou²⁹⁾, spíše se zdá, že – navzdory svým požadavkům větší radikálnosti – často nechápou, proč se kulturou hypermarketů a obecněji konzumu a mocí reklamy tak znepokojují (rozporuplně to uvádí Ondřej Čapek³⁰⁾, nejsilnější je tento postoj ve statí Jaromíra Blažejovského). Osobně se domnívám, že pohledem do nitra přípravy kampaně ČESKÝ SEN přinesl velmi pozoruhodná zjištění faktická – informativní (např. z měření recepce reklamních letáků, průběhu práce s „cílovou skupinou“ či natáčení reklamy) i hodnotící (hlavně v jednotlivých miniportrétech – ať již lidí z imagologické branže, či třeba vedoucího hypermarketu vítajícího rodinu z televizního konkursu³¹⁾).

29) K této domněnce svádí i fakt, že se u nás filmová ani kulturní publicistika téměř nevěnuje kritické dokumentaristice, jak ji k nám stále více přiváží např. festival Jeden svět. Kvalitní díla přiváží i jihlavský festival dokumentárních filmů, opět bez adekvátního kritického ohlasu. Krátký výčet takových opomíjených snímků přináší můj článek Zbraně hromadného podvodu, *Film a doba* 2005, č. 2, s. 118–119.

30) Ve svém prvním článku o projektu ČESKÉHO SNU nabízí stejně jako Z. Hudec exkurz do teorie reklamy, přiklání se v něm ale k jejím ultraliberálním obhájčům. Jeho text se přes kritické náběhy a několik požadavků větší razantnosti a krutosti tvůrců nese ve vztahu k reklamě atd. v duchu banálního – cituji – „*nic proti ničemu*“...

31) Ředitel bodře vyzdvihuje současný blahobyt připomínkou socialistických front na rajčata a zdůvěrní při tom tak, že se mu v projevu začne objevovat arciplebejské české vycpávkové slůvko „*vole*“... To také nemálo vypovídá o české současnosti, zdaleka nejen o jednom člověku či úrovni jednoho „konzumního ráje“. Podobných míst je v ČESKÉM SNU mnoho. Jejich využití je velmi komplexní a nápadité, mnohdy jde o zdánlivé drobnosti a nuance. Vzpomenu ještě např. jakoby umělou asistentku vykřikující směrem k fotografovaným režisérům hrozné dobové „*jo!, jo!, jo!*“, zdůraznění skutečnosti, že reklamní agentura sídlí v prostorách vyšehradské kapituly (jak příznačné pro proměny *sacra et profana!*, je ostatně známo, že banky apod. v mnohém převzaly někdejší funkce kostelů – výzdoba, symboly moci, zakázky umělcům atd.) či pohled na rodinu pohybující se supermarketem také pohledem technické kamery toho obchodu. Dokument každopádně není dílem na jedno zhlédnutí, což píše znepokojen plochou suverenitou některých zde zmiňovaných kritik (hlavně J. Blažejovského, Z. Hudece a J. Čulíka), které jako by pocházely jen z „podívání se“ jediného.

Jak je vlastně možné, že se to kritikům zdá být málo? Znají kupříkladu nějaké počiny, kterým se to povedlo lépe? Většina kritiků žádné adekvátní neuvádí. Příznačné je, že Ondřej Čapek dává s opovržením vůči ČESKÉMU SNU za příklad lepšího proniknutí do světa imagemakerů scénu z filmu ZTRACENO V PŘEKLADU. To je ale hraný snímek a také fakticky ten příklad není na místě (nic objevného k danému tématu zmiňovaná scéna reklamního fotografování ve ZTRACENO V PŘEKLADU nepřináší) – je to výmluvná ukázka kritikovy nadutosti³²⁾ a neférovosti v jednom.

Některé kritiky ČESKÉHO SNU ovšem, jak uvedeno, naznačily, co konkrétněji by podle nich vedlo ke vzniku zajímavější analýzy současné české spotřebitelské a reklamní kultury. Většinou by si přály sledování „skutečné reklamní kampaně“ (V. Janeček, J. Cieslar); O. Čapek uvedl mimo jiné „interview s lidmi pracujícími pro reálné klienty“. To je ten nejklašičtější možný přístup, pro dokumentaristu ale velmi ošidný: dotázaný bývá co do situace, místa a zpravidla i tématu „na vlastním území“ a nejsnadněji se uchyluje ke svým komunikačním strategiím. Dokumentarista zpravidla potřebuje více: proto dotazovaného např. vodí z izolovaných kancelářů do živých situací, zve více partnerů k rozhovorům nebo scénu nějak inscenuje či do ní zasahuje právě s cílem vytrhnout partnera z jeho zažitých forem uvažování a jednání či stylizace (u nás tak nejdůrazněji činí hlavně Karel Vachek a Jan Gogola ml.³³⁾). Jak řečeno výše, podle řady kritiků Klusák s Remundou především s imagology „hráli pouhou hru“. To ale není zdaleka přesné: filmaři byli zadavateli konkrétního výstupu a navzdory jeho přiznané zvláštnosti si tak originálním způsobem otevřeli cestu právě k tomu, co chtějí někteří kritici v jejich dokumentu postrádat: pohled do dílny jednotlivých řemesel reklamních kampaní, do jejichž mechanismů, atmosféry jejich vzniku a povahy jejich tvůrců tak dali nahlédnout velmi zajímavě.

Asi nejsilnější zklamání z údajně malého analytického a především kritického ostří ČESKÉHO SNU vůči reklamě dával najevo Zdeněk Hudec. Jakkoli je v řadě statí tohoto autora velmi přínosné, že vnáší do domácího diskursu přístupy kulturní kritiky pěstované západním marxismem (zajímavě čerpá i z prací Karla Kosíka), právě jeho stať o ČESKÉM SNU výrazně ukazuje meze tohoto přístupu, zvláště není-li plně zvládnut: Hudec film vlastně neanalyzuje, slouží mu jako ilustrace předem zformované společenské a politické kritiky. Navíc text vyjevuje autorovy elementární neznalosti či přinejmenším nerespektování toho, jak dokumentární film vzniká a jaké jsou jeho možnosti: Hudcovi se např. zdá diskuse se zklamanými zákazníky „afektovaná“, rušivě se zvrhávající v překřikování: kritik jako by hodnotil divadelní kus.³⁴⁾ Přitom vytýkat zde principiálně lze jen to, že se oba filmaři na očekávatelné námitky návštěvníků zřejmě dostatečně nepřipravili (nemuseli ovšem také unést tíhu situace, což může věc vysvětlit, nikoli omluvit tvůrce). Pokud kritik nebyl u natáčení nebo o něm nemá spolehlivé informace, resp. nezná veškerý natočený materiál a není si jist s tím, že obsahuje také odlišné podoby debaty, nemá autor na takovou kritiku, jakou v daném bodě předvedl Zdeněk Hudec, právo. Také proto ne, že – jakkoliv Klusák s Remundou (legitimně) stylizovali mnohé – právě do pasáže debaty se „zákazníky“ proniklo hodně „syrové reality“ (po níž

32) O jeho podivné předpojatosti svědčí i to, že napsal do *Cinepuru* první – a velmi smělou – kritiku projektu již po „dni D“, ale před premiérou filmu. I když ji pak po uvedení snímku oslabil, je Čapkův první text dokladem toho, že někteří posuzovatelé k velmi silným soudům ani nepotřebují vidět film, vystačí si se zprávami z jeho natáčení. Už v prvním textu dal Čapek k dobrému vyprávění o vlastní profesní zkušenosti se světem hyperkonzumu, ostatně ke svému zážitku přímo dodává: o něčem takovém by se mělo točit! Je škoda, když zajímavé osobní pohnutky nezvyšují citlivost hodnotitele, ale jeho aroganci.

