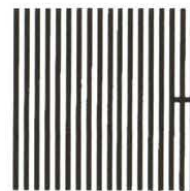
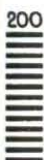


ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2015



35029/2015/2

Front cover / Na obálce:

Obrázek z reklamního diapozitivu vyrobeného společností Jam Handy Organization
v polovině 30. let. / Still from commercial filmstrip by Jam Handy Organization — mid 1930s.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2015

Ročník / Volume 27

TÉMA / MAIN TOPIC:
ARCHIV A DIGITALIZACE
Hostující editorka / Guest Editor:
Anna Batistová

OBSAH

<i>Editorial</i>	5
------------------------	---

Články k tématu

Andrea Meneghelli: Aspoň filmy se zachrání?	
Úvahy filmového archiváře nad digitalizací.....	11
Oliver Hanley – Adelheid Heftbergerová: Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených	25
Franziska Hellerová: Proč se zabývat dějinami filmu?	
Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti.....	41
Peter Walsh: Zrod digitálních videoték a přetrvávání archivního impulsu.....	57

Rozhovor

Anna Batistová: Překlenout propast mezi analogovými dějinami filmu a digitální technologií. Rozhovor s Barbarou Flueckigerovou	73
---	----

Hlasy z praxe

Tomáš Hrubý: Komerční film na vymření.....	83
---	----

Edice a materiály

Jan Trnka: Výběr audiovizuálních materiálů ve filmovém archivu Československého filmového ústavu, 1963–1993	87
Dokumenty k dějinám akviziční a skartační politiky filmového archivu	94

Ad fontes

Petr Hasan: Sbor pro školní film	112
---	-----

Obzor

Petr Szczepanik: New Directions in Film and TV Production Studies. A Conference Report (Bristol, 14–15 April 2015)	115
Martin Charvát: Hranice westernového žánru (Luboš Ptáček – Jan Švábenický (eds.), <i>Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů.</i> Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, <i>Rozprava o westernu</i>)	119

Projekty

Magda Španihelová: Naše (krásné a zdravé a moderní) národní tělo. Vizualní reprezentace těla v oblasti fyzické kultury a sportu v kontextu formování národní identity v meziválečném Československu.....	124
Eric Rosenzweig: NARRA — otevřené a nelineární vyprávění.....	130
Matěj Strnad: Digitální restaurování českého filmového dědictví — průběžná zpráva o řešení.....	133
Pavla Janásková: Resuscitace českých filmových periodik a sázka na jistotu v digitální éře	137
Iwona Lyko: Český a polský dokument v éře evropeizace.....	145

Přílohy

Z přírůstků Knihovny NFA.....	147
-------------------------------	-----

CONTENTS

<i>Editorial</i>	5
<i>Themed Articles</i>	
Andrea Meneghelli: At Least We Have Saved the Cinema? Reflections of a Film Archivist on Digital	11
Oliver Hanley – Adelheid Heftberger: Some Insider Thoughts on Digital Access to Film-Related Archival Collections	25
Franziska Heller: Why Film History? Some Thoughts on How Processes of Digitization Shape Our Images of the Past	41
Peter Walsh: Emergent Digital Videotheques and the Persistence of the Archive Impulse.....	57
<i>Interview</i>	
Anna Batistová: Bridging the Gap Between Analog History of Film and Digital Technologies. An Interview with Barbara Flueckiger	73
<i>Industry Voices</i>	
Tomáš Hrubý: Commercial Film on the Brink of Extinction	83
<i>Documents</i>	
Jan Trnka: Selection of Audio-visual Materials in the Film Archive of the Czechoslovak Film Institute, 1963–1993.....	87
Documents on the History of Acquisition and Disposition Policies of the Film Archive.....	94
<i>Ad fontes</i>	
Petr Hasan: A School Film Board.....	112
<i>Horizon</i>	
Petr Szczepanik: New Directions in Film and TV Production Studies. A Conference Report (<i>Bristol, 14–15 April 2015</i>)	115
Martin Charvát: Boundaries of Western Film Genre (<i>Luboš Ptáček – Jan Švábenický (eds.), Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů.</i> <i>Peter Michalovič – Vlastimil Zúška, Rozprava o westernu</i>)	119
<i>Projects</i>	
Magda Španihelová: Our (Beautiful and Healthy and Modern) National Body. Visual Representation of the Body in Physical Culture and Sport in the Context of the Formation of National Identity in Interwar Czechoslovakia.....	124
Eric Rosenzweig: NARRA — Open and Non-linear Narrative	130
Matěj Strnad: Digital Restoration of Czech Film Heritage — Preliminary Report.....	133
Pavla Janásková: Resuscitation of Czech Film Periodicals and a Sure Bet in the Digital Era	137
Iwona Lyko: Czech and Polish Documentary in the Era of Europeanization	145
<i>Appendix</i>	
Recent Acquisitions of the NFA Library	147

113790

**NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA**

Knihovna Národního filmového archivu



10113790

Archiv a digitalizace

Digitalizace je relativně novým pojmem, s nímž se dnes nicméně setkáváme stále častěji, archiv zase slovem, které sice známe dlouho, ale v dnešních souvislostech dostává nové významy nebo se jeho chápání posunuje. Digitalizace se archivů týká v mnoha ohledech, a toto číslo *Iluminace* si dalo za cíl upozornit alespoň na ty z nich, které jsou v domácím diskursu přítomné méně často nebo zcela chybí. Při spolupráci se zahraničními autory pak vyšlo najevo, že se téma dotýká i takových kontextů, které u nás dosud nezdomácněly (například ilegální sdílení obsahu), a nejsou tedy ani pevně terminologicky ukotvené. O to složitější pro nás bylo představit (nebo přeložit z cizího jazyka do češtiny) některé pojmy a uchopit některé koncepty. Na tomto místě si také dovoluji podotknout, že počáteční ideou bylo nahlédnout téma archiv a digitalizace i z pohledu oborů mimo filmová nebo mediální studia. Nakonec jsme ovšem upřednostnili užší zaměření tohoto čísla na vlastní obor s tím, že doufáme, že i přesto přispějeme k diskuzi, která je momentálně přítomná v paměťových či sbírkových institucích v České republice i po celém světě, a že debatu přes hranice audiovizuálních médií bude možné, i díky tomuto číslu *Iluminace*, uskutečnit v blízké budoucnosti v rámci jiného fóra.

Kinematografická technika, na které je závislá nejen profesionální kinematografie, ale také filmové archivy, se vždy rozvíjela dle potřeb první zmíněné oborové skupiny a bez ohledu na skupinu druhou. Zároveň, zatímco je uchování jednotlivých produktů za hranice obchodovatelnosti problematické pro kinematografický průmysl, stojí tato snaha v jádru existence paměťových institucí zaměřených na film (jak již desetiletí v některých svých textech ukazuje Paolo Cherchi Usai). Z toho vyplývá několik skutečností, se kterými se filmové archivy potýkají dennodenně. Naše zvažování problematické situace filmových archivů dnešní doby můžeme začít u samotné filmové suroviny: ta byla vždy vyráběna s ohledem na okamžité použití (ohebnost, průhlednost a pevnost materiálu podložky filmového pásu jsou mnohem důležitější než chemická stabilita při dlouhodobém uchování) — v momentě, kdy je možné filmovou surovinu v rámci výroby, postprodukce, distribuce a uvádění nahradit digitálním záznamem, mizí (zatímco archivy si lámou hlavu s prezervací současné digitální kinematografie, distribuce je levnější a snadnější). A stejně

jako bankrotují výrobci filmové suroviny, protože profesionální filmaři většinou mění pracovní postupy, přizpůsobují své zaměření nebo zcela mizí také výrobci další kinematografické techniky (kamer, promítacích strojů, kopírek a vyvolávacích strojů, stříhacích, stahovacích a převíjecích stolů atd.) a mění se struktura podpůrného průmyslu (filmové laboratoře jsou zavírány, zatímco se paralelně rozvíjejí a specializují postprodukční společnosti). Filmovým archivům, které jsou na zachování techniky umožňující zpracování starších filmů, ale také na předávání vědomostí a zkušeností s jejím užíváním závislé, tak vzhledem k malé souhrnné kupní síle nezbyvá, než situaci zpovzdálí a do značné míry pasivně sledovat.

Na druhou stranu se musí také přizpůsobovat, pokud chtějí nadále plnit funkce, které jim jako institucím s veřejným posláním náleží — mají-li nadále pro budoucí generace sledovat a mapovat současnou kinematografickou kulturu a shromažďovat současnou tvorbu, nebo v současných technických podmínkách zpřístupňovat kinematografické dědictví. V souvislosti s digitalizací se tak musejí vypořádávat nejen s požadavkem širší veřejnosti, aby přístupněji či kvalitněji nabízely zdigitalizované starší filmy, ale především s nutností přizpůsobovat novým podmínkám vlastní organizační strukturu a mentální rámec, v němž jsou prováděny každodenní úkony a procesy. Digitální archivnictví vyžaduje nejen nové znalosti a dovednosti, ale také docela jiné naladění, ne-li osobnostní typ archiváře. Z především pasivně ochranné péče, jejíž horizont je vzdálený desítky, ne-li stovky let v budoucnosti a předmět ochrany vyžaduje vědomosti o minulých postupech a technologiích, se stává aktivní práce zaměřená na migraci v krátkodobém či střednědobém horizontu a vyžadující znalost současného vývoje techniky a technologií, nejlépe s prozíravým předvídaním vývoje budoucího. Z maratónu se stává sto deset metrů přes překážky. Filmové archivy se ale nikdy nemohou stát zcela digitálními, pokud nemá dojít k nenávratné ztrátě — musí směřovat spíše k hybridnímu fungování, kde zaměření na jeden typ existence neohrozí ten druhý (a pokud bychom pokračovali v lehkotletické metafoře, uvědomíme si ještě lépe, že tato kombinace není z nejjednodušších).

Dotčeny jsou také jednotlivé aktivity archivů. Sbírkotvorná činnost, zaměřená logicky nejen na domácí produkci, ale také na zahraniční filmy v domácí distribuci, mohla dříve spoléhat na neochotu distributorů investovat do uložení kopií, jejich fyzické likvidace či vrácení výrobci v zemi původu filmu. Do archivů se tak jakoby mimochodem dostávaly kopie filmů v geograficky a kulturně specifických mutacích, které dnes mohou sloužit jako významný zdroj poznání dějin kinematografie. DCP není problém smazat obdobně jako jakákoliv jiná digitální data, a distribuovaný zahraniční film tak může z paměti jednoduše zmizet i se svým dabingem nebo podtitulky či jazykově upravenou titulkovou sekvencí v podstatě jedním kliknutím či stisknutím klávesy. Byť existují snahy některých národních archivů uchovávat alespoň tento lokální aspekt zahraničních filmů (například samotný soubor s podtitulky), mohou se opřít pouze o dobrou vůli konkrétních zástupců průmyslu orientovaného na stále nové produkty. Rozměňuje se také definice toho, co mají vlastně archivy sbírat. Pokud jsme filmovými archivy a shromažďujeme kinematografii, kde jsou její hranice v době, kdy profesionální produkt není definován šíří filmového pásu (35mm oproti levnějším poloprofesionálním nebo amatérským formátům)? Co je film, kde končí kinematografie a kde začíná audiovizí? A která státní, národní či regionální instituce se má starat o různorodou a těžko uchopitelnou uměleckou i komerční produkci

využívající v různých konfiguracích a kontextech a různými způsoby pohyblivé obrazy s nebo bez synchronního zvuku?

Změny se pochopitelně týkají také aktivit namířených k současné široké veřejnosti. Co rozumíme pod pojmem zpřístupnění? Jak má nebo může fungovat „archivní kino“? Jaké jiné kanály můžeme nebo máme využívat ke komunikaci s různými skupinami našich „uživatelů“? Kde je naše místo ve veřejném prostoru? A konečně, které a jaké filmy máme digitalizací a jinými prostředky zpřístupňovat? Ty, které hrají televizní stanice o svátcích pro rodinné publikum, nebo ty, které dosud téměř nikdo nebo vůbec nikdo neviděl, protože o nich nejspíš ani nikdo (kromě archivářů a úzce specializovaných badatelů) neví? Má být znovu nákladně digitálně restaurován a uveden v distribuci film, který každý zná a má rád, nebo film, který by si zasloužil vytáhnout na světlo obecného přijetí, nebo jehož dlouhodobé přežití vyžaduje okamžitý zásah? Anebo má být naopak obdobná finanční částka věnována na zpřístupnění kolekce krátkých dokumentárních filmů, v menším rozlišení a kanálem, který ve výsledku dosáhne na mnohem širší okruh diváků? Jak vidět, otázek a dilemat je nespočet, a jedním z problémů současné archivní praxe je, že odpovědi na ně se často přijímají rychleji, než je možné promyslet všechny jejich důsledky.

Jak už bylo zmíněno, problémy se týkají také terminologie, která dříve mohla být užívána v rámci úzké komunity spřízněných domácích a zahraničních kolegů a dnes je stále častěji konfrontována nejen se zaužívanými významy v jiných (více či méně příbuzných) oborech, ale také v populárním mediálním diskursu. Máme-li napříč obory, s širokou veřejností nebo s politickými orgány komunikovat jasně a účelně, musíme dbát na srozumitelnost pojmů a konceptů. Proto je nutné připomínat nejen to, že „digitalizace“ je pro archivy mnohem širší problém než jen jak převést nedigitální filmy do digitální domény, ale také jak takový proces probíhá a že můžeme jen do jisté míry hovořit o procesu technickém, a naopak v mnohem větší míře o dilematech etických, estetických či historických. Musíme se postavit k pojmu „restaurování“ a tomu, jak jej vidí různé zájmové skupiny uvnitř i vně kinematografie, ale také leckdy nestrukturovaná masa obsahuchtivých diváků (pojem restaurování ve vztahu k digitalizaci velmi produktivně problematizuje například David Walsh).¹⁾ Přitom podobně jako u samotného technického procesu digitalizace či digitálního restaurování jsme konfrontováni s neustálým vývojem technických možností, posouvají se konkrétní postupy, mlží se etické a estetické hranice a fluktuuje užívaná terminologie.

Texty tohoto čísla ale nepřinášejí jen pojmy nové, ale nutily nás (opět) definovat i zcela základní terminologii oboru pečujícího o kinematografické dědictví. Například pestrost názvů institucí, které po celém světě archivují filmy, někdy odráží jejich historický vývoj (viz četnost výskytu pojmu *filmothek*, v původních jazycích *cinémathèque* nebo *cineteca*), jindy spektrum veřejných funkcí, které jsou jim svěřeny (například filmový institut, který vedle funkce archivu zahrnuje často fond nebo jiné formy pro podporu současné kinematografie), jindy region působnosti či formu institucionálního zřízení (lokální a regionální archivy, nadace — *fondazione*, *foundation*, *Stiftung*). Tuto změň můžeme jen těžko reflektovat v názvech konkrétních institucí, které jsou už leckdy v domácím kontextu zaužívané, ale alespoň jsme se pokusili o odlišení druhové.

1) David Walsh, *There's No Such Thing As Digital Restoration*. Online: <<http://www.kinoimkesselhaus.at/restaurierung/symposium/David%20Walsh.pdf>>, [cit. 10. 7. 2015].

Jak ukázala také závěrečná diskuze nedávného semináře o zpřístupňování „Archivní film dnes“²⁾ (a jak je patrné také z textů představených na následujících stranách), problémy, před které jsou archivy stavěny v souvislosti se současnou technickou změnou, se týkají také možností financování. Současné podmínky národního i evropského kontextu jsou příznivější pro krátkodobé projekty s okamžitým dopadem či výsledkem a pomíjejí nutnost podporovat kontinuální vývoj institucí a dlouhodobou udržitelnost jejich klíčových aktivit. I kořeny tohoto problému bychom zřejmě vystopovali v tom, že byt' filmově-archivní obec často a hluboce diskutuje o svých nejpalčivějších problémech, již méně často se jí daří je komunikovat navenek, do širšího kontextu filmové kultury, mezi širokou veřejnost, a potažmo k jedincům a institucím, které o způsobech financování rozhodují.