33) Zdá se mi příznačné, že Ondřej Čapek s výše popsanou gestikou dotčeného altruisty uvádí jako příklad nepřipustné dokumentaristické manipulace s natáčenými lidmi právě scénu (a vůbec metodu) z Gogolova NONSTOPU.

34) Obdobně se v časopise *Scéna* (2004, č. 6, s. 43) snímku vyčítalo, že „dokumentaristé nedokázali udržet pevnou vládu nad příběhem“.

přece mnozí kritici tolik lačnili). To, že je znát, jak režiséři nebyli pánem situace, že byli nervózní, že měli strach apod.³⁵⁾ – to vše přece není nutně slabinou dokumentu, ba právě naopak. Leží zde dokonce jeden závažný, ale opomíjený problém ČESKÉHO SNU: s výjimkou Jiřího Cieslara, který tak ale činí jen velmi zkratkovitě, nikdo ze zmiňovaných kritiků neuvádí podstatnou skutečnost, že Klusák s Remundou na určitou dobu prostor svého hypermarketu úplně opustili (zřejmě neunesli atmosféru místa), což jim prý vyčítali někteří ze spolupracujících filmařů (tyto momenty údajně byly zaznamenány a mohly by být uvedeny ve „filmu o filmu“). Zapojení těchto pasáží pochyb či chvilkového vlastního selhání by ČESKÉMU SNU zřejmě prospělo (mj. by i ztížilo obviňování režisérů z arogance apod.), tvůrci se však vydali jinou cestou, což je jejich plné právo. Zjevně chtěli udělat film lehce plynoucí (to se jim povedlo velmi neobyčejně, až magicky), divácky přívětivý, který vytváří velmi pozoruhodné vztahy mezi předmětem filmu a způsobem jeho zpracování. Důmyslnost řešení tématu v mnoha plánech, i samotném výrazovém, stylovém, je v ČESKÉM SNU veliká, hlubší reflexe vlastní role tvůrců v projektu by znamenala jiný film. Jak by dokument proměnila, si netroufám posoudit, osměluji se ale tímto vyzvat režisérský pár k odvaze dát svým filmařským kolegům volnost ve vytvoření onoho „filmu o filmu“, vzhledem k velkému počtu spolupracujících malých štábů (i jednotlivců) snímajících „den D“ paralelně by dokonce bylo velmi zajímavé, kdyby vznikly takové snímky dva nebo více. Nejen proto, že by zřejmě přinejmenším zčásti pracovaly se stejným materiálem, by to byla i veliká škola dokumentárního filmu, kritičnosti i filmařské etiky a ze strany produkce a režisérské dvojice i značné velkorysosti...

* * *

Vraťme se ale k požadavkům kritiky po větším realismu ČESKÉHO SNU. Vít Janeček filmu mimo jiné vytýká, že rodiny milující nákupy v hypermarketech nebyly nalezeny „v reálu“, ale v televizním konkurzu. Samozřejmě pak lze předpokládat určitou sebestylizaci, přehrávání ve snaze vyhovět předpokládanému zájmu filmařů atd. Přesto se nedomnívám, že by v tomto případě došlo k závažnému posunu: zvolený postup souzní např. s tím, že také lidé z reklamní branže byli postaveni před určité zadání, nešlo tedy o z nouze ctnost, ale částečně obdobný přístup k oběma stranám konzumně-reklamního komplexu (právě na této férovosti, jak víme, kritikům tolik záleželo). Navíc jakmile by příslušnou rodinu filmaři našli „v reálu“ a domluvili se s ní na natáčení, ocitli by se ve podobné situaci, jako u rodiny z konkurzu: i „nalezená“ rodina by se před kamerou nějak stylizovala. Obecněji: hrajeme určité sociální role, v nichž má velký vliv i anticipace očekávání našeho okolí, dokumentarista by s tím měl umět dobře pracovat. V tomto smyslu se zvláště u filmu jako je ČESKÝ SEN natáčením dobrovolníků z konkurzu mnoho nemění. Nemluvě o tom, že dokument přiznaně tematizuje také tyto „herní aspekty“ nejen konzumního života: jeho podtitulem je přece „První česká reality show“ (a ty přece pracují s dobrovolníky a velmi umělými situacemi). Projekt tedy také zdůrazňuje podstatnou skutečnost pověstného „vím, že víš, že vím...“. Janečkovo spíše negativně míněné označení ČESKÉHO SNU za film „instruktážní“ tedy lze chápat jako pozitivum: je zachycení módních fotografů, pracovníků reklamní agentury atd., jak úkony svých profesí činí s vědomím spoluúčasti na mystifikaci, opravdu závažným způsobem méně autentické a hlavně méně sdělující než natáčení jejich běžné praxe? Určitě nikoli. Navíc takto mohli Remunda s Klusákem zachytit i případnou sebereflexi těchto lidí, což se místy opravdu vydařilo.

35) Opět nemohu chápat jinak než jako škodolibost způsob, s jakým tyto zřejmé nesnáze režisérů popisují někteří kritici, podivuhodně především ti nejstarší ze zde zmiňovaných: podle J. Cieslara Filip Remunda „strachy znehybněl a oněměl“ a Vít Klusák „cosi nesouvisle drmolil“ podle J. Blažejovského „uhýbali před kamerou očima a tvářili se jako provinilí pejsci“ (sic!).

Režiséři tu s lidmi z reklamní branže rozehráli pozoruhodné psychodrama a zviditelnili jím jak jejich automatické pohyby a mentální struktury, tak známky míry vnitřní svobody jednotlivých aktérů – schopnost poodstoupit od sebe sama, humor a tak dále.³⁶⁾ Jiná metoda by to nepochybně neumožňovala a od kritiků je arogantní, někdy i nerealistické a nepoučené, sverpě po filmařích vyžadovat bezprostřední zachycování „opravdové reality“.

V tomto smyslu zašel asi nejdále Mirek Vodrážka ve svém jinak neobyčejně zajímavém, na mnoha místech trefném, inspirativním i velmi odvážném eseji o politické pornografii a podzimu demokracie.³⁷⁾ ČESKÝ SEN, ale obecně současné umění (jmenuje též výtvarnou akci Explosive z Brna) pracující s mystifikacemi ve veřejném prostoru ostře odsuzuje jako hanebné manipulace vyjadřující převahu držitelů moci (resp. společenské hegemonie podle Gramsciho pojetí) nad ovládanými. Je obrovská škoda, že jinak pozoruhodný esej takto zkratovitě stigmatizuje celý jeden umělecký žánr či metodu; jistě je to také daň veliké rozmáchnosti textu pojednávajícího příliš mnoho témat najednou a v daném případě spíše jen hledajícího nějaké efektní ilustrace.

Manipulátoři prostřednictvím *Českého snu* provedli jakýsi spotřebitelský informační útok, který měl potvrzovat apokalyptičnost jejich vidění reklamního a spotřebního světa a zároveň tak legitimovat jejich manipulaci.³⁸⁾

Podobně se vyjádřila většina ostatních kritiků.

Jak již uvedeno, takové paušální předhazování „manipulace“ se podivně stýká s populistickou kritikou, kterou ČESKÝ SEN sklídl od řady českých politiků, kteří jinak gros svého politického úsilí věnují právě opačnému úsilí: aby své spoluobčany umožnili vystavovat stále brutálnějším manipulacím konzumním, politickým i ideologickým. Již jen proto bych alespoň od kritiků jindy tak pronikavých, jako jsou kupříkladu Janeček, Vodrážka či Hudec, čekal přinejmenším podstatně odlišný slovník, je smutné, když nejsou citliví k jeho blízkosti třeba s nahnědlou rétorikou takové ODS...

* * *

Závěrem: osobně mám k ČESKÉMU SNU dvě dosud zde nezmíněné výtky: jednu snad důležitou, jednu spíše okrajovou. První se týká hloupé, značnou část samotného ducha dokumentu zrazující filmové reklamní upoutávky, která sugeruje představu, že byli režiséři v „den D“ zlynčováni (kritice, jíž jsem zde více či méně oponoval, ten reklamní trailer v mnohém nahrává... sotva lze najít lepší příklad „špatné mystifikace“³⁹⁾). Za druhé pokládám za nedostatek, že na internetových stránkách ČESKÉHO SNU chybí kritické a vůbec mediální ohlasy filmu (a nyní je tam jen poměrně úzký výběr) – u projektu takového společenského záběru a ohlasu a především proklamovaného záměru působit „osvětově“ je to obrovská škoda. Tvůrci nechť se inspiroují třeba u Michaela Moora – ten má k filmu FAHRENHEIT 9/11 na svém blogu dokonce zajímavý „teacher's book“.

Petr Šafařík

36) Navíc přiznané „hraní si na...“ vyjevuje u lidí z reklamního průmyslu také míru jejich sebevědomí.

37) M. V o d r á ž k a, c. d.

38) Tamtéž.

39) Více k tomu srov. P. Š a f a ř í k, c. d. v pozn. 8.

Co je to (teorie) fotografie?Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?*

Praha: Herrmann & synové 2004.

Po antologii současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury *Nová filmová historie* přichází nakladatelství Herrmann & synové s dalším tematickým sborníkem z oblasti vizuální kultury, věnovaným tentokrát teorii fotografie. Karel Císař sestavil knihu *Co je to fotografie?* z dvaceti klíčových textů této oblasti, sahajících od klasických příspěvků kulturní kritiky rané teorie modernity až po současné autory formulující budoucí směřování výzkumu na poli fotografického obrazu. Pochopitelně výběr dvou desítek textů z tak rozsáhlé oblasti, jakou uvažování o fotografii představuje, nemůže být než do jisté míry polemický. Nicméně troufám si tvrdit, že Císařovi se povedlo sestavit skutečně „The Best Of“ teorie fotografie, a to paradoxně díky zoufalému stavu uvažování o tomto médiu v našem prostředí. Zatímco jakýkoli jinojazyčný (alespoň anglický, francouzský či německý) sborník by se musel vyrovnat s tím, že řada textů je známá, již mnohokrát publikovaná a nesčetněkrát komentovaná, umožnila bída české teorie fotografie editorovi postavit svou antologii takřkajíc na zelené louce a vytvořit kompilaci, která nemá ani v jiných jazykových oblastech obdoby. Triviálně řečeno, kdo chce o fotografii odpovědně uvažovat, má zde k dispozici texty, které musí bezpodmínečně znát (a které jej jistě navedou i na další). Tím nejslibnějším na vydání antologie *Co je to fotografie?* je podle mého to, že u nás už o fotografii nebude možné psát a přednášet jako dosud, že se snad zbavíme věčného komentování posvátných krav typu Sontagové, Barthesa či Flussera – tj. toho mála, které jsme dosud měli k dispozici v překladech a které možná ne vždy představuje právě to nejhodnotnější z oboru (upřímně přiznávám, že třeba českou flusserovskou mánii jsem nikdy zcela nepochopil). Když už je řeč o vizuální kultuře: *Co je to fotografie?* je krásná kniha, sympatické estétství se prosadilo od přebalu ke grafické úpravě textu a neušlo mu ani logo nakladatelství (design má na svědomí Markéta Othová).

Pokud vychvaluji (možná naivně předpokládanou) „osvětovou“ funkci antologie, je mi zároveň líto, že v tomto ohledu uvázla na půli cesty. Těžko se ubránit srovnání s *Novou filmovou historií* – jakkoli je zaměření obou publikací dosti odlišné, filmový sborník zjevně nejen zaplňuje mezeru, ale má i „pedagogické“ ambice projevující se ve struktuře antologie a zasvěceném „úvodu“ editora Petra Szczezanika. V tomto ohledu je mnohem výrazněji motivující. Vzhledem k tomu, s jakými zdroji pracují české teoretické texty o fotografii, lze předpokládat, že takové tři čtvrtiny překladů z Císařova sborníku budou pro čtenáře zcela nové a nějaké uvedení do kontextu bych si troufal považovat přímo za povinnost. Zvláště proto, že tím podle mého nejhorším rysem domácí produkce je ahistorické mixování rozmanitých zdrojů, které nebere ohledy na dobový kontext jednotlivých tezí a jehož výsledkem bývá nejčastěji jakási změř odkazů k Saussureovi, Peirceovi, Sontagové, Barthesovi, Ecovi, Flusserovi či Benjaminovi – nic proti eklekticismu, ovšem mnohdy se tak dostávají vedle sebe autoři, kteří možná řešili docela jiné problémy, a dochází tak k dost podstatným zkreslením jejich myšlení. Jednoduše řečeno, nejen fotografie, ale i uvažování o ní má svou historii. Ta by se podle mého měla výrazněji projevit i ve strukturaci textů: ediční poznámka vysvětluje rozdělení textů do dvou tematických okruhů – klíčovým motivem prvního je zkoumání povahy fotografie, druhého pak vztah fotografie k výtvarnému umění (s. 355). Nejde jen o to, že jsou obě tato témata hojně diskutována v obou oddílech, podstatnější je, že

zejména v souvislosti s mladšími texty by stálo za to důrazněji podtrhnout témata, která se dnes v souvislosti s fotografií řeší (a která nemusejí být na první pohled z textů samotných dobře čitelná, neboť jsou v jisté míře implicitní – vyrůstají totiž z jistého kontextu, navazují či reagují na jiné texty atp.). Vnímat druhý oddíl knihy prizmatem vztahu fotografie k výtvarnému umění proto považuji za poněkud reduktivní. V následujících odstavcích (jež rozhodně nemají suplovat jakýsi úvod ke knize, nýbrž jen letmo načrtnout hlavní linie uvažování o fotografii) se pokusím zdůvodnit proč.

Fotografická teorie a kritika se systematicky rozvíjí zhruba od sedmdesátých let. Pochopitelně i dříve se o tomto médiu uvažovalo a psalo, ovšem primárně o jeho technických a estetických aspektech: v posledních třech desetiletích vidíme mnohem větší důraz na kulturní, sociální, historické a politické aspekty fotografického média. Součástí tohoto posunu byla i reflexe samotných způsobů psaní o fotografii, zejména o jejích dějinách; revizi tradičních pojetí vývoje média a více či méně explicitní vymezování se vůči nim najdeme ve většině textů druhého oddílu. Hned v samých počátcích fotografie se objevuje model psaní o její historii, který přetrval dlouho do 20. století. První pojednání pocházela od samotných vynálezců a praktiků a měla zřetelně politické implikace: snažila se legitimizovat tu či onu figuru coby skutečného a prvotního vynálezce média (šlo zejména o anglicko-francouzský souboj) vykreslováním lineárních příběhů vývoje techniky. Rané popisy vývoje fotografie měly často podobu jakýchsi manuálů, praktických příruček, a na dlouhý čas tak postavily pojetí dějin fotografie na základ dějin zdokonalujících se technologie.