Domácím čtenářům jsme se rozhodli nakonec nabídnout původní texty autorů spíše mladší generace více či méně spojených s konkrétními archivními institucemi v evropském kontextu, s přesahem do prostředí akademického a se zkušenostmi s aktivitami a projekty propojujícími různé aspekty problematiky vztahu (filmového) archivu a digitalizace. Nevyhýbali jsme se textům, které představují v mezinárodním kontextu základní pojmy či koncepty, protože vedle snahy postihnout problematiku v relativně širokém záběru nám šlo také o to, představit základní terminologii.

Andrea Meneghelli zastupuje lokální archiv pořadající jeden z největších současných festivalů archivních filmů na světě (Fondazione Cineteca di Bologna, pořadající festival festival Il cinema ritrovato) a skrze osobní zkušenost barvitě představuje základní problémy, před kterými stojí současné filmové paměťové instituce. Ta není nepodobná zkušenosti z druhé strany Alp (Rakouské filmové muzeum), prezentované v textu Olivera Hanleyho a Adelheid Heftbergerové, i když tento druhý text představuje poněkud odlišný přístup a věnuje se jinému spektru problémů, které nutně přináší odlišný genetický kód jejich instituce. Franziska Hellerová se zabývá digitalizací jako nástrojem kulturní praxe, která do značné míry formuje a proměňuje viditelnost a potažmo chápání a interpretaci dějin filmu a kinematografie. Zatímco Hellerová nahlíží vztah digitalizace a archivu z perspektivy filmových studií, Peter Walsh se zaměřuje na důsledky pro široký okruh filmových fanoušků a přináší dva příklady primárně nearchivních institucí, ve kterých se díky (nebo kvůli) digitalizaci probouzí „archivní impulz“. Spektrum problémů, na které chce toto číslo *Iluminace* upozornit, doplňuje rozhovor s Barbarou Flueckigerovou, která se problematikou digitalizace zabývá dlouhodobě a byla s ní v rámci svých projektů konfrontována nejen vzhledem k archivním institucím, ale také v rámci práce ve filmové výrobě a výzkumu jejích praxí nebo v projektech zaměřených na recepci měnícího se média.

Dodejme, že toto číslo vznikalo v době, kdy i Národní filmový archiv hlouběji řeší problematiku digitalizace. Také díky tomu bylo možné i do nerecenzovaných rubrik zařadit tematické texty, které popisují buď dosavadní dlouhodobé snahy NFA (jako v případě vytváření digitální knihovny), nebo v současnosti probíhající projekty (Digitální restaurování českého filmového dědictví). Nezbytnou součástí pohledu kupředu je pak také zkoumání vlastní minulosti — i proto je důležité, že jsou v takto tematicky zaměřeném čísle představeny dílčí výsledky výzkumu dějin domácího filmového archivu, v edici materiálů

2) Online <<http://eea.nfa.cz/cz/aktivity/seminar/>>, [cit. 10. 7. 2015]. Texty prezentované na semináři a závěrečná diskuze budou publikovány v blízké budoucnosti.

s rozsáhlým úvodem Jana Trnky. Na základě spolupráce NFA s Centrem audiovizuálních studií (CAS) FAMU pak vzniká studijní obor zaměřený na audiovizuální archivnictví. Ten byl již představen při několika příležitostech především širší archivní obci, jejíž potřeby hodlá nejvíce naplňovat. CAS FAMU se ovšem podílí na dalších projektech, které s naším tématem úzce souvisí — jeden z nich, NARRA, je uvnitř tohoto čísla také prezentován.

Závěrem si dovoluji doufat, že texty tohoto čísla přispějí nejen k otevření problematiky a ke zdomácnění příslušných pojmů mimo archivní kruhy, ale také opakovaně upozorní na důležitost širších kontextů: reflexe technického aspektu filmové výroby a uvádění v rámci netechnicky zaměřených studií, přijetí mnohočetné materiální existence filmu v základu jeho výzkumu jako textu, znalost archivních praktik, minulých i současných, pro studium dějin kinematografie v jejich celku. Téma filmového archivu nebo práce s filmem jako archivním předmětem a pramenem, stejně jako filmová (a audiovizuální) technika a technologie jsou přes minulé snahy i na stránkách tohoto časopisu stále okrajovými tématy, která se prolínají spíše v jednotlivých osobách působících na hranici mezi akademickou a archivní sférou nežli v konkrétně zaměřených badatelských počinech. Ráda bych (a půjčím si zde pojem Barbary Flueckigerové a Franka Beua), aby toto číslo *Illuminace* bylo technickým a archivním diskem, který společně vrhneme k obzoru hlubšího poznání dějin kinematografie, širší filmové kultury i současné profesionální praxe.

AB

Andrea Meneghelli

Aspoň filmy se zachrání?

Úvahy filmového archiváře nad digitalizací

Následující text nemá být příspěvkem k diskusi (pro kinematografické archivy zcela zásadní) o oné technické a ontologické bouři, která do základů mění základní plán filmového univerza ve všech jeho aspektech (produkce, distribuce, konzumpce, prožitek, konzervace, restaurování atd.) a v celé jejich složitosti. Autor si je dobře vědom, že k zodpovězení podobně formulované otázky nemá potřebné nástroje. Nabídnou zde jen soubor úvah vycházejících z mimoakademického kontextu. Mám-li obsah následujících stránek shrnout v maximální stručnosti, půjde o toto: otevřeně popíšu svou reakci na rychlý rozmach digitální kinematografie a na nutnost najít si náležité místo v takto vznikajícím kontextu, před níž to archiváře staví, dále zdůrazním vysoce pozitivní dopady této skutečné revoluce, zvláště pokud jde o nezměrně podrobnější dostupnost a znalost odkazu minulosti, vyslovím soud, že masivní digitalizaci více než sta let filmové historie považuji v nejbližších letech za vysoce nepravděpodobnou, doznám své rozpaky ohledně efektivity a spolehlivosti digitálního záznamu jakožto dlouhodobého konzervačního nástroje našeho audiovizuálního dědictví, uvedu několik důvodů, proč zachovat maximální pozornost vůči filmu na filmovém pásu, a nakonec načrtnu možný scénář vzniku sítě „rozptýlených ostrovů analogového představení“. Před vědeckou přísností přitom dám přednost dojmům nahromaděným ze zkušenosti, a musím proto také poctivě objasnit, jaká jsou má profesní východiska. Mým pracovištěm je boloňská Cineteca, labyrint regálů, na nichž se vrší desetitísece krabic obsahujících filmové kotouče. Nejsem striktně vzato žádným skutečným „veteránem celuloidu“ — vykonávám tuto práci jen asi deset let — a patřím ke generaci, která si dobře uvědomuje, že láska ke kinematografii se neutváří nutně a výhradně v sakrosanktu ztemnělých sálů. Když jsem ale začal pracovat ve filmovém archivu, neměl jsem — snad v důsledku jistého provincialismu — nejmenší tušení, že neuplyne ani deset let a kino, jak jsem je znal, se stane ohroženým druhem.

Nástup digitální kinematografie pro mne nenadchával postupně. Od chvíle, kdy se o ní vůbec začalo mluvit, do doby, kdy obsadila veškeré strategické pozice, uplynul jen mžik. Tento „opožděný dojem rychlosti“ je nejspíše v podstatě problémem rytmu. Filmový ar-

chivář je vlivem dávných tradic zvyklý, že se stará o důvěrně známou techniku. Jistě nikdo nechce podceňovat pronikavý vliv, který na historii filmu měly rozmanité inovace od těch zcela efemérních až po ty, jež lze označit za epochální. Základní principy však zůstaly v jádře beze změny. Jinak řečeno: můžu vzít kotouč s filmovým pásem, natočeným před sto lety, vložit jej do promítačky a s trochou štěstí, budu-li dostatečně obezřetný, se i dnes těšit z podívané. Je proto celkem srozumitelné, že expanze digitálního záznamu — freneticky prudká v porovnání s lenivostí analogového média — mohla mnohé přepadnout nena-dále a zanechat změř navzájem rozporných dojmů a emocí.

Pokud se sám sebe zeptám, nikoli co si o digitální kinematografii myslím, ale jaké ve mně budí pocity, musím přiznat, že v současné chvíli mohu na tuto otázku zodpovědět jedině seznamem reakcí, které sahají od jednoho extrému ke druhému: na jedné straně živý zájem, zvědavost, vzrušení, úleva — a na straně druhé rozpaky, fatalismus a pocit bezmoci. Sem tam sklíčenost pod dojmem chmurně se rýsující ztráty, přičemž nejzřejmější negativní změna podle mne tkví v nástupu odlišného modu vnímání. Analogová kinematografie — stejně jako digitální — rovnou měrou zapojuje oči i uši (jak je to také dokonale zřejmé ze zastřešujícího termínu „audiovizuální“). Práce s kotoučem vyžaduje bytostný podíl ostatních smyslů. Jsem v pokušení tvrdit, že mé tělo a film jakožto objekt se tu ocitají ve složitějším vztahu. Nejdřív ze všeho nastupuje hmat: prohmatáním filmu musíte ověřit jeho flexibilitu, ohebnost, nechat ho proběhnout mezi konečky prstů, a odhalit tak slepky¹⁾ či přetržení, či můžete nadávat nad pěti metry šestnáctimilimetrového filmu smotanými do chumlu gordických uzlů, které musíte rozvázat. Neméně zásadní je role čichu: zachytit nezaměnitelnou vůni nitrocelulózy, snést nepříjemný nápor závanu kyseliny octové. Kde je chuť? Nuže, nejjednodušší metodou, jak určit, na které straně pásu je emulzní vrstva, je vložit si filmový pás mezi rty a stisknout je.

Tímto zdůrazněním úlohy smyslů ve vztahu archiváře a filmu se nechci vystavit obvinění, že se poddávám melodramatickým tendencím či odmítám změny, jež přináší doba, a podvoluji se zpátečnickému sentimentalismu. Řekl bych sice, že láska k filmu se musí žít i ze sentimentalismu (a k tomu lze samozřejmě dodat, že každý člověk má svůj styl lásky), nicméně mým úmyslem zde není lebedit si nad domnělou blahou zašlou minulostí, jen zaznamenat fakt, jenž se mi zdá nepopíratelný. Právě tak je nepopíratelné, že přechod na digitální záznam není prostě jen silící tendencí a ničím víc; je procesem, který se plně završil a zafixoval. Ještě v roce 2009 mohla hlavní kurátorka amsterdamského EYE Film Instituut Nederland Giovanna Fossatiová napsat: „Stejně jako v digitální kinematografii nadále převládá využití tradiční kamery, i distribuce a promítání filmů v zásadě zůstává analogovou záležitostí.“²⁾ Dnes sice přetrvávají a nejspíš i do budoucna přetrvávají určitá „ohniska analogového odporu“ (přičemž filmotéky jsou v tomto bodě povinny hrát ústřední roli), nicméně celkový obraz je naprosto převrácený. Filmotéky pak mají povin-

1) Slepka je místo, ve kterém jsou dva filmové pásy spojeny. U negativu filmu se nachází v místě stříhu, jako spojení jednotlivých záběrů. Následné kopie jsou v jednotlivých dílech vyráběny jako souvislé pásy. Slepka uvnitř dílu filmové kopie většinou znamená, že v minulosti bylo do kopie nějak zasaženo — většinou poté, co byla část filmu poškozena nebo přetržena, poškozené místo bylo odstraněno a pás znovu slepen — pozn. red.

2) Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, s. 55.

nost vyrovnat se s výzvami a příležitostmi, před něž je staví digitální záznam, a nahlédnout jeho komplexní a v jistých ohledech záluďnou povahu. To neznamená, že by svou identitu měly zaprodat nepříteli nebo se rezignovaně přizpůsobit. Spíše se musí tázat na vlastní roli, kterou hrají uprostřed naprosto překresleného audiovizuálního panoramatu: roli, jež by zachovala poslání, cíle a etická vodítka, kterými se po celou dobu své existence chtěly řídit.

Etika filmotéky v sobě ale skrývá určitý základní paradox: potřebu dodržet dva principy, jež jsou oba naprosto fundamentální, ale přitom hrozí, že se tyto principy ocitnou v protikladu. Na jedné straně stojí láskyplná péče o materiály, jež v maximální možné míře omezuje možnosti chemického rozkladu, na straně druhé stojí požadavek zacházet s vlastním dědictvím jako se zbožím, u něhož je nutné, aby se z něj těšilo publikum. Stručně řečeno, hovořím o riskantní oscilaci mezi ochranou a zpřístupňováním. Jedním z neefektivnějších postupů, jak zabránit poškození filmu, je držet ho výhradně na regále a nevkládat ho do žádné mašinky opatřené ozubenými koly. Je to cynický a bizarní úděl: sledování filmu na filmovém pásu je nejlepším způsobem, jak poškodit integritu materiálu. Z této slepé uličky se filmotékám nikdy nepodařilo zcela uniknout. Vývoj filmového průmyslu — snad i filmotékám navzdory — však tento problém zbavil naléhavosti.

Vezměme si za příklad film zrestaurovaný na filmovém pásu. Zapůjčení zrestaurovaného pásu k promítání — stejně jako zapůjčení vzácného filmu — obvykle u archiváře probouzí dvojí reakci: totiž potěšení, že daný film najde nové plátno a nové obdivovatele, ale též tlumenou úzkost, že přes všechna doporučení, jež mají nehodě zabránit, film skončí v rukou neobratného promítače. (Uznávám, že vnější pozorovatel může ve všem tomto potěšení — a těžko mu to vyvracet — zaznamenat symptomy fetišismu a žárlivosti, ne-li přímo nezdravé tendence k antropomorfizaci předmětů.) Nástup digitálního záznamu přináší od tohoto strachu nezměrnou úlevu. U DCP už se není nutno bát promítačů-řezníků, kteří špatně ustříhnou konce pásu, neudržovaných promítaček, jež rozbrázdí filmová okénka rýhami, není se nutno bát perforací a nutnosti oprav, pokud pás nebyl vložen do krabice hladce navinutý. Řečeno kontrastem: teď se koukáte na něco jiného. Netvrdím, že horšího — ani lepšího. Jiného.

Filmový průmysl všem na očích a zcela bez ptaní (natož aby hledal radu u filmových archivů) beze zbytku spálil mosty za minulostí. Najít dnes kinosál, kde dokážou promítat 35mm pás, je stále náročnější dobrodružství. Odtud vyplývá fakt, který považuji za nepopiratelný: restaurovat film jen proto, abychom z celého procesu získali kopii na pásu, by se rovnalo sebevraždě a navíc by to bylo morálně nemístné. Zrestaurovat film není laciný podnik. Dělat to s úmyslem, aby se film následně povaloval v archivu, znamená investovat svěřené zdroje — zvláště jsou-li veřejné — přinejmenším diskutabilním způsobem. Před filmem na pásu dnes zůstávají otevřeny následující možnosti: mohu ho promítnout v kinosále archivu (což lze snadno a navíc to zvýší moji prestiž — ale hodí se restaurovat film jen proto, abych si ho občas promítl u sebe doma?); s trochou štěstí ho mohu půjčit k promítnutí v kinosále jiného archivu (a i to je výborné, ale mohu uvést dlouhý seznam filmů z boloňské sbírky, jež byly zrestaurovány na celuloidu a které si nikdy nebo skoro nikdy nevyžádal žádný archiv FIAF); a pokud mám štěstí přímo náramné, mohu ho uplatnit na některém festivalu, retrospektivě nebo zvláštní akci (ale takových případů je čím dál tím méně).