Tento model dominuje přinejmenším do třicátých let 20. století, výrazně se ozývá v souvislosti se stoletým výročím „vynálezu“ a jasně se v něm stále ještě projevují nacionalistické tendence (zásadní podíl na vývoji média se pilně snaží přisvojit si také němečtí historikové). Ve třicátých letech se rovněž objevují dva důležité nové aspekty, na jaké už jsme více zvyklí. Jednak se fotografie dostává do hledáčku kunsthistorie: vznikají první monografické studie, pokusy o popis vývoje stylů a jejich periodizaci, fotografie je výrazněji vnímána coby součást tradice různých reprodukčních technik. (Za první akademickou fotografickou monografií je považována kniha pražského rodáka Heinricha Schwarze *David Octavius Hill – Der Meister der Photographie* z roku 1931. Schwarz byl odchovancem vídeňské školy, studoval u von Schlossera a Dvořáka, jeho pozoruhodná studie se snaží vytvořit sociální dějiny fotografie a vnímat ji jako součást obecnější realistické tendence v zobrazování 19. století, zejména grafiky.) Podstatným impulsem pro tento posun byl mj. rozvoj sběratelství – vznik publika, které by se nespokojilo pouze s praktickými návody, jež představovaly dominantní žánr 19. století. (Zdůrazňuji, že hovořím o „dominantním“ žánru psaní o fotografii, vedle nějž pochopitelně koexistovaly i jiné způsoby tematizace média, zejména filozofující eseje rozmanité škály autorů – Baudelaire, Poe, Carroll, Talbot, Ruskin; k perlám mezi nimi patří stať Olivera Wendela Holmese o stereoskopu z roku 1859.) Druhým momentem je v této době převládající předpoklad fotografie jako umění, motivovaný v jisté míře již piktorialistickým hnutím, jež způsobilo obrat od techniky k estetice; snaha o vytváření jedinečných, „rukodělných“ fotografických obrazů rezonovala s vyzdvihnutím do té doby spíše marginalizovaných „předchůdců“ z 19. století: hlavně Hilla a Julie Margaret Cameronové.

Diskurs o uměleckosti fotografie, tedy snaha skloubit mechanickou reprodukci s nároky tradičně kladenými na umělecké dílo spolu s existencí rozvinutého fotografického průmyslu a rozvíjející se amatérské fotografie, vedl v Evropě dvacátých let a Severní Americe let třicátých k postulování základního principu, jenž se stal na dlouhou dobu charakteristickým rysem formalistické kritiky a leckde zaznívá i dnes: každé médium má podle něj své specifické, esenciální vlastnosti a každé dílo by mělo být posuzováno podle toho, nakolik je rozvíjí a drží se jich – nakolik je „čisté“, „samo sebou“. Formulací tohoto předpokladu bychom snadno našli bezpočet; programová vyjádření Moholy-Nagy, Renger-Patzsche, Paula Stranda aj. rezonují s teoretickými

spekulacemi André Bazina, Rudolpha Arnheima, Beaumonta Newhalla, Johna Szarkowského, Rolanda Barthesa, Huberta Damische, Stanley Cavella... Zvlášť důležitou roli sehrály Newhallovy dějiny fotografie (původně výstavní katalog první fotografické výstavy v newyorském Museum of Modern Art z roku 1937) *The History of Photography from 1839 to Present Day*, které v souladu s modernistickým pojetím média vykreslily vývoj fotografie coby dějiny jejího „očišťování“ od nánosů jiných médií a hledání vlastního výrazu. Jeho způsob tematizace dějin média převzala řada pozdějších příruček.

Od šedesátých, zejména pak v sedmdesátých a osmdesátých letech, začíná být tento přístup k fotografii zásadním způsobem problematizován. Důvodů je celá řada: patří mezi ně kupř. způsob, jímž začala s fotografickým obrazem pracovat řada uměleckých tendencí typu body-artu, land-artu, performance či konceptuálního umění, asimilace fotografie v muzeích a galeriích, rozvoje sběratelství a obchodu s fotografií. Stručně bychom mohli tento obrat charakterizovat jako posun od důrazu na „vnitřní“ podstatu média k „vnějším“ faktorům ovlivňujícím fotografický význam. Jedná se zejména o sémiotické, neomarxistické, psychoanalytické či feministické interpretace média, jež namísto formálních vizuálních kvalit pátrají po kontextu a systémech reprezentace, jichž jsou fotografické obrazy součástí. Císařova antologie přináší reprezentativní vzorek této metakritiky tradičního uvažování o fotografii (Krauss, Sekula, Burgin, Solomon-Godeau, Crimp), mezi jejíž hlavní inspirace patří texty o fotografii vzniklé mimo kunsthistorický kontext: Benjamin, Sontagová, Barthes, Althusser, Berger, Eco. (Zvlášť zajímavý studijní materiál tohoto posunu podle mého představují texty Susan Sontagové a Rolanda Barthesa, neboť v nich obě zmiňované tendence – často velmi problematicky – vedle sebe těsně koexistují.)

Jakkoli sedmdesátá a osmdesátá léta přinesla jistě produktivní nasměrování vstříc sociálně kulturnímu zkoumání média, lze spatřovat určitý problém v jejich hlavní metodě: „kontextualizaci“. Fotografie se totiž často staly (vlastně snadno zaměnitelným) „nosičem“ sociálních sil či příkladem k jejich vyzdvížení a zviditelnění: jazyk, touha, moc, dějiny či sociální struktura se „vpisovaly“ do fotografických obrazů tím více, čím více se v poznámkách studií objevovala jména Barthesa, Derridy, Foucaulta či Lacana. Opakuji, že šlo zcela jistě o přínosný důraz na dříve opomíjené aspekty, jakkoli zde do značné míry jeden extrém vybudil extrém jiný. Podle Victora Burgina či Johna Tagga kupříkladu fotografie jako taková nemá žádnou svou vlastní identitu, tím jediným, co spojuje její fungování v celé škále rozmanitých kontextů je pouze a jen sociální formace, její historicky specifické praktiky a způsoby reprezentace. Fotografie je pouhou „jiskrou, jež probleskuje napříč institucionálními prostory“, píše Tagg. (Dodejme, že podstatnou motivací takových tvrzení byl v této době se zvyšující zájem o akademicky zanedbávané oblasti: amatérskou a žurnalistickou fotografii, různé fotografické techniky 19. století a způsoby, jimiž se s fotografickým aparátem a obrazy zacházelo mimo euroamerický kontext.)

Troufám si tvrdit, že skutečné náběhy k vytvoření kulturních dějin a teorie fotografie se objevují – a to poměrně sporadicky – až v devadesátých letech, kdy spojené zájmy historie a teorie fotografie vyzdvihují jak materiální, tak kulturní povahu média (není vyloučeno, že zvýšený zájem o materialitu fotografie je dán vyhlídkou na její „rozpuštění“ v elektronickém éteru) a kdy se do jisté míry zpět na scénu vrací fotografie jako konkrétní obraz a předmět. Zároveň lze jen těžko hovořit výlučně o teorii či dějinách fotografie, neboť fotografie je dnes „spíše sdělením než médiem, sdělením, jež může být přenášeno a donekonečna opakováno bez přítomnosti jakékoli skutečné fotografie“ (Batchen). V akademickém provozu bychom dnes jen stěží našli katedry či ústavy věnované fotografii – nejčastěji je zkoumána v rámci kulturních dějin a teorie, vizuálních studií atp. Příkladovými studiemi jsou v tomto ohledu kupříkladu *Invention de l'hysterie* Georgese Didi-Hubermana z roku 1982, věnovaná vzájemným úzkým vztahům a vlivům mezi fotografií a psychiatrií na konci 19. století; Batchenovy průzkumy fotografického diskursu a sociální

konstrukce autority fotografie; či texty, které mnohdy o fotografii přímo ani nemluví, jako jsou studie Friedricha Kittlera věnované různým záznamovým aparátům anebo skvělé příspěvky Jonathana Craryho k vizuální kultuře modernity. Tyto a podobné texty podle mého dnes otevírají ty nejzajímavější otázky k přemýšlení nad fotografickým médiem, jakkoli do sborníku nazvaného *Co je to fotografie?* by je zřejmě již možné zařadit nebylo.

Tomáš Dvořák

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BLECH, Richard

Kameraman Stanislav Szomolányi / Richard Blech. – 1. vyd. – Bratislava : Slovenská filmová a televízna akadémia : Slovenský filmový ústav, 2005. – 169 s. : il. – (Camera obscura). – Filmografiia výběrovou bibliografií sestavila Renáta Šmatláková - Poznámky na s. 148-151, filmografie - Bibliografie na s. 168-169 - Profilová kniha o jednom z nejvýznamnějších slovenských kameramanů Stanislavu Szomolányim. Kromě autorových analýz publikace obsahuje vzpomínky a vyznání jeho spolupracovníků a podrobnou filmografii. – ISBN 80-85187-40-X (brož.)

BONDANELLA, Peter

Hollywood Italians : dagos, palookas, romeos, wise guys, and sopranos / Peter Bondanella. – New York ; London : Continuum, 2004. – 352 s. – Úvod, citáty, výňatky, poznámky na s. 318-335, o autorovi - Bibliografie na s. 336-341, rejstřík - Knižní studie analyzující a mapující napříč všemi žánry od němé éry do současnosti téma a problematiku italské menšiny v americké kinematografii. – ISBN 0-8264-1544-X (váz.)

BOND, Ralph

The Future of British Films / Ralph Bond. – [1. vyd.]. – London : Association of Cine-Technicians, [1946]. – 31s. – (Monopoly). – Bez titulního listu. - Brož. - Rejstřík společností produkujících filmy na s. 30 - Kniha přináší nástin i řešení zásadních problémů v britském filmovém průmyslu ve 40. letech 20. století. Ralph Bond se zamýšlí nad převahou Hollywoodských filmů ve Velké Británii, nad poměrem kvality a kvantity ve filmové tvorbě. Rozebírá problematiku filmových monopolů a chce zvýšit podíl britských filmů v kinech oproti zahraničním.

BRUTHANSOVÁ, Tereza

Czech 100 design icons / Tereza Bruthansová, Jan Králíček. – Praha : CzechMania, 2005. – 100 s. : il., faksim. (většinou barev.). – Souběžný anglický, německý a český text - Autor úvodu Tomáš Zykán - Kniha, která doprovází

stejnomenou putovní výstavu, mapuje český životní styl uplynulých sta let na ukázkách 100 předmětů českého designu a stylu. Některá její období reprezentují také kinematografické artefakty: plakáty, fotografie z filmů a herečtí představitelé. – ISBN 80-239-4817-2 (brož.)

CAMERON, James R.

Motion Picture Projection and Sound Pictures : [Projectionists's Guide] / by James R. Cameron. – 29th Year of Publication, New 1944 Edition. – Woodmont (Connecticut, USA) : Cameron publishing Company, 1944. – 586 s. : il. – Při tvorbě publikace spolupracovali: Fellow, Society of Motion Picture Engineers, Member, Institute of Radio Engineers, The Acoustical Society of America, Late Technical Editor, Motion Picture News, Projection Engineering - Seznam dalších knih Jamese R. Camerona na s. [7], index na s. 572 - Odborná publikace pro obsluhu promítacích přístrojů. Přináší informace o druzích promítaček, metodách práce s nimi, vyzdvihuje nutné znalosti z oblasti elektrotechniky atd.

CAMERON, James R.

Motion Picture Projection and Sound Pictures / James R. Cameron. – 10. edition, 30th Year. – Coral Gables (Florida, USA) : Cameron publishing Company, 1947. – 867 s. : il. – Předmluvu napsal Richard F. Walsh - Při tvorbě publikace spolupracovali: Fellow, Society of Motion Picture Engineers, Member, Institute of Radio Engineers, The Acoustical Society of America, Late Technical Editor, Motion Picture News, Projection Engineering - Seznam dalších knih Jamese R. Camerona na s. [4], index na s. 847 - Odborná publikace pro obsluhu promítacích přístrojů. Přináší informace o druzích promítaček, metodách práce s nimi, vyzdvihuje nutné znalosti z oblasti elektrotechniky atd.

CINEMA

The cinema of central Europe / edited by Peter Hames. – 1st publ. – London ; New York : Wallflower Press, 2004. – xv, 291 s. : il. –

(24 Frames). – Autor úvodu István Szabó - Citáty, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 274-284, rejstřík - Hej-Rup! / Václav Kofroň - Daleká cesta / Jiří Cieslar - Obchod na korze / Lubica Mistríková - Ostře sledované vlaky / Peter Hames - Sedmikrásky / Zdena Škapová - O slavnosti a hostech / Peter Hames - Marketa Lazarová / Peter Hames - Vtáčkovia, siroty a blázni / Martin Kaňuch - Něco z Alenky / Tina-Louise Reid - Záhrada / Zuzana Gindl-Tatárová - Sborník různých autorů věnovaný 24 klíčovým filmům třech středoevropských kinematografií (Československo, Polsko, Maďarsko). Československý film zastupují díla: Hej-Rup!, Daleká cesta, Obchod na korze, Ostře sledované vlaky, Sedmikrásky, O slavnosti a hostech, Marketa Lazarová, Vtáčkovia, siroty a blázni, Něco z Alenky a Záhrada. – ISBN 1-904764-20-7 (brož.)

CLAIRE

Claire Denis : trouble every day / herausgegeben von Michael Omasta und Isabella Reicher. – Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 2005. – 156 s. : il., portréty. – (FilmmuseumSynemaPublikationen ; Bd. 1). – Předmluva, poznámky v textu, citáty, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 152-153 - Reprezentativní sborník věnovaný tvorbě francouzské režisérky Claire Denisové. Vedle jednotlivých studií různých autorů je připojena podrobná filmografie s výňatky dobových kritik. – ISBN 3-901644-15-6 (brož.)

COATES, Paul

The red & the white : the cinema of people's Poland / Paul Coates. – 1st publ. – London ; New York : Wallflower Press, 2005. – ix, 251 s. – Úvod, výňatky, poznámky na s. 227-230 - Bibliografie na s. 231-243, rejstřík - Kritický pohled na poválečné dějiny polské kinematografie se zaměřením na politické, estetické a tematické aspekty a okolnosti. – ISBN 1-904764-26-6 (brož.)

CUNNEEN, Joseph

Robert Bresson : a spiritual style in film / Joseph Cunneen. – New York ; London : Continuum, 2003. – 199 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. – Poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 196-199 - Knižní studie analyzující duchovní styl v díle francouzského režiséra Roberta Bressona. – ISBN 0-8264-1471-0 (váz.)

DRYJE, František

Surrealismus není umění / František Dryje. – Vyd. 1. – Praha : Concordia, 2005. – 239 s. : portréty. – Ediční poznámku a medailon autora napsal Radim Kopáč - Poznámky v textu, autorská a ediční poznámka, výňatky, o autorovi - Výbor z esejistiky člena Skupiny českých a slovenských surrealistů, básníka a šéfredaktora revue Analogon. Některé stati jsou věnovány také umělcům, tvořícím v oblasti filmu (Jan Švankmajer, Eva Švankmajerová, Karel Vachek). – ISBN 80-85997-26-642 (brož.)

FILM

Film music : critical approaches / edited by K. J. Donnelly. – New York : Continuum, 2001. – vi, 214 s. : noty. – Citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Sborník analytických a interpretačních studií o problematice filmové hudby v hraném i dokumentárním filmu. – ISBN 0-8264-1357-9 (brož.)