Diskusi o analogovém versus digitálním restaurování lze vést donekonečna a já se do tak trnité, spleť i fascinující látky nechci pouštět. Přejdu též ve stručnosti jednu důležitou stránku věci, že totiž digitální restaurování v mnoha případech umožňuje přiblížit se k (předpokládanému) původnímu dílu s přesností, kterou by analogová technologie neučinila (i když jedním z velkých problémů, který digitální restaurování zatím nevyřešilo, je reprodukce rychlosti promítání němého filmu pod 24 políček za sekundu).³⁾ Omezím se na konstatování, že podle všeho v jádru panuje široká shoda ohledně dvou zásadních konceptů: za prvé se má za to, že restaurování filmu, ať už analogové, či digitální, vždy ústí v simulakrum (jemuž se může dostat přívlastka „reprodukce“, „verze“, „aproximace“ a podobně), za druhé se věří, že z etického hlediska není mezi analogovým a digitálním restaurováním žádný rozdíl. Musím po pravdě přiznat, že nad oběma body pociťuji rozpaky. Uhnu ale od problému tím, že do popředí naopak postavím třetí princip: při restaurování filmu je povinností přispět k zprostředkování širšího poznání díla. Omezit se na analogové restaurování by proto podle mého soudu byla v současné situaci hrubá chyba.

Budu upřímný: digitální záznam považuji za ohromující nástroj. Obrazovému dědictví, jež se uchovává v archivech, zajišťuje životnost (či dostupnost, řečeno módnějším termínem, který si ale — jak se mi zdá — uchovává nepříjemně byrokratické ozvuky), v jakou dříve nebylo možné doufat. Tím nemíním pouze kinematografické „klenoty“, zrealizované ve 2K, 4K, 8K nebo kolik dalších více či méně nutných „K“ nám ještě budoucnost přinese. Vedle D-cinema o vysokém rozlišení najdeme množství dalších formátů s odlišnými vlastnostmi souborů a jim odpovídající distribuční odbytiště. Flexibilita digitálního záznamu přispívá k rozšíření jeho potenciálu, dovoluje ho adaptovat pro různé rámce a různé distribuční kanály, v nichž se rozvíjí současný komunikační průmysl a komunikační společnost, zábava a (proč ne?) kultura — na škále, která sestupuje od mamutího 8K přes všechny mezistupně až po ostudnou kvalitu použitelnou pro streaming po síti. V této souvislosti poznamenejme, kolik archivů se už přesvědčilo o užitečnosti zpřístupnění části svých digitalizovaných sbírek na síti. Tato tendence též přispěla ke vzniku konsorcií archivů využívajících fondů Evropské unie k vytvoření webových platform, jež veřejnosti usnadňují výzkum a přístup k množství dědictví, které je takto nabízeno. Výborným příkladem je nepochybně projekt EFG1914, který sdružuje archivy s cílem zveřejnit na webu archivní materiály k první světové válce.⁴⁾ Na celé záležitosti se mi zvláště zamlouvá, že internet dává novou šanci filmům, které se už desítky let nedočkaly jediného diváka a jen těžko by mohly doufat, že kdy znovu zazáří na plátně kinosálu či televizní obrazovce. Mám na mysli onen ohromný kontinent ponorné, přehlížené, zapomenuté kinematografie, kterou mají filmové archivy povinnost uchovávat a snažit se ji předvádět. Povznáší mě například vědomí, že skvělý desetiminutový dokument natočený před padesáti lety a od té doby pohřbený zapomněním může dnes najít člověka (a může to být opravdu kdokoli), který jej díky webové platformě mé filmotéky ocení.⁵⁾

3) Nicméně pracuje se na tom, i když zatím nelze říct, zda výsledky vyhoví očekáváním. Viz Jonathan E r l a n d, The Digital Projection of Archival Films Project: Phase One. *Journal of Film Preservation*, 2014, č. 91 s. 37–41.

4) Viz Georg E c k e s, World War I Goes Online: The European Project 'European Film Gateway 1914' Digitizes Films from and about the First World War. *Journal of Film Preservation*, 2014, č. 90, s. 45–48.

5) Dostupné online: <<http://cinestore.cinetecadibologna.it/>>, [cit. 10. 6. 2015].

To celé však má svůj rub, a v tom se skrývá zásadní nebezpečí. S obdivuhodně jasnou předvídavostí na něj již v minulém století upozornil Eric de Kuyper. S jadrnou ironií uštědřil ránu mýtu, že zveřejňování řeší všechny problémy:

Archivované dokumenty musí být dostupné, pokud možno co nejpohodlněji a bez jakékoli diskriminace mezi uživateli... V současném chápání se tato prostá zásada vykládá následovně: jelikož — alespoň v elektronické sféře — panuje maximální dostupnost, lze archivní dokument prostě předpokládat jako něco daného. Existence archivu a dokumentů přestává být problémem, protože je svým způsobem nahrazuje počítač. Archiv se určitým způsobem nachází v počítači! K myšlence, že počítač nahrazuje archiv, že se mu rovná, že jím „je“, už pak zbývá jen krůček. [...] Dospíváme tak k paradoxu: jelikož je dědictví dostupné všem — pro obecné blaho — nepovažuje se již to, co zůstává nedostupné, za součást tohoto dědictví. Hodnoty se převrátily: dostupnost se z prostředku změnila v cíl.⁶⁾

Toto varování musíme právě dnes vzít ještě vážněji než dříve a musí nás pobídnout k důkladnému zamyšlení: není pravda, že by se úsilí o zachování, zhodnocení a promítání filmů na filmovém pásu, jak se o ně archivy staraly odedávna, stalo s nástupem digitálního záznamu něčím překonaným. Právě naopak: naše snažení je nyní ještě důležitější. Z řady důvodů, na něž by se bylo možno odvolat, vybírám tři: 1) nemůžeme si být jisti, že by se celé filmové dědictví na filmovém pásu mělo dočkat „digitálního obrození“; 2) digitální záznam před nás staví stále ještě nevyřešené otázky, pokud jde o jeho efektivitu pro strategie dlouhodobého uchovávání; 3) archivy mohou být privilegovaným prostorem, kde je stále možné a nutné dívat se na film promítaný z pásu.

Začněme prvním bodem. Studie *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*, již si objednala Evropská unie, ukazuje, že při současných cenách a podmínkách je digitalizace kompletního evropského filmového dědictví i dlouhodobé uložení získaných dat dosažitelným cílem:

Množství filmových materiálů, jež vyžadují digitalizaci, se v Evropě odhaduje na 1 mil. hodin, přičemž tento údaj lze považovat za „nejhorší scénář“. Z modelu nákladů na digitalizační projekty pak vyplývá, že náklady na hodinu záznamu se pohybují od 500 do 2000 eur. Na digitalizaci kompletního evropského filmového odkazu tak vychází částka od 500 mil. do 2 mld. eur. Jedna miliarda eur, medián udaného rozpětí, odpovídá asi 38 % částky, kterou členské státy ročně investují na podporu filmového průmyslu. Při odhadované každoroční produkci 1100 celovečerních filmů a 1400 krátkých filmů lze vypočítat, že se objem dat pohybuje v rozpětí od 5,8 do 30 petabytů (PB) ročně. V této studii budeme k dalším odhadům používat údaj 5,8 PB. Náklady na uložení hlavní digitální verze ve FHI⁷⁾ jsou skoro nulové. Podle modelu nákladů přijatého pro tuto studii lze novou filmovou digitální tvorbu bezpečně uchovávat s vynaložením velmi rozumných částek, od výše 1,5 mil. eur

6) Eric de Kuyper, La memoria degli archivi. *Cinegrafie*, 1999, č. 12, s. 7–26.

7) FHI = Film Heritage Institutions.

ročně v archivním systému o kapacitě 20 PB. I kdybychom s ohledem na možnost, že se nepodaří dosáhnout žádoucích úspor z nákupů a zpracování ve velkém, tuto částku vynásobili čtyřmi, stále by šlo o pouhé 0,2 % toho, co členské státy vynakládají na podporu filmového průmyslu. Pokud by se digitalizovalo kompletní evropské filmové dědictví, jednalo by se podle odhadů o 1050 PB. Uchování tohoto množství dat by stálo od 147 do 263 mil. eur v závislosti na zvoleném technickém řešení.⁸⁾

Přes zde vyličený dojem, že vyhlídky na uskutečnění impozantního podniku spočívajícího v digitalizaci a uložení celého filmového odkazu jsou v dosahu unijního rozpočtu, však reálná fakta spíše svědčí o nepřekonatelném zpoždění. Podle přibližného odhadu zveřejněného Association des Cinémathèques Européennes (Asociací evropských filmových archivů, ACE) se podíl digitalizovaného archivního odkazu vyšplhal v roce 2012 na nepříliš oslnivých 1,5 %.⁹⁾ Je prostým faktem, že instituce pověřené uchováním filmového odkazu se nemohou naplno ujmout výhradně snahy o digitalizaci více než sto let historie pohyblivých obrázků, mimo jiné s ohledem na ustanovení autorského práva, jež v mnoha případech zakazuje „duplikaci“ v jakékoli podobě, ale i s ohledem na obtíže, na něž se může narazit i při práci s maximálně vyhovujícími podklady (v ideálním případě s obrazovým a zvukovým negativem). Pochybuji ale, že bychom tak zásadní úkol mohli svěřit výhradně působení tržní poptávky a svobodné iniciativě producentů a majitelů autorských práv: hrozí pak, že důležité části dědictví, považované ale za málo lákavé či málo výnosné, budou ponechány svému osudu. K prioritám, které nelze opominout, tedy připojme též nezbytnost vypracovat legislativní rámec, který zdůrazní význam veřejného zájmu na digitálním uchování našeho audiovizuálního dědictví a zabráni tomu, aby se přízrak pirátství stal nejlepším spojencem nečinnosti a zapomnění.¹⁰⁾ Přes všechna náležitá dobrá předsevzetí ale faktem zůstává, že je z archivů zpracováno jen těch slabých 1,5 %; tlumí to naše nadšení a podněcuje nás to hledat střízlivější návrhy. Je rozumné předpokládat, že zdroje, jež budou mít archivy k dispozici, umožní jen dílčí digitalizaci sbírek. A i kdybychom připustili, že gigantické digitalizační dílo bude nakonec dovedeno k závěru, je zřejmé, že celý proces potrvá mnoho let. Snadno si uvědomíme, co z toho plyne: filmy na celuloidu je nutno uchovávat s maximální péčí, protože pro naprostou většinu záznamů pravděpodobně zůstane jedinou formou existence.

Je pravděpodobné (a podle mne i žádoucí), aby se budoucí digitalizační projekty, k nimž archivy přikročí, zaměřily na jasně stanovené cíle opřené o promyšlený proces výběru titulů (resp. epoch, autorů, témat), na nichž se zdá nejpříhodnější pracovat. V příspěvku, který mezi členy Mezinárodní federace filmových archivů FIAF právem vyvolal diskusi, varoval ředitel Österreichisches Filmmuseum (Rakouského filmového muzea)

8) Nicola Mazzanti (ed.), *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*. Luxembourg: Publications Office of the European Union 2012.

9) *Film Heritage in the EU*. European Commission — Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology 2014.

10) Na doklad je bez jakéhokoli upřesnění odkázáno na „Směrnici Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl“. S uvedenou směrnicí těsně souvisí evropský projekt FORWARD, který spojuje 13 institucí a mezi své hlavní cíle klade vybudování systému schopného určit status práv u audiovizuálních děl. Online: <<http://project-forward.eu/>>, [cit. 10. 6. 2015].

Alexander Horvath před škodlivými dopady nesystematické digitalizace a zpřístupňování na internetu (i rétoriky, která k takovému přístupu tíhne): hrozí totiž, že se tím rozvrátí poslání (přinejmenším některých) archivů jakožto muzeí, pokud muzeum chápeme jako „kritický, etický a politický nástroj“.¹¹⁾ Ale i kritickým výběrem materiálů, které podle uváženého mínění má smysl digitalizovat, lze obnovit onu kurátorskou roli, u níž — jak se zdá — hrozí rozmělnění v ozubeném soukolí „trhu“.

Přejděme ke druhé otázce. Ohledně dlouhodobého uchování digitálních dat se ve výše citované studii, objednané Evropskou unií, tvrdí: „Existují již řešení v oblastech, která mají k FHI blízko, jako například u vysílacích, vesmírných, zdravotnických dat atd.“¹²⁾ K danému bodu ale existují i opačné názory. Například Vinton Cerf, jeden z otců internetu,¹³⁾ varuje před tím, že v budoucnu můžeme ztratit schopnost využívat dnes uložená digitální data. Riziko zčásti pramení z limitů, jež na věc mohou uvalit zákony o autorském právu, především ale z vnitřní složitosti digitální informace. Cerf píše:

Měli bychom vytvořit archiv zdrojových kódů a programů. Aby se ale daly spouštět, měli bychom mít uložené i překladače. A pokud jsou napsané ve starých programovacích jazycích? Měli bychom mít uložené i ty. A k tomu připojit emulátory strojů, na kterých běžely. A jejich operační systémy. Kvůli zaznamenání existujících informací musíme zaznamenat stále vyšší množství jiných informací.¹⁴⁾

Problém ale netkví jen ve stržení právních bariér a v technické nejistotě (která se nejspíš u leckterého starosvětského archiváře může změnit v nedůvěru). „Systém“ dlouhodobého digitálního uchování vyžaduje soustavný plán ověřování a aktualizací, které šéf digitálních sbírek v Imperial War Museum, David Walsh, shrnuje následovně:

Principy — ne-li praxe — dlouhodobého archivního ukládání jsou jednoduché: informace musí zůstat dlouhodobě beze změny a „vyvolatelná“. To vyžaduje, aby systém používaný k uchování informace byl robustní, pravidelně se prováděla kontrola chyb a zachovávaly se spolehlivé procedury pro obnovu původního stavu v případě kolapsu, ale nejen to: je též nutné udržovat kontrolu nad formáty, přenášet je, kdykoli to je nutné, a zajistit tak, aby obsah zůstal přístupný.¹⁵⁾

Doplňme k tomu dvě krátké úvahy. Převod dat se má provádět v pravidelných intervalech: různé prameny hovoří o pěti letech, avšak vývoj techniky do budoucna je nepředvídatelný a nedovoluje nám pronášet žádné dlouhodobější prognózy. Navíc nekomprimované soubory, jež se restaurováním (nebo obecněji řečeno vysoce kvalitní digitalizací) získají, vyžadují k uložení nezanedbatelný prostor: například naskenováním negativu GE-

11) Alexander Horvath, The Market vs. The Museum. *Journal of Film Preservation*, 2005, č. 70, s. 5–9.

12) Nicola Mazzanti (ed.), *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*, s. 26.

13) Cerf společně s Robertem Kahnem vypracoval TCP/IP (Trasmission Control Protocol and Internet Protocol), tedy protokol pro přenos dat po síti, a dnes působí v Googlu ve funkci *Chief Internet Evangelist*.

14) Marco Cattaneo, Il futuro a rischio della conoscenza. *Le Scienze*, 2014, č. 555, s. 14–15.

15) David Walsh, Digital Preservation for Film Archives and the OAIS. *Journal of Film Preservation*, 2014, č. 90, s. 19–24.

PARDA kvůli restaurování provedeném v roce 2010 se vyprodukovalo 21 terabytů dat. Pokud toto číslo v duchu vynásobíme blíže neurčeným, nicméně vysokým počtem filmů, nutně se probouzejí obavy: budou archivy s to dlouhodobě poskytovat nezanedbatelné časové, personální, technologické a finanční zajištění, jehož je k uchování digitálních záznamů třeba?

Andy Maltz, provozní ředitel Science and Technology Council při Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Akademie filmového umění a věd), zřetelně vystihuje kritické slabiny systému následujícím upozorněním:

Dlouhodobá archivace digitálních filmů není zdaleka tak snadná jako u starých dobrých filmových pásů. V roce 2007 dospěl Science and Technology Council při Academy of Motion Pictures Arts and Sciences k odhadu, že roční náklady na uchování digitální hlavní verze o velikosti 8,3 terabytů činí přibližně 12 000 dolarů, více než desetinásobek nákladů na uchování tradičního originálního filmového pásu. (Uvedený údaj se opírá o každoroční náklady 500 dolarů na terabyt za plně zabezpečené uložení tří kopií. Od vydání zprávy sice tyto náklady klesly, ale zůstávají vysoké.) Nejsou v tom přitom započteny výdaje na uchování alternativních verzí či zdrojového materiálu k filmu nebo průběžné náklady na zachování přístupu k digitálnímu dílu, jako jsou formáty souborů, hardware a výměny softwaru. [...]