FILM

Film a dějiny / editor Petr Kopal ; [Petr Blažek ... et al.]. – Vyd. 1. – Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2005. – 406 s. : il., portréty. – Úvod, tab., poznámky na s. 348-401, o autorech - Základem sborníku jsou referáty z konference, konané roku 2003 v Humpolci u příležitosti druhého ročníku filmového festivalu, věnovaného českým historickým filmům dějově zasazeným do raného novověku. Kolektiv skládající se dílem z vynikajících a osvědčených jmen, z nápaditých mladých historiků a historiček a filmařů zabývajících se zpracováním historických látek se věnuje zobrazení české i světové minulosti ve filmu, mírou fikce a skutečnosti obsažené při tomto zobrazování, užívanými prostředky. Jistými kuriozitami a v neposlední řadě i společenskými a ideologickými důsledky filmového zpracování dějin. – ISBN 80-7106-667-2 (váz.)

FOURNIER LANZONI, Rémi

French cinema : from its beginnings to the present / Rémi Fournier Lanzoni. – New York ; London : Continuum, 2004. – 496 s. : il. – Tabulky, ocenění poznámky na s. 434-467 - Bibliografie na s. 468-473, rejstřík - Dějiny francouzské kinematografie od počátku až do současnosti. – ISBN 0-8264-1600-4 (brož.)

GALE, Arthur L.

Make your own movies : for fun and profit / Arthur L. Gale ; King Pessels. – [1. vyd.]. – New York : Coward-McCann, Inc., 1939. – 230 s. – Kniha obsahuje černobílé fotografie. – Rejstřík na s. 229 - Příručka pro začínající filmaře z roku 1939. Arthur L. Gale a King Pessels určují sedm základních pravidel, které je nutné dodržovat při používání kamery a uvádějí řadu názorných příkladů doplněných černobílými fotografiemi.

GERMAN

German essays on film / edited by Richard W. McCormick and Alison C. Guenther- Pal. – New York ; London : Continuum, 2004. – ix, 321 s. – (The German Library ; vol. 81). – Úvod, výňatky, citáty, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 315-318 - Antologie zásadních studií německých autorů (teoretiků a tvůrců) o významných etapách a směrech německé kinematografie od prvopočátků. – ISBN 0-8264-1507-5 (brož.)

GUSTAV

Gustav Machaty : ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood / herausgegeben von Christian Cargnelli. – Wien : Synema, 2005. – 303 s. : il., portréty. – Citáty, výňatky, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Der junge Machaty kommt zur Film / Ivan Klimes - Sborník věnovaný životu a tvorbě režiséra Gustava Machatého. Po třinácti studiích různých autorů následuje komentovaná filmografie. Největší pozornost je věnována jeho filmům Erotikon, Extase a Ze soboty na neděli a jeho působení v Hollywoodu. – ISBN 3-901644-13-X (brož.)

HARPER, Sue

Women in British cinema : mad, bad and dangerous to know / Sue Harper. – 1st publ. – London ; New York : Continuum, 2000. – vii, 261 s., [8] s. obr. příl. : il., portréty. – (Rethinking British cinema). – Úvod, výňatky, poznámky v textu - Bibliografie na s. 237-242, rejstřík názvový a jmenný - Kniha analyzující v širších souvislostech problematiku působení žen a využití jejich tvůrčích schopností v britském filmovém průmyslu od roku 1930 do současnosti. – ISBN 0-8264-4733-3 (brož.)

HOLANEC, Václav

99 filmů moderní kinematografie : od roku 1955 po současnost / Václav Holanec. – 1. vyd. – Praha :

Albatros, 2005. – 346 s., [16] s. obr. příl. : il. – (Klub mladých čtenářů). – Předmluva, vysvětlivky, o autorovi - Publikace představuje 99 klíčových filmů posledního půlstoletí světové kinematografie. U každého filmu jsou uvedeny základní údaje a stručné filmografie tvůrců, řadu informací o vzniku, obsahu a kontextu jednotlivých děl. – ISBN 80-00-01537-4 (váz.)

LEYDA, Jay

Before Hollywood : turn-of-the-century film from American archives / guest curators, Jay Leyda, Charles Musser ; a film exhibition organized by the American Federation of Arts. – New York : American Federation of Arts, 1986. – 171 s. : il. – Bibl. 164-166, rejstřík - Katalog přehlídky filmů americké výroby před nástupem éry Hollywoodu, organizované American Federation of Arts. Část publikace je věnovaná dějinám a vývoji filmu z let 1895-1915 a druhá část zahrnuje katalog jednotlivých filmů se základními údaji a anotací chronologicky seřazených. – (Brož.)

MATÁKOVÁ, Viktória

Pedro Almodóvar / Viktória Matáková, Petra Hanáková. – 1. vyd. – Bratislava : Slovenský filmový ústav : Asociácia slovenských filmových klubov, 2005. – 303 s. : il. – (Camera obscura). – Filmografii zpracoval Miro Ulman - Výňatky, poznámky na s. 264-287, filmografie - Profilová kniha významného španělského režiséra Pedra Almodóvara, jejíž autorka podrobně analyzuje všechny jeho filmy. – ISBN 80-85187-41-8 (brož.)

MATĚJKOVÁ, Jolana

Hugo Haas : život je pes / Jolana Matějková. – Vyd. 1. – Praha : XYZ, 2005. – 297 s. : portréty. il., faksim. – Vydal Petr Tychtl - Nakladatelství XYZ - Úvod, poznámky v textu, výňatky, teatrografie a filmografie - Bibliografie na s. 295-297 - Životopisná monografie o českém herci a režisérovi Hugo Haasovi doplněná řadou vzpomínek jeho přátel a spolupracovníků a ukázkami z korespondence. – ISBN 80-86864-18-9 (váz.)

MCMAHAN, Alison

Alice Guy Blaché : lost visionary of the cinema / Alison McMahan. – New York ; London : Continuum, 2003. – xli, 361 s. : il. – (Women Make Cinema). – Úvod, výňatky, poznámky na s. 247-275, přílohy, filmografie - Bibliografie na

s. 340-348, rejstřík - Knižní studie o tvorbě francouzské a americké režisérky, producentky, scenáristky a herečky Alice Guy Blaché (1973-1968). - ISBN 0-8264-5157-8 (brož.)

NĚMEC, Jan

Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romaneto / literární scénář: Jan Němec ; Ladislav Klíma. - [1. verze]. - [Praha] : Filmové studio Barrandov, 1969 červen. - 112 l. - Tvůrčí skupina Pavel Juráček - Jaroslav Kučera - Cyklostyl - Váz., dar - Jiná související díla: Utrpení knížete Sternenhocha : groteskní romanetto. - / Klíma, Ladislav, 1878-1928. - Praha : Rudolf Škeřík, 1928. - 169 s.

NĚMEC, Jan

Pravděpodobná tvář / literární scénář Jan Němec ; [námět] a literární scénář Jiří Mucha. - [1. verze]. - [Praha] : Filmové studio Barrandov, 1965. - [3], 125 l. - Tvůrčí skupina Jiří Šebor-Vladimír Bor - Cyklostyl - Váz.

O'BRIEN, Harvey

The real Ireland : the evolution of Ireland in documentary film / Harvey O'Brien. - Manchester ; New York : Manchester University Press, 2004. - xi, 352 s. : il. - Úvod, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 337-346, rejstřík - Kniha mapující vývoj dokumentárního filmu v Irsku. Na závěr je připojena podrobná filmografie. - ISBN 0-7190-6907-6 (brož.)