Velmi rychlé zastarávání digitálních technologií nás všechny jakožto uživatele přinutilo provádět neustálou migraci dat, tj. pravidelně kopírovat soubory dat ze starých médií a formátů do nových. To se dá udělat poměrně snadno, když jenom vyměníte starý laptop za nový, ale u sbírek, jež se měří na terabyty či petabyty, obtížnost nelineárně narůstá. Kopírování a reformátování takto ohromných mas dat se rychle stává prakticky neproveditelným.

Dám jeden elementární příklad. Převod petabytu dat (to je miliarda megabytů) po gigabitovém ethernetovém spojení zabere až devadesát dnů. Jediný celovečerní digitální film však má až dva petabyty — ekvivalent skoro půl milionu disků DVD. A na celém světě se každoročně produkuje asi sedm tisíc nových celovečerních filmů. Snadno tak lze dovodit, že převádění dat samo o sobě neskýtá dlouhodobé řešení.¹⁶⁾

Poslední věta citátu před nás staví další zásadní otázku, kterou jsem vědomě ponechával stranou — ne snad protože by byla méně naléhavá či méně závažná, ale protože vyžaduje hlubší projednání, pro něž v této stati není prostor. Sdílí ale mnoho aspektů s problematikou konzervování a distribuce filmů původně natočených na pásy a zní: Jaké konzervační strategie můžeme anticipovat pro filmy, které vznikly jakožto digitální a měly by být uchovány v této podobě? Až archivy dříve či později zdolají své zpoždění v digitalizaci analogového odkazu, množství souborů, které je nutno uchovávat, se tím nesníží, právě naopak — dnes vytvořený film bude po pár letech součástí historického dědictví. Tázat se na jeho schopnost přežití je tedy již dnes povinností archiváře.

Ano, objevily se velmi rozumné návrhy, jak snížit jakékoli budoucí riziko hromadného zhroucení, například vytvořit open-sourcový software, provádět ukládání v několika

16 Andy Maltz, How Do You Store a Digital Movie for 100 Years? *IEEE Spectrum*, 2014, č. 51, s. 40–44.

kopiích, v pravidelných intervalech kontrolovat, zda jsou data neporušená, držet krok s technickými inovacemi a věnovat stejnou péči i budoucí čitelnosti metadat. Přesto na nás nejistoty dál doléhají velmi těžce.

V porovnání s problémy, jež přináší digitální záznam, se dlouhodobé uchovávání filmového pásu jeví jako idylická krajinka — familiární a nevzrušivá záležitost. Existují dokonale ověřené metody a zaběhnuté kompetence, jež v této oblasti jasně určují, jak optimálně postupovat. Filmový pás sice vyžaduje neustálou péči, nicméně po technické stránce mu stačí málo, v zásadě jen regulovaná teplota a relativní vlhkost v čistém a dobře větraném prostředí. Náklady jsou oproti digitálnímu záznamu podstatně nižší, nemluvíme o očekávané životnosti při dodržení náležitých podmínek: pět set až dva tisíce let v závislosti na materiálu. Ta čísla ve mně vždy vyvolají dobrou náladu: netušíme sice, jak bude za dva tisíce let vypadat svět, ale aspoň filmy se zachrání.

To vše nás neodvratně přivádí k závěru, že trvalé uchovávání filmového pásu je přinejmenším za současného stavu znalostí nejspolehlivějším způsobem, jak filmu zajistit optimální dlouhodobou životnost. Můžeme dokonce postoupit až k návrhu, aby se po digitálním restaurování vykopíroval duplikát na filmovém pásu jakožto další konzervační matrice. K tomuto návrhu však připojuji nejspíš záludnou otázku, u níž přiznávám, že na ni neumím odpovědět: lze film zrestaurovaný v digitální podobě považovat za dílo vytvořené nativně digitální? A pokud ano, platí pro ně tedy doporučení pro dlouhodobou konzervaci z již citovaných *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*, která uvádějí: „Digitálně vytvořená díla je nutno uchovávat digitálně“?¹⁷⁾

Nejsložitějším problémem se mi v dané fázi jeví nutnost přesvědčit ostatní, že máme pravdu — a když říkám „ostatní“, nemíním tím pouze onu svrchovaně tajuplnou entitu nazývanou „veřejné mínění“. Cíl je vymezen přesněji: povědomí o zásadním významu filmového pásu jakožto materiálu musí zůstat pevné a jasné ve všech organizacích, podnicích, správních entitách, úřadech atd., jež mají rozhodovací a finanční pravomoc potřebnou k tomu, aby poskytly příslušné fondy a zajistily, že film neskončí ve stoupě. Mnohdy ale hrozí, že převahu získají zmatené názory a falešné mýty — mimo jiné proto, že (jak konstatoval Paolo Cherchi Usai, hlavní kurátor filmového oddělení v George Eastman House) s termínem „digitalizace“ se pojí množství navzájem zcela odlišných významů: „konzervace (uchovávání natrvalo), restaurování (péče o to, aby staré filmy vypadaly jako nové), okamžitý a neomezený přístup (tady a teď a kdykoli)“.¹⁸⁾ Může také podněcovat k iluzi, že převod na digitální záznam (dokonce i nehlédě na jeho kvalitu) stačí k vyřešení všech problémů. Sbohem „staré“ kinematografii: bez velkých výčitek svědomí ji lze sešrotovat. Historie už byla několikrát svědkem masakrů kinematografického odkazu, obhajovaných poukazem na technický „pokrok“. (Za vše uveďme jen dva donebevolající příklady, a to přechod od němého ke zvukovému filmu a přechod od nitrocelulózy k diacetátu celulózy: obojí se stalo záminkou k hromadné destrukci.) Pokud dějiny přinášejí nějaké poučení, kéž se tedy neopakují tytéž chyby.

17) Nicola Mazzanti (ed.), *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*, s. 26.

18) Paolo Cherchi Usai, The Digital Future of Pre-Digital Film Collections. *Journal of Film Preservation*, 2013, č. 88, s. 9–15.

V tomto bodě úvahy nejspíš vznikne dojem, že závěry, k nimž dospívám, jsou pomýlené a zpátečnické. Prožíváme dnes bezprecedentní „změnu paradigmatu“ — a někdo nám navrhuje hledat pomoc u technologie staré více než sto let? Ten paradox je očividný a já ho přiznávám. Současně ale vyhlašuji princip, kterým jej lze úspěšně hájit: na poli uchování kulturního dědictví si archivy nemohou dovolit důvěřovat nejistým strategiím nebo bezvýhradně spoléhat na to, že se kritické obtíže, jež dnes vyvstávají, zase rychle vyřeší. Přijetí rizika — i když se třeba někomu jeví nevelké — se nemůže začlenit mezi zásady, jimiž se řídí optimální konzervační praktiky. Vůbec nikdo nehodlá a priori odmítat možnost, že technologický vývoj v budoucnosti — a možná i brzké — odstraní veškeré přetrvávající pochybnosti a stvrdí spolehlivost a udržitelnost digitálního záznamu jakožto plně uspokojivého systému dlouhodobé konzervace. Až se to stane, bude možno článek, který právě čtete, bez lítosti odhodit coby povýšený žvást, navždy pohřbený „pokrokem“. V oblasti archivářství se však volba optimálních praktik musí řídit tím, co je jisté dnes. A dnes se zdá, že četnost temných míst i otevřených otázek je stále příliš velká na to, abychom se mohli s klidným svědomím jasně odstříhnout od minulosti.

Digitální technologie se často vyznačuje neuvěřitelnou přesvědčivostí, opřenou o povznášející historickou sérii nepředstavitelných úspěchů, dosahovaných v bleskovém tempu. Oddat se optimismu je přirozené: cokoli se nám dnes ještě zdá být nevyřešené, změní se s postupem času v jednoduchou hračku s nevelkými náklady. Dokud se to ale nestane, volám raději po pozvolném a uvážlivém tempu archiváře starého ražení. Nežene mne k tomu nějaký předpojatý pesimismus, ale snaha dostat zcela jednoznačnému etickému principu: chceš-li konzervovat, dbej na to, abys rizika omezil na minimum. Už jsem zmínil fakt, že „skokové změny kvality“ (od němého k mluvenému filmu, od nitrocelulózy k diacetátu celulózy) měly též nenapravitelně ničivé průvodní účinky. K tomu dnes připojme ještě jednu úvahu. Oproti již prodělaným „epochálním“ technickým revolucím se naše současnost vyznačuje jistým radikálnějším, absolutním rozdílem. Nejde totiž pouze o uchování materiálů. Čelíme zásadnější výzvě: jde o to, zda dokážeme uchovat určitý typ zkušenosti. Dívat se, jak se na velkém plátně promítá filmový pás, je dnes v kinematografickém průmyslu druhořadou formou „konzumentství“. Filmotéky mají povinnost být místem, kde se tento druh zkušenosti udržuje živý. Na filmy se dnes lze dívat desítkami způsobů, včetně sledování na mobilu. Zbavit se z celého tohoto výběru právě té nejlepší volby — nejlepší když ne krásou, tedy přinejmenším historií a bohatstvím –, by byla prostě a jednoduše hloupost. A pokud o ni přijít nechceme, pak, jak upozornil ředitel boloňské filmotéky, Gian Luca Farinelli, nestačí mít vybavený sál. K dispozici musí být celé systémové zázemí:

Obliba digitální technologie způsobuje zánik všeho, co jí časově předcházelo: přestaly se vyrábět filmové pásy a promítačky, mizí promítači, vyvolávací a kopírovací laboratoře, nekonají se promítání z 35milimetrového formátu... Jinými slovy, mizí kultura, jež se rozvinula kolem filmového pásu, jak jsme ji doposud znali. [...] Filmový pás se sice bude vyrábět dál, nicméně je potřeba, aby filmové archivy a FIAF sehrály právě teď velmi aktivní roli a vytvořily energickou síť filmových výrobců, filmařů, filmových umělců a všech, kdo si mohou uvědomit a mohou šířit vědomí, že nelze připustit, aby slepý trh smetl kulturu filmu. Vedle digitálních formátů musíme

nadále promítat filmy na plátno a povzbuzovat kina, aby se nezbavovala tradičního vybavení. Je to ohromná výzva.¹⁹⁾

Nemyslím si, že by trh byl slepý (naopak: myslím si, že jeho zrak je pronikavý, ale vidí jenom to, co se mu hodí). Souhlasím ale, pokud jde o nezbytnost a obtížnost popsané výzvy. Je natolik ambiciózní a komplexní, že se může až zdát zbytečně donkichotská — jako by tu šlo o otupělé stádní odmítání měnících se časů pod vlivem ztuhlého ideologismu. Možná však lze pronesené obvinění obrátit: vždyť podezření z ideologické krátkozrakosti je vystavena i víra, že technologický vývoj je z podstaty věci obdařen totalizující silou a systematicky musí sešrotovat vše, co mu předcházelo. Vím, že idealistický vzdor nepovede k ničemu užitečnému. Triumfální tažení digitálního záznamu na úkor analogového nezabrání divákům těšit se z nových mistrovských děl, nevyžene publikum ze sálů, nevymaže historickou a dokumentární hodnotu pohyblivých obrázků, nehledě na materiál, který je nese — to vůbec ne. Lze ale tímto poukazem hájit likvidaci analogového „systému“ s celým jeho dlouhodobým bohatstvím, s ohromným dědictvím, které čeká na objevování a znovuobjevování, a s jedinečným způsobem prožívání?

Nejde mi o zřízení nějaké paralelní distribuční sítě. Obávám se, že pokud by se snažila prosadit na obvyklém trhu, zemřela by na úbytě. Slibnější a potenciálně trvalejší se mi jeví upevňování a utváření specializovaných diváckých prostorů a kontextů: samozřejmě sem patří filmové archivy, ale také dosud existující sály, které — ač vybaveny digitálně — zatím nehodlají demontovat analogovou promítačku, též nová kulturní centra ochotná investovat do možností sledování filmového pásu, festivaly a pravidelné i mimořádné akce... Filmová podívaná může nalézt nová místa a nové příležitosti zvláště ve městech, kde se nepříjemně často stává, že stavba multiplexů decimuje existenci kinosálů. Filmové archivy by si v tomto scénáři mohly přisvojit zvláštní a nevelkou, ale klíčovou roli, totiž dát k dispozici své profesionální zkušenosti a část materiálů. S rizikem, že pronesu nepopulární nápad (nedůvěra mezi archivy a filmovými tvůrci má svou dlouhou a slavnou tradici, přičemž obě strany se mohou odvolat na dobré důvody), dodávám: i držitelům práv by se ve velmi blízké budoucnosti mohlo hodit svěřit archivům — s ohledem na možná, byť vzácná užití — pásy, které ještě neskončily ve stoupě. Smím-li se na chvíli oddat optimistickým fantaziím, mohly by se tyto „rozptýlené ostrůvky analogového představení“ rozrůst v mezinárodní síť, která sdílí zkušenosti, provádí společné projekty a přispívá k produkci nových materiálů, tedy k (finančně nijak vyčerpávajícímu) přetisku zrestaurovaných filmů na filmovém pásu či přímo ke vzniku nových děl na pětatřiceti milimetrech v režii nějakého odvážlivce. Nepředstavuji si tedy žádnou nostalgickou zábavu, nýbrž panorama otevřené inovativním výrazovým formám, experimentům a kvasu nepředvídatelných kulturních podnětů — a to vše (opakuji se třemi vykřičníky) ne s cílem vytlačit digitální záznam či bojovat s ním, nýbrž obohatit kinematografický život a každého, kdo se z něj chce těšit.

Je to krajně náročný úkol, mimo jiné proto, že v sobě zahrnuje udržování a obnovování jistého komplexního „systému“. Pečovat o „staré“ filmy nestačí. Musí existovat firmy, které dál vyrábějí filmový pás, laboratoře schopné zajistit vyvolání a vytvoření kopie, podniky, jež díky ekonomickým pobídkám vyrábějí přístrojové vybavení, drobné nástroje

19) Gian Luca Farinelli, *Film Archives after Film. Journal of Film Preservation*, 2013, č. 89, s. 13–14.

a náhradní díly, profesionální promítači dokonale kompetentní v zacházení s konkrétním materiálem, který snadno podléhá poškození vinou lidských chyb, a samozřejmě i soustava sálů a příležitostí, při nichž lze soustavně nabízet díla z filmového pásu. Především ale potřebujeme neustále se obnovující publikum. Vůbec největší výzvou je tedy možná zajišťovat růst diváka, který ví, že mezi všemi těmi způsoby, jak sledovat filmy, je jeden krásnější.

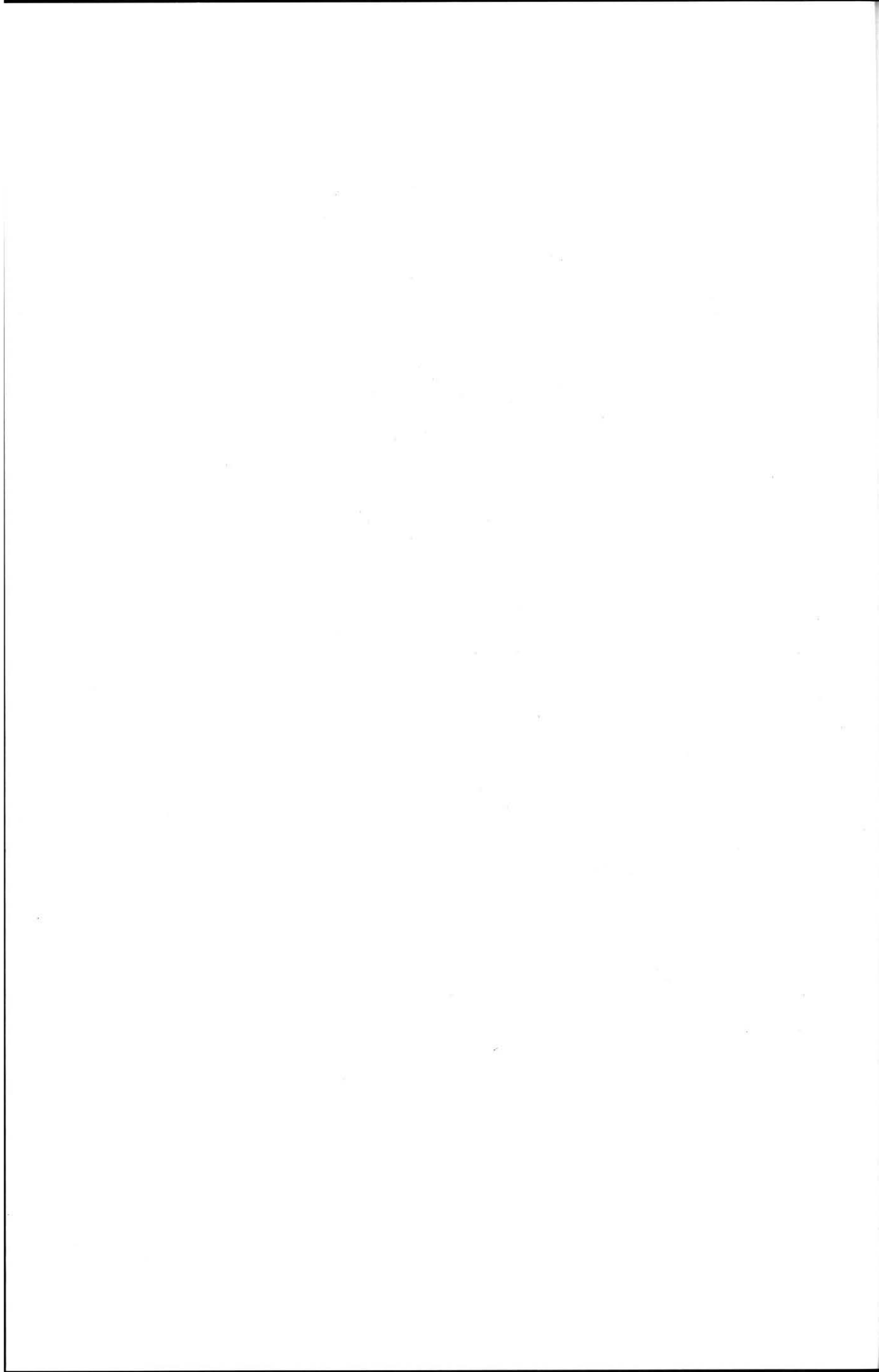
Z italského originálu „Almeno il cinema lo abbiamo salvato? Riflessioni di un archivista di film alle prese col digitale“, určeného pro *Illuminaci*, přeložil Martin Pokorný.

Andrea Meneghelli je vedoucím filmových sbírek boloňské filmotéky Fondazione Cineteca di Bologna. Za tuto instituci jako projektový manažer koordinoval evropské projekty MIDAS, EFG a EFG1914. Je členem poradního sboru filmového festivalu Il Cinema Ritrovato.

SUMMARY

At Least We Have Saved Cinema?*Reflections of a Film Archivist on Digital Cinema***Andrea Meneghelli**

The following text aims to be a contribution to the debate (which is crucial for film archives) on the technical and ontological storm that is fundamentally changing the basic plan of the film universe in all its aspects (such as production, distribution, consumption, enjoyment, conservation, restoration etc.) in all their complexity. The author is well aware of the fact that he lacks the necessary tools to answer these similarly-worded questions. Instead, he offers a set of considerations based on a non-academic context as a film archivist. To summarize: the author openly describes his reaction to the rapid expansion of digital cinema and the need to find a proper place for it in such emerging context. The author further emphasizes the positive impact of this revolution particularly in terms of availability and immeasurably more detailed knowledge of the legacy of the past. Furthermore, he asserts that massive digitization of more than a hundred years of film history in the coming years is highly improbable and admits the quandary of the effectiveness and reliability of digital media as instruments of the long-term preservation of audiovisual heritage. The author then gives several reasons to maintain the utmost attention to cinema on film, and finally outlines a scenario of formation of networks of "scattered islands of analogue vision".



Oliver Hanley – Adelheid Heftbergerová

Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených

Digitální technologie způsobila během posledních dvou dekad revoluci v produkci, promítání a dokonce i v restaurování filmu. Zapříčinila také vznik nových kanálů distribuce a přístupu k audiovizuálním a ne-audiovizuálním obsahům v archivech mimo tradiční „černou skříňku“ kina. Ačkoli platformy, jako jsou DVD a internet, zprostředkovávají od kina fundamentálně odlišnou diváckou zkušenost, posunuly (a to doslova) pohyblivé obrazy až ke konečkům prstů veřejnosti. Přesto není většina archivů na rozdíl od komerční sféry dostatečně vybavena k tomu, aby uspokojila stoupající veřejnou poptávku po přístupu ke sbírkám v digitální formě. Podle odhadu Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmových archivů, ACE) bylo do roku 2012 digitalizováno pouze 1,5 % sbírek ve správě evropských filmových archivů.¹⁾

V posledních letech sledujeme na národních úrovních nárůst státní podpory, jež archivům umožňuje digitalizovat jejich sbírky. Všechny filmové archivy však nelze považovat za „státní“ filmové archivy (tedy organizace zcela nebo částečně placené z prostředků státu a/nebo organizace státem řízené s jasným mandátem shromažďovat, uchovávat a propagovat národní filmové dědictví té či oné země). Některé filmové archivy, včetně mateřské instituce autorů textu, Österreichisches Filmmuseum (Rakouského filmového muzea) ve Vídni, si berou za příklad muzea současného umění, usměrňujíc svou činnost v oblasti uchovávání a prezentace s ohledem na fundamentální představu o filmu jako umělecké formě. Rozhodnutí týkající se prioritního zachování a/nebo digitalizace konkrétních děl kinematografie nejsou v případě těchto institucí až tolik ovlivňována představami o národní identitě, jako spíše osobním vkusem jednotlivých kurátorů, kteří — navzdory nevyhnutelným odlišnostem — sdílejí přesvědčení, že ochrana filmového dědictví je mezinárodním zájmem. I když tento „ne-národní“ přístup skýtá na jedné straně určitou

1) Filmové dědictví v EU. Zpráva o Implementaci doporučení Evropského parlamentu a Evropské rady ohledně filmového dědictví 2012–2013. Online: <http://ec.europa.eu/information_society/newsroom/image/4th_film%20heritage%20report%20final%20for%20transmission_6962.pdf>, [cit. 7. 4. 2015]. Zde strana 17.

svobodu, staví archivy do oslabené pozice, chtějí-li s místními orgány spravujícími zdroje financí jednat ohledně prostředků na digitalizaci a zpřístupňování filmového dědictví. Pro vládní instituce určitého státu je vsutku obtížné obhájit, že peníze daňových poplatníků byly užity na financování digitalizace zahraničních filmů, obzvláště těch pocházejících ze zemí s vlastními zavedenými národními filmovými archivy.

S tím, jak se utopický ideál ničím neomezeného digitálního přístupu k archivovaným dokumentům začíná blížit realitě, zdá se být ohrožena tradiční role archivů jako „opatrovníka záznamů“. Jak by mohly „ne-národní“ filmové archivy více zpřístupnit své sbírky a zároveň zachovat dojem tradice a identity? Následující článek nemůže v žádném případě nabídnout vyčerpávající odpověď na tuto komplexní otázku (taková odpověď by jistě vyžadovala vklad vícero pisatelů z různých oblastí a vyústila by v dílo o několika svazcích). Článek si tedy spíše klade za cíl podat stručný přehled některých klíčových problémů a výzev, jimž filmové archivy v oblasti on-line zpřístupňování svých sbírek v současné době čelí. V rámci textu uvedeme řadu praktických příkladů řešení digitálního přístupu, vycházejících ze zkušeností, jež autoři článku získali na půdě Österreichisches Filmmuseum. Výsledný text bude tedy snad k užitku těm, kteří nedávno zahájili nebo se chystají zahájit kariéru pracovníka archivu. Zároveň by měl zprostředkovat badatelům z oboru filmových studií lepší vhled do pracovních postupů, koncepčních rámců a podmínek této spřízněné profese. Stejně jako má filmová *teorie* své kořeny ve filmové *praxi* (Ejzenštejn, Kulešov, Vertov), teoretický diskurs současné audiovizuální archivace lze, dle sdíleného názoru obou autorů, zformovat pouze na základě znalostí práce probíhající za zdmi archivů.

Přístup odepřen: výzvy a překážky digitálního přístupu

Po desetiletí znamenal *přístup* do archivních filmových sbírek projekci filmových kopií (35mm, 16mm nebo jiných) buď přímo na místě, nebo v externích prostorách, v podstatě ale šlo o analogovou filmovou projekci v kinech. V současné době nicméně *přístup* primárně znamená *přístup digitální*. Většina samotných projekčních prostor mimo filmové archivy se už „zdigitalizovala“ a nadále již nevlastní zařízení pro projekci analogových filmových kopií, o archivních filmových kopiích, vyžadujících vzhledem k jejich stáří a vzácnosti péči a láskyplnou pozornost rukou zkušeného promítače, ani nemluvě. Aby si filmové sbírky zachovaly vůbec nějaký význam pro současné (natož pak pro budoucí) diváky, musí je archivy digitalizovat a zpřístupnit je i za hranice (teď již také digitálního) kina. Digitalizace bohužel není snadná záležitost. Následující kapitola načrtne obrysy jen několika překážek, před kterými archivy po celém světě stojí ve své snaze udržet tempo s digitální dobou. Řada těchto bodů bude některým čtenářům připadat povědomá. U některých by jednoho dokonce mohlo napadnout, že konstatujeme, co se zdá být samozřejmostí. Člověk ale nikdy nepřestane v samozřejmosti nacházet inspiraci.

(a) Peníze: „přísllovečný kořen všeho zla“, bez něhož dnes prakticky nic nejde. Pro filmové archivy se jedná bez debat o zdaleka největší překážku, neboť s nedostatečným financováním neustále se rozrůstající a stále dražší škály úkolů zápasily dávno předtím, než se něco jako „digitální přístup“ stalo problémem. Digitalizace, ať už zadaná soukromé firmě, či provedená interně (s následnými režijními náklady), je věc nákladná. Obvyklý roz-

počet většiny archivů digitalizaci nepojme a musejí tedy vyhledávat další financování od místních, státních, nebo dokonce mezinárodních institucí (toto téma důkladněji prozkoumáme v kapitole „Digitalizace: národní otázka?“).

(b) Ošetření autorských práv: S výjimkou velkých hollywoodských studií většina archivů „nevlastní“ filmy ve svých sbírkách. Současné evropské autorské právo stanoví, že dílo se z pohledu autorského zákona stává volným²⁾ 70 let po smrti posledního žijícího autora, což v případě filmového díla zahrnuje režiséra, scenáristu, tvůrce dialogů a skladatele, pokud zmíněný film obsahuje původní hudbu. Pro představu: Auguste a Louis Lumièreovi jsou považováni za vynálezce konceptu, jež dnes chápeme jako „kinematografii“, neboť v rámci známého představení v indickém salónku Grand Café v Paříži 28. prosince 1895 jako první promítli platícímu publiku sérii filmů vyrobených za pomoci jejich vynálezu jménem kinematograf. Louis Lumière zemřel 6. června 1948, Auguste o necelých šest let později, 10. dubna 1954. Podle evropského autorského zákona jsou tudíž filmy obou bratrů chráněny až do doby, než uplyne 70 let od Augustovy smrti, tj. do roku 2024. Fakt, že úplně nejstarší díla v dějinách filmu jsou v současné době stále ještě chráněna autorským zákonem, svědčí o zvláštní absurditě údelu veřejně prospěšného poslání filmových archivů.

(c) Lidské zdroje: Sám o sobě dvojí problém. Na jednu stranu je ve filmových archivech obecně nedostatek pracovních sil, částečně spojený s výše zmíněným nedostatkem dostupných finančních zdrojů. Zároveň ale digitální revoluce vyprodukovala řadu nových souborů dovedností, kterými musí být moderní pracovníci filmového archivu vybaveni, aby mohli uspokojivě vykonávat svou práci. Tyto soubory dovedností mají více společného s jinými disciplínami (například informačními technologiemi) než s „tradiční“ prací ve filmovém archivu, jako je třeba schopnost rozeznat různé typy skladovaných materiálů či schopnost datace neidentifikované filmové kopie rozluštěním kódů vytištěných výrobcem daného materiálu na jeho perforovanou část apod. Navíc nejsou tyto dva typy specializovaných vědomostí (analogový na jedné straně a digitální na straně druhé) vzájemně zaměnitelné. Naopak, jak s přihlédnutím k profesi filmového archivnictví obecně poznamenal Martin Koerber, kurátor filmového archivu v berlínské Deutsche Kinemathek:

Pokud lidé pracující ve filmových archivech [...] mají v plánu přežít tuto změnu, musí se adaptovat na tento nový svět bez toho, aby zapomněli, co se naučili předtím, než digitální výzva pronikla do jejich pracovní domény. I ve chvíli, kdy veškerý přístup a manipulace s materiálem audiovizuálního dědictví bude probíhat digitálně, budou specialisté, kteří vědí, jak řádně zacházet s analogovými originály, stále potřeba. [...] Kupříkladu bude třeba lidí schopných pouhým pohledem rozeznat technicolorovou kopii od agfacolorové, nebo takových, již snadno rozliší mezi eastmancolorovou kopií a kodachromovým inverzním originálem.³⁾

2) V zahraničním kontextu „public domain“. Viz Zákon č. 121/2000, odd. 8 — pozn. red.

3) Martin Koerber, Who are These New Archivists? In: Kerstin Parth – Oliver Hanley – Thomas Ballhausen (eds.), *Work|s in Progress: Digital Film Restoration Within Archives*. Vienna: Synema Publikationen 2013, s. 44.

Zatímco se starší generace filmových archivářů musí adaptovat na novou digitální krajinu, mladší, „přirozeně digitální“ generace si zase musí udržet funkční znalost analogového filmu a praxe spojené s jeho výrobou, reprodukcí a distribucí. Archivář (jako profese) by měl přetrvávat věky, archivář (člověk) ale dle přírodního zákona věčně žít nemůže. A zatímco znalosti teoreticky předávat lze, se zkušenostmi to tak nejde. Archivy musí přijmout opatření, kterými se s tímto problémem vypořádají, jinak se bude mezera mezi digitální přítomností s každou odcházející generací nadále rozšiřovat.

(d) Kvalita: U digitalizace analogového filmu je kvalita její klíčová a (alespoň prozatím) neřešitelná záležitost. V praxi se zdá, že stále neexistují žádné standardy a i v těch vzácných případech, kde standardy i jsou, jsou často zároveň vzájemně nekompatibilní mezi sebou a mají bez výjimky krátké trvání. I to, co bylo jednoho dne považováno za nejmodernější standard, se může druhý den stát zastaralým. S rozhodnutím o digitalizaci filmového díla dle aktuálních standardů archivy zároveň podstupují riziko nutnosti opětovné, ale kvalitnější digitalizace stejného díla v blízké budoucnosti, přičemž tento vzorec se může opakovat do nekonečna, jelikož i standardy kvality procházejí neustálou změnou a evolucí. Filmové archivy nicméně mohou při zpřístupňování svých sbírek využívat „zastaralých“ formátů i nadále. Například analogové přepisy na Betacam SP nebo U-matic High-Band sice již pravděpodobně nesplňují požadavky televizního vysílání, stále je však lze využít pro on-line zpřístupnění v nižší kvalitě. Österreichisches Filmmuseum nedávno „digitalizovalo“ celou sbírku rakouských filmových týdeníků z období mezi lety 1935 až 1937 z PAL U-matic High-Band přepisů provedených na konci 80. let, aniž by bylo nutno vracet se k původním 35mm filmům. Digitalizaci značné části sbírky bylo tedy možné provést s relativně zanedbatelnými náklady. Je samozřejmě třeba zmínit, že k úspěchu tohoto podniku přispěla řada dalších faktorů (muzeum naštěstí vlastnilo funkční U-matic přehrávač a samotné pásy, navzdory nechvalně známé reputaci U-maticu jako notoricky chatrného formátu, netrpěly tak výraznou degradací, že by se na ně nedalo vůbec dívat).⁴⁾ S ohledem na „nesrovnatelnost kvality“ provedeného přepisu s novými převody 35mm filmových pásů dle aktuálního standardu je nicméně třeba brát v potaz i skutečnost, že videa budou k vidění v rozlišení ne větším než 384×288 pixelů (tj. méně než čtvrtina původního rozlišení PAL videa). Uvedený příklad je nicméně spíše výjimkou než pravidlem, a obecně vzato situace kolem tématu kvality digitalizace dotlačila většinu archivů do nepříjemného stavu apatie, věčného vyčkávání na zavedení toho „pravého“ standardu předtím, než se přikročí k obávanému (a nákladnému) aktu digitalizace sbírek.