PRÍPAD

[Případ Peter Solan : sborník textů k retrospektivě Petera Solana : 4. přehlídka z cyklu Profily nezávislých zahraničních režisérů 14.-16. 4. 2005 Umělecké centrum UP / texty: Martin Kaňuch, Zdeněk Hudec, Martin Křištof]. - Olomouc : Pastiche filmz, 2005. - 22 s. : il. - Údaje převzaty z obálky a tiráže - Katalog 4. přehlídka z cyklu Profily nezávislých zahraničních režisérů věnované tvorbě slovenského režiséra Petera Solana, která se konala v olomouckém Uměleckém centru UP 14.-16. 4. 2005. - (Brož.)

PTÁČEK, Luboš

Země, region, nebo provincie? : Morava ve filmu / Luboš Ptáček. - 1. vyd. - Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. - 139 s. - Poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 133-139 - Autor se ve své práci soustředí na různorodou funkci obrazu Moravy v rámci filmového

uměleckého díla. Jde mu především o zachycení různých uměleckých režimů při zobrazování Moravy, a to převážně v českém hraném filmu. - ISBN 80-244-0950-X (brož.)

RAYNER, Jonathan

The films of Peter Weir / Jonathan Rayner. - 2nd ed. - New York ; London : Continuum, 2003. - xi, 287 s. : il. - Úvod, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 273-280, rejstřík - Knižní studie o tvorbě australského režiséra Petera Weira. - ISBN 0-8264-1535-0 (brož.)

SMĚŠNÉ

Směšné lásky Woodyho Allena / sestavil a biofilmografickými údaji opatřil Miloš Fikejz. - Praha : Svazarm J-klub elektroniky, 1988. - 72 s. : il., portréty. - Na tit. s. uvedeno: Věnováno Daně Hábové - Úvod, citáty, filmografie, ceny - Bibliografie na s. 70-71 - Sborník věnovaný životu a tvorbě amerického režiséra, scenáristy, spisovatele a herce Woodyho Allena obsahuje úvodní životopisnou stať, povídku Výbor z Allenových zápisníků, scénář filmu Lásky a smrt a výňatek ze scénáře filmu Manhattan, zkompilevaný rozhovor Allena s několika novináři, filmografii a českou bibliografii. - (Brož.)

SMITH, Matthew

Oběť : nový pohled na smrt Marilyn Monroe / Matthew Smith ; přeložil Milan Soška. - 1. vyd. v českém jazyce. - Praha : BB art, 2005. - 343 s. : il. - Vydalo nakladatelství BB/art s.r.o. ve spolupráci s nakladatelstvím Jiří Buchal-BB/art - Seznam vyobrazení - Vybraná bibliografie a jmenný rejstřík - Matthew Smith ve své knize přesvědčivě obhájí novou, překvapivou verzi událostí kolem záhadné smrti M. Monroe. Jeho argumentace je založena nejen na těchto dokumentech a na celém soudním řízení, ale také na tajných, důvěrných páscích, které Marilyn natočila pro svého psychiatra ve dnech před svou smrtí, páscích, které představují ženu zodpovědnou za svůj život a osud, ženu očekávající rušnou, jasnou budoucnost. - ISBN 80-7341-500-3 (váz.)

SUCHÁNEK, Vladimír

A vdechl duši životu : -aneb malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu / Vladimír Suchánek. - 1. vyd. - Olomouc-Dolní Loučky : Mgr. Jiří Burget, 2004. - 384 s. : il. (většinou barev.). - Na obálce podnázev:

Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu - Citáty, poznámky v textu, tabulky, anglické summary - Bibliografie na s. 299-341, rejstřík jmenný, věcný a názvový - Monografická studie analyzující z pohledu

křesťanské spirituality, duchovnosti a teologie vnitřní i vnější souvislosti a souvztažnosti, struktury, dramaturgické koncepce, významové linie a výrazové prostředky v animovaném a trikovém filmu. – ISBN 80-902798-6-4 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopeč, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra Trnková, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš Němeček, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. Němeček, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. Němeček, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. Němeček, Osm vražd..., s. 3.

1/2006

Český Hollywood: dějiny a současnost vztahů české kultury k americkému filmu

(uzávěrka 31. prosince 2005)

Vztah české kultury a filmového průmyslu k hollywoodské kinematografii může posloužit jako impuls k novým interpretacím strategií pro konstrukci národní identity českého filmu a jeho místa v rámci Evropy. Stejně jako u evropských filmových velmocí se po většinu dvacátých a třicátých let na československém filmovém trhu projevovala jednoznačná dominance amerického zboží. Na rozdíl od Francie, Německa nebo Velké Británie ale Československo až do roku 1932 neuplatnilo vůči USA žádná restriktivní opatření omezující dovoz a nezapojilo se ani do projektu „filmové Evropy“, který měl mezinárodní spoluprací evropských zemí čelit americké filmové expanzi. Naopak se zde již od konce desátých let projevovala zvláštní symbióza mezi inklinací k Hollywoodu (zvláště v oblasti půjčoven a kin) na jedné straně a snahami o soběstačnost tuzemského průmyslu a vlasteneckým diskursem filmových podnikatelů na straně druhé.

Jiným rytmem (než v případě průmyslu) se řídily proměny vztahů české filmové kritiky a avantgardy k evropskému a americkému filmu. Po období oslnění moderní civilizací ztělesněnou americkým filmem v druhé půli desátých let (např. bratři Čapkové) a v poetismu první půle let dvacátých začal dominovat sociálně-kritický diskurs, který americkou kinematografii vnímal jako nástroj imperialismu a šíření neevropských kulturních hodnot. Na konci dvacátých let byl technologický utopismus poetistů vystřídán sociálním utopismem levicové kritiky, která obdivovala sovětskou kinematografii a Hollywood vnímala jako symbol kapitalismu. Tato situace se opět začala měnit v polovině let třicátých pod vlivem hrozby německého fašismu. Málo probádanou kapitolou zůstává oficiální postoj socialistického režimu k americkému filmu a způsob, jak se tento postoj promítl do filmové publicistiky a filmové tvorby. Stejně tak čeká na zpracování otázka, jakou roli sehrál obraz Hollywoodu v české filmové tvorbě a publicistice po roce 1989.

Zde jsou některé z možných tematických okruhů:

- Československo-americké hospodářské vztahy: jednání a dohody o filmovém obchodu; americký bojkot českého trhu v době kontingentu (1932–1934), postupný útlum amerického filmového dovozu po nástupu socialistického režimu, strategie výběru amerických filmů pro česká kina a televizi v době socialismu, oživení ekonomických vztahů po roce 1989.
- Recepce hollywoodského filmu v české filmové publicistice a kultuře obecně: počínaje prvními texty o filmu Václava Tilleho a kubistů v 10. letech přes poetisty poloviny dvacátých let, sociální kritiku přelomu dvacátých a třicátých let, poválečný návrat americké produkce, parodie amerických žánrů ve filmech socialistického období až po pirátské videokopie v letech osmdesátých a expanzi komerční hollywoodské produkce v letech devadesátých.
- Hollywoodské inspirace v české avantgardě (např. v poezii J. Seiferta či V. Nezvala), v komiksu let šedesátých a dalších oblastech nefilmové umělecké tvorby.
- Divácká recepce jako pole křížení hollywoodských vzorců s domácím kulturním kontextem.
- Hollywood jako fikce: figura hollywoodské hvězdy v české meziválečné poezii, vize a parodie amerického filmu v době socialismu; obraz USA a Američana v českém filmu.
- Americká zkušenost: čeští filmaři v Hollywoodu.

2 / 2006

**Woody Vasulka a tradice
českého umění elektronického obrazu**

(uzávěrka 1. března 2006)

hostující editor čísla: Lenka Dolanová

Další tématické číslo *Illuminace* bude věnované dílu Woodyho Vasulky. Kromě toho, že patří mezi průkopníky elektronického umění, přispěli Woody Vasulka a jeho žena (původem Islanďanka) Steina, významným způsobem k formování teoretického a institucionálního rámce tohoto umění, a to nejen založením proslulého uměleckého centra The Kitchen. Nedílnou součástí umělecké tvorby se jim stalo její paralelní teoretické zhodnocování. Ve svém duálním teoreticko-praktickém výzkumu se snaží objevit takový přístup k technologii, který by její vnitřní fungování přetvořil ve vnímatelné formy a pomocí interpretace je tak přenesl ze sféry technologie do kulturní oblasti. Jedinou koordinátou nového elektronického prostoru se stává proces, událost. Čas získává nový kompoziční význam, neboť samotný rámec (*frame*), chápáný jako metaforická entita, je dynamickou událostí. Podmínkou těchto experimentů je ovšem detailní znalost vnitřního fungování elektronického aparátu, která teprve umožňuje precizní konstrukci systému, vycházející z prvotního konceptuálního modelu. Prostorem umělecké manipulace se stává právě ona trhlina, oddělující svět čistě logického softwaru od světa vnímatelných a sémantických forem. Umělec zde funguje jako převodník, interpretátor či osa, okolo níž se tento střet světů otáčí, a zpochybňuje tak klasický modernistický koncept autorství.

Dílo Woodyho Vasulky vybízí k tázání se po roli, kterou mediální umělci hrají nebo by mohli hrát v dějinách médií, zda a jakým způsobem napomáhají „akulturaci“ nových mediálních systémů. V dnešní době se toto dílo stává opět aktuálním, například ve vztahu k současným filozofickým konceptům pohybu a percepcie; obrazu jako myšlení; nebo ke zkoumání různých forem intermediality, jak je tomu například u Raymonda Belloura, který se zabývá různými způsoby zviditelňování vztahů mezi obrazy. V aktualizaci zastaralé válečné technologie (zejména v cyklu *The Brotherhood*, využívajícím nalezené přístroje z bývalých vojenských základů), se Woodyho tvorba může blížit přístupu „archeologie médií“, jak ji popisuje finský teoretik Erkki Huhtamo.

Příspěvky věnující se různým aspektům tvorby Woodyho Vasulky bychom rádi doplnili studiemi zabývajícími se videoartem a elektronickým uměním v Čechách. Chceme se přitom vyhnout mytizování obrazu zdejší historie elektronického umění. Nedomníváme se, že Vasulkovo dílo, rozvíjené od poloviny šedesátých let minulého století ve Spojených státech, lze nějak přímo vztáhnout k paralelnímu vývoji u nás, kde zcela odlišné společenské podmínky a odlišný přístup (ve smyslu praktickém i konceptuálním) k technologii, pramenící z téměř naprosté izolovanosti, ovlivnily zdejší specifickosti i omezení. Spíše než vytváření přímých paralel nás bude zajímat, jestli jsou koncepty, rozvíjené v díle Vasulkových, nějak přítomné v tradici českého umění, v jeho historických podobách či v jeho současné situaci.

Jako možná témata se nabízejí například avantgardní předchůdci elektronického umění či koncepty předcházející soudobým multimediálním instalacím a performancím. Další oblast výzkumu se může věnovat současnému českému elektronickému umění, (ne)existenci „historie videoartu“ u nás, zdejší problematice vzdělávání či vystavování v oblasti nových médií, vztahu umění a společnosti a s tím související (a)političnosti českého novomediálního umění, či – v širším smyslu – zdejší umělecké tvorbě rozvíjející různé aspekty časovosti.

Více o tvorbě Steiny a Woodyho Vasulkových lze nalézt na:

www.vasulka.org

www.fondation-langlois.org/e/collection/vasulka

V druhém kole grantového programu MŠMT ČR
INFORMAČNÍ INFRASTRUKTURA VÝZKUMU
podprogram Informační zdroje pro výzkum
byl schválen projekt NFA

INFORMAČNÍ ZDROJE PRO OBLAST VÝZKUMU V OBLASTI FILMU

Cílem projektu je dlouhodobě zkvalitnit informační podmínky pro systematickou tvůrčí vědeckou a výzkumnou práci v oblasti filmu.

Grantem byly pokryty náklady na nákup konsorciální licence on-line přístupu pro období 2004 – 2008 (4,5 roku) do těchto tří základních (klíčových) bibliograficko-faktografických a filmografických databází světově renomovaných filmových institucí:

Film Index International (FII)

světově nejrozsáhlejší profesionálně budovaná filmová datábase s více než 100 000 záznamy o filmech ze 170 zemí od prvních němých filmů do současnosti s více než 1 000 000 odkazů na herecké obsazení a technické údaje a 500 000 odkazů na bibliografické citace k jednotlivým filmům a filmovým tvůrcům

American Film Institute Catalog (AFIC)

filmografická databáze se 46 000 podrobnými záznamy o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území Spojených států amerických nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893 – 1955 a 1961 – 1970

The FIAF International FilmArchive Database (FIAF)

bibliograficko-faktografická databáze se 260 000 záznamy článků z odborného filmového tisku z celého světa vytvářená od roku 1972

Účastníky projektu a členy konsorcia jsou tyto filmologické instituce a pracoviště:

Národní filmový archiv – Praha

FAMU Praha

Katedra filmových studií FF UK Praha

Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU Brno

Katedra teorie a dějin dramatických umění FF UP Olomouc

Databáze jsou odborné veřejnosti zpřístupněny

v knihovně Národního filmového archivu

110 00 Praha 1 – Bartolomějská 11

Út 9–12 13–17

Čt 9–12 13–17

Pá 9–12

Blíže o databázích a projektu na http://www.nfa.cz/projekty/Projekt_2004-2008.html

3. číslo revue pro dokumentární film



do dokumentu
do kinematografie
do průhledností
do fenoménů
do teorie
do filmu

dokument (v) exilu / představení neznámé vzdálené tvorby českých tvůrců / mozaika rozhovorů s 10 exilovými dokumentaristy, deníky Vojtěcha Jasného, stať k multiprojekci Emila Radoka Zkrocení démonů...

průhledné bytosti / rozhovory a původní i překladové texty o tvorbě čtyř výjimečných postav světového dokumentárního filmu Naomi Kawase / Fernando Solanas / Bruce Conner / Jana Boková

audiofilmy / zvuk, paměť a město / dokumenty jen ve zvukových stopách

východní stříbro / texty a rozhovory doplňující mapu dokumentaristik v prostoru Východní Evropy

DO Knihy / knihy o dokumentárním filmu na českém trhu

Střední Evropa / hranice a pojítka uvnitř našeho regionu

teorie / promýšlení dokumentu z pohledů teoretiků i filmařů

české myšlení o dokumentu / kritické reflexe současného světového dokumentu od českých filmových kritiků

vychází v říjnu 2005

vydává: Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava

Ji
hlava

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRONĚ
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

HELENA BENDOVÁ
MICHAL BREGANT
MÁRIA FERENČUHOVÁ
PETRA HANÁKOVÁ
MARTIN KAŇUCH
MIROSLAV MARCELLI
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK
PETER MICHALOVIČ
MIROSLAV PETŘÍČEK
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v září 2005

Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno

Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč

MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišťuje /

Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko

180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,-

Individual: US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-

Individual: US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

*Na obálce je reprodukce části filmového materiálu
z filmu Příchozí z temnot (Jan S. Kolár, 1921)*



35029/2005/3



10097878 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světel a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění faleš a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.