(e) Etika: Kromě všech výše uvedených praktických problémů digitálního zpřístupňování analogových filmů je tu ještě jeden velký etický faktor ke zvážení. Proces digitalizace v podstatě odděluje audiovizuální obsah filmového „díla“ od jeho fyzického nosiče. Aniž bychom opakovali argumenty v současnosti hojně citovaného textu o konceptu „aury“ Waltera Benjamina (a jemu podobných), je důležité poukázat na stávající kulturní a mediální představy o filmu: Povětšinou se zdá, jako by *forma* (v protikladu k *obsahu*) měla pro obecnost a dokonce i distributory pramalý význam, jelikož film vnímají přinejlepším jako pomíjivý zážitek a přinejhorším jako obchodní artikl. Avšak pro instituce zabývající

4) Pro další informace ohledně tohoto formátu, viz online: <<http://umatic.pal-site.com/index.html>>, [cit. 15. 6. 2015].

se jak uchováváním, tak i prezentací „filmu“ (jako média komunikace a umělecké formy) na analogovém nosiči záleží, protože je považován za nedílnou součást samotného díla a zároveň za klíčovou součást filmového *dispozitivu*.⁵⁾ V jiných uměleckých disciplínách je oddělení obsahu díla od fyzického nosiče nemyslitelné. Uvedme poněkud banální příklad: Téměř nikdo z těch, kdo viděli Monu Lisu pouze v reprodukci, v knihách či jinde, by netvrdil, že opravdu „viděl“ Monu Lisu (tj. originál díla). A přece, pro mnohé diváky je sledování filmu původně natočeného na 35mm filmový pás na DVD či internetu, výrazně redukcí jeho kvalitu, srovnatelné se zhlédnutím „originální“ 35mm kopie při projekci v kinosále.

Zachování archivní hodnoty a identity ve věku digitálního přístupu

Ve svém řečnickém výstupu na 61. kongresu Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů) v Lublani 10. června 2005 (později vydané pod názvem „Trh versus muzeum“) upozorňoval ředitel Österreichisches Filmmuseum Alexander Horwath přítomné na riziko diskreditace tradiční práce filmových archivů a muzeí, plynoucí z tlaku reagovat na digitální trh, ovlivňovaný především uživatelskou poptávkou. Jakkoliv se Horwath nestaví proti digitalizaci či digitálnímu přístupu per se (což ostatně prokazuje zvýšená snaha muzea v této oblasti), muzeum by v jeho očích nemělo následovat model přístupu „na vyžádání“ (on-demand), spíše by mělo být „kritickým, etickým a politickým nástrojem, jenž stojí v přímé opozici vůči veškerým v daném čase vládnoucím sociálním náladám, atmosféře či ideologii“.⁶⁾ Klíčovým slovem, které používá, když mluví o práci filmového muzea, je „respekt“ a dále tento pojem rozvádí:

Respekt jak vůči shromážděným, uchovávaným a vystavovaným artefaktům, tak i osobě, která si je prohlíží a chce se jimi zabývat. Muzejní sbírka nakonec není nějakou náhodnou bankou obrazů, nýbrž aktivní a poetický proces, jenž by měl být stejně aktivně a poeticky i prezentován.⁷⁾

Širokým zpřístupňováním sbírek v digitální formě je vrháme tak říkajíc do „digitální prázdnoty“ a devalvujeme archivní sbírky i archivy samotné. Jakmile se zpřístupní úplně vše, proč bychom vůbec měli uchovávat originály? Kdo potom vlastně vůbec potřebuje archiv? Historicky byl prostor archivu vždy fyzickým místem, kde se uchovávání artefaktů a přístup k nim protínaly. Uchovávání bez přístupu je stejně nesmyslné, jako je přístup bez uchovávání nemožný. Ve chvíli, kdy už není přístup nadále omezován fyzickými hranicemi, samotný archiv ztrácí svůj smysl. Právě z tohoto důvodu historik Paolo Caneppele, od

5) Ve smyslu pragmatického pojetí filmového dispozitivu Franka Kesslera: ten jej chápe jako specifickou konstelaci technologie, textu a divácké situace. K historii pojmu i Kesslerově vlastní interpretaci viz: Frank Kessler, Notes on Dispositif. Nepublikovaná přednáška (Utrecht Media Research Seminar), obsáhlé podklady dostupné online: <<http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/Dispositif%20Notes11-2007.pdf>>, [cit. 15. 6. 2015].

6) Alexander Horwath, The Market vs. The Museum. *Journal of Film Preservation*, 2005, č. 70, s. 7.

7) Tamtéž.

roku 2004 hlavní kurátor Österreichisches Filmmuseum, nezahrnuje digitalizaci mezi „primární cíle“ filmových archivů. I přesto uznává, že přístup je klíčový. Jak ale dále rozvádí, otázky digitalizace a přístupu nemusí nutně jít ruku v ruce:

Materiály, které spravuje, by měl archivář zpřístupnit veřejnosti. (To neznamená, že tento materiál musí být *k vidění*). Říkám „materiály“, ne „majetek“, jelikož archivář věci v archivu nevlastní, pouze spravuje. Rozdíl je to nanejvýš důležitý. Není nicméně nábíledni, že by všechny materiály archivář musel nabídnout k vidění: digitalizace a reprodukce nejsou v archivu primárními cíli. Archivář by měl archivní dokumenty zpřístupnit skrze katalogy, indexy a seznamy sbírek. Není třeba digitalizovat veškeré písemnosti v archivu; bylo by to plýtvání časem a penězi. Archiv by měl poskytovat vyhledávací pomůcky ve formě seznamů, v ideálním případě zahrnujícím krátké popisky obsahu. Přímé prohlížení spisů či filmů je však i nadále nepostradatelné, jelikož jde o zcela jinou zkušenost, než může nabídnout práce s (elektronickými) kopiemi či digitálními soubory. Není třeba digitalizovat vše, veškeré materiály by měly ale být zaznamenány, nebo popsány buď on-line, případně v publikovaných vyhledávacích pomůckách.⁸⁾

Caneppele tedy volá po alternativní formě digitálního přístupu; takové, která těží z výhod nabízených moderními komunikačními platformami, která ale předem nepostuluje potřebu digitalizace a zveřejnění samotných archivních fondů (zkrátka: digitální přístup bez digitalizace). Taková forma přístupu napomáhá zvýšit povědomí o sbírkách a vede také k jejich většímu využití. Ač jsou určité lidské a technické zdroje nakonec potřeba (například pro vývoj databází a webových stránek), lze zároveň převážnou část pracovní zátěže s takto koncipovaným typem přístupu spojené obsáhnout v rámci běžného provozu archivu. Dostane-li veřejnost k dispozici pouze informace týkající se sbírek (namísto zpřístupňování sbírek samotných), zachová si archiv svou hodnotnou úlohu opatrovníka historických záznamů a svůj význam jako centrum výzkumu. Do dnešního dne takto Österreichisches Filmmuseum „zpřístupnilo“ tři velké sbírky: periodika⁹⁾ a papírové spisy¹⁰⁾ spolu s knihami z archivní knihovny.¹¹⁾

Přístup k vlastní historii

Filmové archivy, muzea a filmotéky nejen že svou prezervační a prezentační činností udržují historii naživu, ale samy se postupem času také staly součástí (živé) historie. V posledních letech projevil narůstající počet filmových archivů zájem o svou vlastní minulost.

8) Paolo Caneppele, Found and Lost Films: A First Attempt at a Definition. In: Giulio Bursi – Simone Venturini (eds.), *Quel che brucia (non) ritorna / What Burns (Never) Returns: Lost and Found Films*. Pasian di Prato: Campanotto Editore 2011, s. 22.

9) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/collections/periodicals_collection>, [cit. 15. 6. 2015].

10) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/collections/ephemeral_paper_and_documents_collection>, [cit. 15. 6. 2015].

11) Online: <<http://www.filmmuseum.at/en/collections/library>>, [cit. 15. 6. 2015].

V roce 2014 oslavilo Österreichisches Filmmuseum (založené roku 1964) 50. výročí existence více než dvaceti projekty, které mapovaly jeho činnost v oblastech uchovávání, restaurování, programování (dramaturgie) a publikování.¹²⁾ Všechny tyto projekty se sice nějakým způsobem zabývaly historií instituce, ovšem dva z nich je zde třeba vypíchnout, jelikož představují dva alternativní způsoby kreativní práce se sbírkami, jež z větší části zůstávají v skrytu. Zmíněné sbírky také shodou okolností přímo souvisí s jednou ze základních činností muzea, programem jeho kina. Takové zviditelnění lze tedy považovat za rozšířenou reprezentaci programu kina mimo fyzické hranice prostoru kina.

Prvním projektem je on-line prezentace kompletního archivu programu Österreichisches Filmmuseum od počátku až do současnosti, nabízející vhléd do širokého spektra témat, osobností a žánrů pokrytých dramaturgií kina během 50 let.¹³⁾ Vyčerpávající informace o jednotlivých programech i uváděných filmech jsou doplněny o digitalizované kopie (ve formátu PDF) 322 archivních programů. Programy, vytištěné na hnědém pergamenovém papíru, podobném papíru na pečení, pokrývají období od října 1967 do prosince 2002, kdy byly nahrazeny okázalejší ilustrovanou programovou brožurkou. Kdysi pouhé „vedlejší produkty“ muzejní činnosti se staly součástí (digitálně přístupné) archivní sbírky; minulost se navždy propojila s přítomností.

Druhým projektem je on-line video galerie *Osobně: Video dokumenty 1975–2013*. Od samého počátku mělo Österreichisches Filmmuseum to štěstí lákat do svých prostor významné filmaře a umělce, aby se setkali s místními návštěvníky kina a představili svou práci. K přednáškám či diskusím u kulatého stolu byli zároveň pravidelně zváni proslulí kritici a badatelé. Již v roce 1975 započalo muzeum s dokumentací vybraných událostí na ¾palcové U-matic Low-Band videopásky, včetně živých vystoupení významných režisérů, jako byl Don Siegel (březen 1975),¹⁴⁾ Rainer Werner Fassbinder (listopad 1975)¹⁵⁾ a legenda animace Charles M. „Chuck“ Jones (květen 1983)¹⁶⁾ či přednášek teoretika americké filmové avantgardy P. A. Sitneyho (leden 1978)¹⁷⁾ a francouzského kritika Michela Cimenta (listopad 1982).¹⁸⁾

V roce 2006 si bývalý kurátor muzea Michael Loebenstein, jenž zmíněné pásky vynesl na světlo poté, co třicet let ležely na policích a usazoval se na nich prach, položil následující řečnickou otázku:

Jak mohou filmové archivy a filmová muzea dát své dědictví k dispozici veřejnosti
— filmovým studentům, historikům i nadšencům — a neomezovat je jen na studi-

12) Online: <https://www.filmmuseum.at/en/film_program/program_archive/50th_anniversary_projects>, [cit. 15. 6. 2015].

13) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/film_program/program_archive>, [cit. 15. 6. 2015].

14) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/_research_education/education/in_person_video_documents_19752013/don_siegel>, [cit. 15. 6. 2015].

15) http://www.filmmuseum.at/en/_research_education/education/in_person_video_documents_19752013/rainer_werner_fassbinder>, [cit. 15. 6. 2015].

16) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/_research_education/education/in_person_video_documents_19752013/chuck_jones>, [cit. 15. 6. 2015].

17) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/_research_education/education/in_person_video_documents_19752013/p_adams_sitney>, [cit. 15. 6. 2015].

18) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/_research_education/education/in_person_video_documents_19752013/michel_ciment>, [cit. 15. 6. 2015].

um či na nabídky komerčních vydavatelů či vysílatelů AV obsahu? Kteroukoliv strategii zvolíme — ať už půjde o projekce pro naše návštěvníky, vydávání DVD, či nahrávání digitálních kopií on-line přes neziskové platformy jako Archive.org — ovlivní to způsob, jak si budou muzea a jejich činnost pamatovat studenti tohoto oboru.¹⁹⁾

O osm let později položila tato sbírka archivních videozáznamů základní stavební kámen on-line video galerie, *Osobně: Video dokumenty 1975–2013*,²⁰⁾ doplněné o různorodou směs novějších nahrávek. V galerii najdeme reprezentativní ukázkou z každé nahrávky s doprovodným krátkým popisem vysvětlujícím význam dané události v kontextu padesátileté historie Österreichisches Filmmuseum. Jak nám objasňuje úvodní text, klipy „upozorňují na jedinečnost sbírky, dostupné ve svém celkovém obsahu pro výzkum přímo na místě“. Ukazuje se zde, jak galerie dále posouvá filozofii dříve stanovenou zveřejněním sbírek periodik a písemností.

Kurátorství a digitální přístup

Paolo Cherchi Usai, hlavní kurátor filmové sbírky v George Eastman House v americkém Rochesteru (New York), definuje kurátorství jako „umění interpretace estetiky, historie a technologie filmu pomocí selektivního shromažďování, uchovávání, prezentace a dokumentace filmů a jejich vystavení v archivních prezentacích“.²¹⁾ Během posledních deseti let se objevil termín „digitální kurátor“. Ačkoliv takový výraz ve spojení s problematikou digitalizace, přístupu a dlouhodobého uchovávání digitálních dat působí nanejvýš vhodně, v kruzích filmových archivů o něm není téměř zmínka. Adaptování spřízněného konceptu „digitálního kurátora“ z oblasti knihovnictví by nicméně filmové archivy měly do budoucna opravdu zvážit — vždyť zahrnuje „výběr a zhodnocení tvůrci a archiváři; vyvíjení stanov intelektuálního přístupu; vícenásobné uložení; přesuny dat; a pro některé materiály závazek dlouhodobého uchování“.²²⁾

Kurátor je tradičně, tedy alespoň v institucích typu Österreichisches Filmmuseum se silným důrazem na dramaturgii kina či těch, kde pravidelně pořádají výstavy jako v Cinémathèque Française v Paříži, v Museo Nazionale del Cinema v Turíně nebo v Deutsche Kinemathek — Museum für Film und Fernsehen v Berlíně, osoba vykonávající úlohy úzce spojené s výběrem filmů nebo s filmem souvisejících předmětů za účelem jejich prezentace nebo vystavení. Výše zmíněné aspekty kurátorství ve filmovém archivu jsou tudíž do určité míry omezené přístupností digitalizovaných materiálů. Tím netvrdíme, že v analo-

19) Michael Loebenstein, Preserving One's Own History. *Journal of Film Preservation*, 2006, č. 72, s. 12.

20) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/_research_education/education/in_person_video_documents_19752013>, [cit. 15. 6. 2015].

21) Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein (eds.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Vienna: Filmmuseum, Synema Publikationen 2008, s. 231.

22) Christopher A. Lee — Helen R. Tibbo, Digital Curation and Trusted Repositories: Steps toward Success *Journal of Digital Information* 8, 2007, č. 2. Online: <<http://journals.tdl.org/jodi/article/view/229/183>>, [cit. 6. 4. 2015].

gové době kurátoři žádná omezení neznali. Zde je prostý příklad: Pokud náhodou od nějakého filmu existovala jen jediná kopie a tato kopie byla po letech používání tak vážně poškozená, že už nebylo bezpečné ji vkládat do projektoru, nešlo tento film z podstaty věci promítat. Nicméně objem digitálně prezentovatelného je také často až překvapivě omezený, z celé řady důvodů, nejen těch načrtnutých v předchozí kapitole. Takže i když kurátoři mohou stát na učiněné hoře analogového filmu a nefilmového materiálu, jsou často konfrontováni s realitou žalostně malého množství ve skutečnosti digitalizovaného materiálu.

Digitalizace: národní otázka?

Tato kapitola navazuje na předchozí tím, že se také zabývá otázkou výběru. Pokud jde o výběr filmů k digitalizaci, je nesmysl, aby dva nebo tři archivy utrácely zvyšující se množství peněz na digitalizaci těch samých filmů. Že řada různých filmových archivů vlastní kopie či duplikáty totožného filmu, vychází z historických okolností filmové distribuce. Film byl vždy mezinárodní médium určené k cirkulaci po celém světě. Člověka by tudíž nemělo tak úplně překvapit (jak byl ostatně paradoxně překvapen celý svět), když se nesestříhaná verze některého slavného německého filmu, třeba METROPOLIS (1927), objeví ze všech míst na světě zrovna v Argentině. Stejná „mezinárodnost“ filmu má také negativní důsledky pro filmové archivy, když dojde na získávání financí na digitalizaci na regionální či státní úrovni, jelikož řada filmů ve správě místního archivu nemusí náležet k místní filmové výrobě. Jak se tedy mohou filmové archivy ujistit, že se nebudou stejné tituly digitalizovat dvakrát v různých zemích či institucích? Jedna možnost je výměna co největšího množství informací navýšením spolupráce a zároveň využíváním efektivních nástrojů pro výměnu dat a propojení provozu.

Mezi lety 2012 a 2014 měly evropské filmové archivy nakrátko výjimečnou příležitost získat společné finanční prostředky na digitalizaci na evropské úrovni a tehdy vznikl projekt EFG1914.²³⁾ Jako následovník předchozí *European Film Gateway* (Evropská filmová brána, od září 2008 do srpna 2011), rovněž koordinovaný Německým filmovým institutem (Deutsches Filminstitut — DIF) ve Frankfurtu/Wiesbadenu, byl EFG1914 založen, aby usnadnil kvalitní přepis analogového filmového materiálu spojeného s událostmi kolem první světové války (1914–1918) a aby převedené materiály zdarma poskytl veřejnosti pomocí webové platformy (v tomto případě portály *European Film Gateway* a *Europeana*). Díky účasti na projektu mohlo muzeum digitalizovat sice skromnou, avšak významnou a širšímu publiku z větší části neznámou sekci své sbírky.

Součástí příspěvku Österreichisches Filmmuseum k projektu byla jeho úplná sbírka týdeníků KINONEDELJA (1918–1919), prezentovaná zároveň v oddělené „on-line edici“ na jeho domovské webové stránce.²⁴⁾ Když si vezmeme, že zmíněné týdeníky představují první nesmělé projevy filmového řemesla Dziga Vertova (v kontextu muzea jde o důležité

23) Online: <<http://project.efg1914.eu/>>, [cit. 15. 6. 2015].

24) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/collections/dziga_vertov_collection/kinonedelja_online_edition>, [cit. 15. 6. 2015].

jméno),²⁵⁾ bylo nanejvýš vhodné, aby se právě ony staly prvními pohyblivými obrazy provizorně umístěnými na webové stránce instituce.

I přes relativní úspěch projektu *EFG1914* a skutečnost, že film je stále ve své podstatě mezinárodním médiem, zůstává digitalizace především věcí národního zájmu s tím, že se prioritou evropského financování přesouvá ke zvýšené konceptualizaci a obohacení existujícího on-line obsahu, stejně jako k lepšímu zapojování tohoto obsahu do vzdělávacích programů (pod právě populárním termínem „filmová gramotnost“). Jedna možnost potenciálně otevřená pro filmové archivy je „outsourcovat“ různé části svých sbírek příslušným archivům v jiných zemích. To by vskutku bylo v souladu s duchem FIAF, jehož členové si již více než 75 let filmové materiály mezi sebou vyměňují, ať už za účelem promítání či restaurování. Dobrým příkladem takové „digitální repatriace“ by bylo zapůjčení téměř 15 000 metrů výstřižků z posledního filmu německého režiséra Friedricha Wilhelma Murnaua *TABU — PŘÍBĚH JIŽNÍCH MOŘÍ* (1931), uložených v Österreichisches Filmmuseum, německé Deutsche Kinemathek v rámci velkého prezervačního projektu, jehož výstupem byla interaktivní multimediální vyhledávací databáze financovaná německou Kulturstiftung des Bundes (Federální kulturní nadací) a Kulturstiftung der Länder (Kulturní nadací německých zemí).²⁶⁾ Takový přístup nicméně představuje pouze způsob, jak obejít problém, aniž bychom ho vlastně vyřešili. Co víc, pro instituce, jejichž sbírky sestávají především z filmů „ne-národního“ původu, přináší uvedený přístup velmi malý přímý prospěch a redukuje roli archivu na pouhého poskytovatele obsahu.

Některé země byly v poskytování podpory na digitalizaci filmového dědictví na národní úrovni aktivnější než ostatní. Dokonce i mezi těmi nejchválehodnějšími příklady se najdou obrovské rozdíly v množství peněz, jež jsou vlády ochotné na digitalizaci přislíbit: Zatímco ve Francii obdržely Archives françaises du film du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée, Národní centrum kinematografie) 400 milionů eur na digitalizaci 10 000 filmů během šesti let počínaje rokem 2012,²⁷⁾ dva z největších filmových archivů v Německu (Deutsche Kinemathek v Berlíně a Deutsches Filminstitut ve Frankfurtu/Wiesbadenu) spolu se dvěma držiteli práv (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung a DEFA-Stiftung) musely vystačit s jedním milionem eur pro všechny. Jak poznamenal Martin Koerber, 200 000 eur určených jeho instituci, Deutsche Kinemathek, vystačí pouze na digitalizaci maximálně deseti filmů za předpokladu, že nebude nutné provádět rozsáhlé restaurační práce.²⁸⁾ Jiné zaznamenání hodné příklady národních snah o digitalizaci zahrnují program (BFI) „Film navždy“, jehož výsledkem bude digitalizace 10 000 filmových titulů (polovina z nich pochází z BFI) během let 2012 až 2017,²⁹⁾ či případ Švédského filmového institutu ve Stockholmu, jenž získal 40 milionů švédských korun (odpovídajících 4,6 milionu eur) na digitalizaci 500 filmů během pěti let a jejich zpřístupnění pro projekce v digitálních kinech.³⁰⁾

25) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/collections/dziga_vertov_collection_1>, [cit. 15. 6. 2015].

26) Online: <<http://www.deutsche-kinemathek.de/en/publications/online/murnau>>, [cit. 15. 6. 2015].

27) Online: <<http://www.cnc.fr/web/fr/dernieres-actualites/-/liste/18/1838028>>, [cit. 15. 6. 2015].

28) Martin Koerber, *Archive ohne Archivare sind ein Witz* (2014). Dostupné online: <<http://filmerbe-in-gefahr.de/page.php?1,710,0>>, [cit. 6. 4. 2015].

29) Online: <<http://www.bfi.org.uk/about-bfi/policy-strategy/film-forever/strategic-priority-three>>, [cit. 15. 6. 2015].

30) Online: <<http://www.sfi.se/en-GB/Film-Heritage/digitisation/>>, [cit. 15. 6. 2015].

Zatímco se zdá, že tento model pro některé národní archivy v současnosti funguje bez problémů, čistě národní přístup skýtá zásadní nevýhody, přičemž jednou z těch významných je možnost ukončení finanční podpory pokaždé, když se vymění vláda, jak se ostatně nedávno stalo v Nizozemí, kde byl digitalizační projekt „Obrazy pro budoucnost“ předčasně ukončen.³¹⁾ Z obecnějšího hlediska se dá namítnout, že posunutí odpovědnosti za digitalizaci filmu na jednotlivé státy omezuje vznik standardizovaných pracovních procesů stejně jako synergií mezi různými institucemi a sítěmi informační výměny. Další otázka, již bychom neměli přehlédnout: ve státech, kde ještě nebyl založen národní filmový archiv a péče o filmové dědictví je spíše v rukou částečně státem podporovaných neziskových (ale v podstatě stále ještě) soukromých organizací, tyto relativně malé instituce zřídka kdy v nezbytných grantových řízeních splňují kritéria národních zástupců.

Projekty zaměřené na výzkum nabízejí alternativní zdroj národního financování projektů poskytujících digitální přístup k archivním filmovým sbírkám, byť jsou, vzhledem ke svému důrazu na výzkum spíše než zpřístupnění samo, relativně skromné úrovně (a „základní“ činnosti archivu, jako jsou uchovávání anebo i digitalizace, nepodporují vůbec). Bohužel, archivy nejsou uzpůsobené k tomu se o takové projekty hlásit samy. I když se spojení archivářů a akademiků ne vždy ukázalo jako ideální kombinace,³²⁾ dychtivost akademie prozkoumávat novou půdu může ve spojení s touhou archivu poskytovat lepší přístup ke sbírkám, nést své ovoce. Archivy se tradičně před takovým partnerstvím mají na pozoru, jelikož až na výjimky bývají v takovém vztahu slabším článkem.

V mnoha případech může ale archiv poskytovat více než jen „obsah“, který výzkumníci analyzují — zaměstnanci archivu mohou naopak ke stolu přinést svou kvalifikaci, zkušenosti a vědomosti o dané problematice. Fungujícím příkladem takové „synergie“ mezi archivem a akademií byl interdisciplinární výzkumný projekt *Digitální formalismus* (2007–2010), představující spolupráci mezi Österreichisches Filmmuseum, Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien (Katedrou filmu, divadla a mediálních studií na Vídeňské univerzitě) a Technische Universität Wien (Vídeňskou technologickou univerzitou), financovaný Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds (Vídeňský fond vědy a technologie).³³⁾ Výchozím bodem byla sbírka Dziga Vertova spravovaná Österreichisches Filmmuseum, bez debat jedna z jeho zásadních sbírek a považovaná za největší zachovalou sbírku materiálů spojených s tímto filmařem za hranicemi Ruska. V roce 2009 byla sbírka, jež mezitím narostla do objemu přesahujícího 2000 položek, zveřejněna ve formě databáze na webových stránkách muzea.³⁴⁾ V nedávné době se výzkumné projekty vypracované ve spolupráci s Österreichisches Filmmuseum nově zaměřily na sekce sbírek ležících mimo zavedený „kánon“ (tj. na přehršel takzvaných „efemerních“ formátů, jako byly týdeníky, trailery, reklamní spoty či rodinné filmy) ve snaze rozšířit povědomí o těch částech archivních sbírek, které by jinak zůstaly skryté. Mezi úspěšné příklady patří *Film.Stadt.Wien* (2009–2011, taktéž financovaný Vídeňským fon-

31) Online: <<http://www.beeldenvoordetoeekomst.nl/>>, [cit. 15. 6. 2015].

32) Oliver Hanley – Adelheid Heftberger, Scholarly Archivists | Archival Scholars: Rethinking the Traditional Models. *The Velvet Light Trap*, 2012, č. 70, s. 64–65.

33) Online: <<http://www.wwf.at/index.php?lang=EN>>, [cit. 15. 6. 2015].

34) Online: <http://www.filmmuseum.at/en/collections/dziga_vertov_collection_1>, [cit. 15. 6. 2015].

dem vědy a technologie) a výsledná internetová platforma *Stadtfilm-Wien*,³⁵⁾ stejně jako projekt *Efemerní filmy: Národní socialismus v Rakousku* (2011–2013, financovaný Zukunftsfonds der Republik Österreich / Fondem budoucnosti Rakouské republiky), zaměřená na období „anexe“ Rakouska nacistickým Německem od roku 1938 do konce druhé světové války.³⁶⁾ V obou případech sloužila muzeu jako projektový partner neuniverzitní výzkumná instituce, Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft (Institut Ludwiga Boltzmann pro historii a společnost).³⁷⁾

Metadata: klíč k digitálnímu přístupu?

Co se přístupu týče, představuje digitalizace pouze jednu stranu mince. Oba autoři sdílejí přesvědčení, že digitalizace je vnitřně spojená se seriózní a zevrubnou prací s metadaty. Zde by jistě bylo logické, aby se filmové archivy dívaly i ven z „filmové krabice“ a vtáhly do dialogu i knihovny. Knihovny nejenže tvrdě pracují na zpřístupnění svých fondů veřejnosti, mají už také vybudovanou „znalostní síť“ pro sbírání, výměnu a administraci ohromného množství metadat. S rizikem hrubého zobecnění za účelem provokace by člověk mohl tvrdit, že i ta nejmenší veřejná knihovna ví o přístupu k natočeným filmům, co se logistických a právních otázek s nimi spojených týče, víc než ten nejprogresivnější filmový archiv. Otázky, jako třeba jak své fondy zatraktivnit a lépe zpřístupnit veřejnosti, jsou v současnosti nedílnou součástí studijního plánu oboru knihovnictví.

I když stále existuje příliš mnoho překážek pro digitální zveřejnění filmových sbírek, neznamená to, že bychom měli odložit se zveřejněním související úkoly, jako je pročištění metadat a jejich sdílení s kolegy v oboru, ne-li s veřejností. Obtíže a investice spojené s touto akcí jsou přirozeně nezanedbatelné, nicméně pokud se archivy pootevrou již v této přípravné fázi, získají náskok pro budoucí aktivity. Zpřístupnění v tomto případě také znamená poskytování přístupu kolegům z jiných archivů a nejen v rámci jednotlivých institucí či pouze veřejnosti.

Zdá se, že filmové archivy investují víc a víc úsilí do vývoje standardizace metadat s cílem umožnit sdílení a výměnu filmografického materiálu. Například Deutsche Kinemathek a Deutsches Filminstitut (DIF) se spojenými silami pustily do zavádění standardu metadat EN 15 907³⁸⁾ s plány spolupráci rozšířit za hranice státu a vytvořit spolu s British Film Institut sdílené on-line katalogy svých fondů. Z tohoto bodu není těžké představit si vytvoření společného metadatového fondu, kde se oficiální soubory shromažďují, kontrolují a poskytují všem přispěvatelům. Identifikace správného původního názvu nějakého českého filmu z 20. let podle zdrojů běžně dostupných v průměrném evropském archivu není tak snadné, jak by si jeden mohl myslet. K získání správného údaje je třeba se obrátit na Národní filmový archiv v Praze, který vyžadovanou informaci dokáže poskytnout mnohem snáze a bez zbytečných komplikací. Dnes se na průkopnické aktivity v této ob-

35) Online: <<http://stadtfilm-wien.at/>>, [cit. 15. 6. 2015].

36) Filmy lze zhlédnout online: <<http://efilms.ushmm.org/>>, [cit. 15. 6. 2015].

37) Online: <<http://geschichte.lbg.ac.at/tags/institut>>, [cit. 15. 6. 2015].

38) Online: <http://filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15907>, [cit. 15. 6. 2015].

lasti, jako byla třeba v roce 1992 spuštěná Joint European Filmography (JEF, spojená evropská filmografie), prakticky úplně zapomenělo. Řada z technických problémů, kterým tyto projekty čelily a jak je načrtl koordinátor Geoffrey Nowell-Smith,³⁹⁾ by šla dnes snáze odstranit; kupříkladu otázka různých „verzí“, adekvátně vyřešená metadatovým standardem EN 15 907. Také internet by poskytoval mnohem vhodnější (a efektivnější) přístupovou platformu než tu, kterou si za „rozumnou cenu“ představoval Nowell-Smith.

Poslední poznámka: Zatímco chvályhodné iniciativy jako VIAF (Virtual International Authority File)⁴⁰⁾ nebo GND (Gemeinsame Normdatei)⁴¹⁾ mohou filmovým archivům poskytnout množství cenných vstupních dat, průnik s filmografickými daty je bohužel minimální. Na druhé straně spektra vzešly z platforem vytvářených uživateli, jako třeba IMDb (internetová filmová databáze) a Wikipedie, doslova tisíce s filmem provázaných záznamů, jejichž kvalita je ovšem někdy diskutabilní. I pouhé exportování dat z DBPedia, „crowd-sourcované komunitní snahy získat strukturalizované informace z Wikipedie s cílem zpřístupnění těchto informací na webu“,⁴²⁾ by bylo užitečným výchozím bodem. Po pravdě o tom již uvažují informační specialisté archivního světa. Pokud by se tedy filmové archivy soustředily na „sklizeň“ stávajících informací a jejich případného průběžného vylepšování, čas a lidskou pracovní sílu, jež by takto ušetřily, by mohly lépe investovat v jiných oblastech.

Z anglického originálu „Some Insider Thoughts on Digital Access to Film-Related Archival Collections“, určeného pro *Iluminaci*, přeložil Pavel Smutný.

Citované filmy:

Kinonedelja (Dziga Vertov; 1918–1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Tabu — Příběh jižních moří* (Tabu; Friedrich Wilhelm Murnau, 1931).

39) Geoffrey Nowell-Smith, The Joint European Filmography (JEF). In: Catherine A. Surowiec (ed.), *The Lumiere Project. The European Film Archives at the Crossroads*. Lisbon: The LUMIERE Project 1996, s. 169–173.

40) Online: <<https://viaf.org/>>, [cit. 15. 6. 2015].

41) Integrated Authority File, vytvořená Deutsche Nationalbibliothek.

42) Online: <<http://dbpedia.org/>>, [cit. 15. 6. 2015].

Oliver Hanley v roce 2008 absolvoval magisterský program Preservation and Presentation of the Moving Image na Univerzitě v Amsterdamu. Mezi lety 2008 až 2011 pracoval v Deutsche Kinemathek — Museum für Film und Fernsehen v Berlíně a v létě 2011 se stal kurátorem Österreichisches Filmmuseum ve Vídni. Zde primárně koordinuje elektronické vydávání publikací a dohlíží na řadu prezervačních a restaurátorských projektů. Spolu s Kerstin Parthovou and Thomasem Ballhausenem koeditoval knihu *Work|s In Progress: Digital Film Restoration within Archives* (Synema Publikationen, Vienna 2013).

Adelheid Heftbergerová získala titul z rusistiky na Univerzitě v Innsbuku v roce 2013. Od roku 2009 již nicméně pracovala jako výzkumná pracovnice, archivářka a kurátorka v Österreichisches Filmmuseum. Specializuje se na sovětskou kinematografii a vývoj databází a metadatových struktur. Je členkou Katalogizační a dokumentační komise FIAF. Ve své dosavadní publikační činnosti se soustředila zejména na vztahy mezi oborem Digital Humanities a filmovými archivy. Její disertační práce zabývající se vizualizací filmových struktur v díle Dzigy Vertova bude v nejbližší době vydána mnichovským nakladatelstvím Edition Text+Kritik v rámci nové ediční řady Filmerbe (Filmové dědictví).

SUMMARY

Some Insider Thoughts on Digital Access to Film-Related Archival Collections**Oliver Hanley – Adelheid Heftberger**

In the last two decades, digital technology has revolutionised motion picture production, exhibition and even restoration. It has also resulted in the creation of new distribution channels for accessing audiovisual and non-audiovisual archival content beyond the cinema's traditional "black box". While platforms such as DVD and the internet represent fundamentally different viewing experiences to the cinema, they have (quite literally) put moving images at the public's fingertips. Yet beyond the commercial sphere, most film archives are not sufficiently equipped to meet the increasing demands of the public for access to their collections in digital form.

The following article aims to give a concise overview of some of the key issues and challenges currently facing film archives when it comes to offering access to their collections online. Along the way, it cites a number of examples of practical approaches to digital access drawn from the authors' own experiences as curators at the Austrian Film Museum in Vienna. The result will hopefully be of benefit to those who have recently entered, or are thinking of entering, the archival profession. At the same time, it should facilitate a better insight into the related workflow/s, conceptual framework/s and conditions for film studies scholars. Just as film theory has its roots in film practice (Eisenstein, Kuleshov, Vertov), a theoretical discourse of contemporary audiovisual archiving can, in the shared opinion of the authors, only be formed with knowledge of the work that is being carried out within the archives.

Franziska Hellerová

Proč se zabývat dějinami filmu?

Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti

V roce 2001 koncern Universal Studios v reklamním klipu oznámil, že „The future is Blu(-ray Disc)“. Avšak už kolem přelomu milénia ohlásil, že budoucnost prý spočívá v DVD. Zdá se, že naše budoucnost se neustále mění a přetrvává pouze kouzelné slovíčko „digitální“. Co tento pojem vyjadřuje, jaké nové nosiče nebo nové distribuční kanály zastupuje, se dá v této dikci jen složitě uchopit. V následujícím textu nejde o to definovat, v čem je „digitální“ zásadně nové. Budu se daleko více soustředit na otevřenost, mnohovrstevnatost, a tudíž neurčitost klíčového slova „digitální“. V jakém vztahu k dějinám filmu a médií je „digitální“ nahlíženo a jaké dopady přináší pro naše vnímání času. Jde o to důkladně se podívat na kontexty, způsoby a formy používání. Ústřední tezí následujících úvah je, že právě chápání „digitálního“ se utváří na různých úrovních: Skrze diskursivní připisování jako např. „nový“ svět zážitků; technicky definovanou kvalitu; estetický atribut nebo způsob distribuce a vydávání (patrně pod heslem neustále dosažitelnějšího „accessu“ — přístupnosti). S každou novou souvislostí se konfiguruje naše představa filmu a dějin filmu. Digitalizace je tudíž v takto popsané perspektivě kulturní praxí, která aktualizuje dějiny médií a filmu¹⁾ na základě specifických zájmů stejně jako domnělých potřeb a zároveň vyžaduje ustálenou, již dříve existující referenci stejně jako diferenci.²⁾ Proto je také každý kontext, ve kterém se k sobě vztahuje „digitální“ a „film“, vyjednáváním mezi mediálně

- 1) Dějiny médií chápu v rozšířeném kontextu, k němuž je relačně nahlížena historická dimenze samostatného média filmu tak, že je do něj také zasazena. Zde se hlásím k tradici myšlení mediální archeologie, ptám se ale především také po vzájemných vlivech mediálních prostředí na chápání filmu a následcích pro představu historické dynamiky (srov. k tomuto Hartmut Winkler, Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ‚anthropologische‘ Mediengeschichtsschreibung. In: Heinz-B. Heller – Matthias Kraus – Thomas Meder – Karl Prümmer – Hartmut Winkler (eds.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Schüren: Marburg 2000, s. 9–22. David Thorburn – Henry Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge: The MIT Press 2004.
- 2) Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2006.

zprostředkovanými časovými diferencemi. Jednodušeji řečeno budou níže představeny a diskutovány rozličné oblasti, u nichž si budeme klást otázku, jak a s jakými důsledky se mezi digitální současností a předdigitálními mediálními fenomény a praxemi konstituují časové difference.³⁾

„Digitální“, popřípadě „digitalizace“ a představy časovosti spolu úzce souvisí. V tuto chvíli se za heslem „nové“ techniky skrývá *neustálá změna*, která je poháněna neustále se aktualizujícím vývojem hardwaru a softwaru i ekonomickými zájmy. S takovou neustálou změnou, a upozorňuji, že zde nemluvím o „pokroku“, se neustále mění nejen populární představa o budoucnosti mediálních technologií, ale i naše chápání minulosti, především na úrovni našeho vnímání dějin. Tím se budu zabývat v následující části. Robert Gitt v roce 2009 u příležitosti restaurování ČERVENÝCH STŘEVÍČKŮ prohlásil, že se jedná o „propojení toho nejlepšího z naší minulosti s naší digitální současností“.⁴⁾ Pak se tedy našemu dějepisectví nabízí otázka, *co vlastně to „nejlepší“ z naší minulosti je* a podle jakých kritérií se to určuje. Kdo o tom rozhoduje, kdo provádí výběr a *co přesně* naši digitální současnost utváří? Základem těchto otázek je poznání, že dějiny jsou vždy víc než jen prosté řazení faktů. *Dějiny*, a je jedno na jaké úrovni, představují konstrukci, v níž se píše o minulosti z pohledu přítomnosti. Tím spíš bychom se měli přidržet cyklického modelu (mediální) historiografie či dějepisectví Hartmuta Winklera: „Technika je výsledkem praxe, které v této technice nacházejí své materiální uplatnění. Praxe [...] se v technice mění [...]. A zároveň platí i opak: Tatáž technika je zase výchozím bodem pro všechny další praxe tím, že definuje prostor, v němž se tyto praxe odehrávají [...]“.⁵⁾ Jinými slovy, vyvíjející se mediální technologie produkují praxe mediálního užití, které jsou zároveň výsledky i podmínkami dalšího, nového vývoje, jenž zase utváří náš pohled na minulost a náš vztah k ní. *Film* jako médium, které vypráví a zároveň vytváří iluzi, hraje u představy o budoucnosti „digitálního“ / „digitalizace“ důležitou roli. Se všemi svými možnostmi otevírat světy snů a fantazie představuje médium filmu v dnešní populární kultuře užitečnou *projekční plochu*. Jako skutečně promítané pohyblivé obrazy, které vybízejí k imaginaci, emocionálnímu zapojení a k iluzorní imerzi ze strany diváka. Současné obrazové a zvukové technologie a reprodukční systémy jsou zároveň *předmětem* populárně-kulturních projekcí, které se částečně živí z první úrovně, ze smyslového vnímání pohybujících se obrazů.

Aktuální příklady překrývání fiktivních, ba dokonce fantastických filmových světů a připisování „magických“ atributů vývoji filmové digitální technologie nám v prvním desetiletí nového milénia exemplárně poskytuje trilogie PÁN PRSTENŮ. „Digital wizardy“⁶⁾, tedy digitální magie v oblasti vývoje filmových technologií se v tržním uplatnění, a tím i v populárním diskursu smísila s fantastickým obsahem trilogie. Na tuto diskusi bylo navázáno i kolem pokračování úspěšné franšizy — s trilogií HOBIT. Mnoho lidí si tak patrně

3) Pokud bychom chtěli tento přístup uspořádat metodologicky, tak by na něj navazovalo zdůvodnění forem historické pragmatiky (srov. Frank Kessler, Historische Pragmatik. *Montage/av* 11, 2002, č. 2, s. 104–112), která dodává poznávacím cílům historického bádání časový aspekt: „Kdy jsou dějiny filmu“, a pak také prostorový aspekt: „Kde jsou dějiny filmu?“

4) Viz text Roberta Gitta (UCLA Film&Television Archive) „About the Restoration“ v bookletu k restaurované verzi ČERVENÝCH STŘEVÍČKŮ. Dostupné online: <<https://www.cinema.ucla.edu/sites/default/files/RedShoesBooklet.pdf>>, [cit. 15. 6. 2015].

5) Hartmut Winkler, c. d.

6) Barbara Klinger, c. d., s. 122.

výraz „digitalizace“ filmu spojuje s vytvářením vizuálních efektů či s obrazem vytvářeným počítačem: s neuvěřitelnými davovými scénami bojů, které umožnil nový software, s šílenými útoky draků, během nichž je simulován oheň a cirkulace vzduchu. To vše v nové technice 3D a s rychlostí obrazu 48 snímků za sekundu. Ale zvláště u posledně jmenovaného se Peter Jackson ocitl v oku bouře v souvislosti s otázkou vztahu měnících se estetik digitálního obrazu a představ o filmovosti, které se vyvinuly historicky. Po známé kritice prvního dílu trilogie HOBIT, že se prý při nové rychlosti obrazu příliš blížil estetice televize a videa, se Jackson snažil každému následujícímu dílu „dát více textury“⁷⁾. Zdá se, že pojem „textury“ filmu mimo jiné odkazuje na analogový způsob filmování, a naráží tím na jádro problému převodu obrazových informací a estetik, které jsou uloženy na fotochemických filmech, do digitální domény, což je hlavní oblast digitalizace archivních filmů.

Zde už je patrná rozpolcenost. Na úrovni vývoje technologií se přemýšlí především směrem do budoucnosti s cílem rozšířit zábavní potenciál nové produkce zvláštními efekty a dalšími zdroji emocionálního prožitku. Ale divácké zvyklosti a estetické citění se dlouhou dobu formují jinými, historicky utvářenými zkušenostmi s médii, jež sahají daleko do analogové éry. V horizontu výchozího bodu tohoto textu tedy vyvstává otázka vztahu mezi *časovostí* a *digitalizací*. Jak se mění náš vztah k minulosti, prožívání a vnímání filmů v předzvěsti *prudce se měnících* mediálních technologií a mediálního prostředí, v němž mají být filmy opět natáčeny, distribuovány a tím zviditelňovány? První dvě následující kapitoly se věnují modelování technických procesů digitalizace jako kulturní praxe. Další se zabývají různými formami migrace filmových obrazů v mediálních prostředích jako například v televizi nebo v edicích DVD. Z toho by měly vyplynout specifické podmínky a formy vytváření paměti v souvislosti s digitalizací.

Víc než jen otázka techniky: Digitalizace jako kulturní praxe

Kde se ještě dnes na filmy můžeme dívat a co na nich ještě můžeme vidět? Jedním z nejzápornějších příkladů konkrétních problémů, které s sebou přináší transformace médií, je skutečné *zviditelnění* filmů. A to právě těch, co byly vyrobeny v předdigitální době. Mnoho archivů se v posledních letech stále více potýká s problémem, že fotochemické filmy, které mají k dispozici, už nemohou promítat v kinech ve svých zemích. Kinosály se často za státní dotace vybavují digitální technikou. S promítáním filmových pásů se v současných kinech už téměř nepočítá. Působí to jednoduše tak, že se říká a požaduje, aby se filmové pásy do jednoho naskenovaly a obrazové a zvukové informace, které na nich jsou uloženy, se převedly do digitální domény. V praxi se ale objevují obrovské problémy, protože „digitalizace“ je víc než jen technický proces. Je to také a především *institucionální, ekonomický, společenský a kulturní proces*.

Tento proces v sobě skrývá palčivé mediálně-teoretické implikace, které se projevují v konkrétním zacházení s materiálem, a mají tak velký vliv na vzhled filmů. To se dá exemplárně ukázat na příkladu skenování. Každý proces skenování představuje i nový zobrazo-

7) Srov. online: <<http://screenrant.com/hobbit-battle-five-armies-extended-cut-running-time/>>, [cit. 15. 6. 2015].

vací proces. Digitální snímací aparatura (skener) „fotografuje“ či „filmuje“ fotochemicky zachycené obrazové a zvukové informace, převádí (estetický) vzhled⁸⁾ do jiného zobrazovacího systému. Jak známo, podléhá každý filmový zobrazovací proces technickým, institucionálním, estetickým a také osobním rozhodovacím procesům, které utvářejí vzhled filmu, což je základní pravidlo filmové vědy a teorie. Pragmatické přístupy zahrnují i to, jaký bude očekávaný postoj recipientů k obrazům. Jinak se to dá vyjádřit obměnou známého výroku Alexandra Klugeho k dokumentárnímu filmu: „*Digitalizované filmy získávají svůj status digitalizátu interakcí faktorů na rozličných úrovních, jimiž jsou jejich dostupnost v nedigitální formě, technická snímací aparatura, kterou se dají informace převést na digitální data (například skener), operátor (například technik u skeneru), technik provádějící další zpracování obrazu, určující institucionální rámec (například správa digitalizace a její účel), stejně jako strategie vnímání očekávaných postojů recipienta, které jsou utvářeny kontextem.*“⁹⁾

V otázce převodu filmů do jiné domény se ke všem těmto z principu proměnným faktorům dodatečně připojuje jeden docela praktický aspekt, který ho ještě dodatečně ovlivňuje. Dnešní filmové skenery, stejně jako další vývoj v oblasti filmové technologie, se zaměřují na současnost a do budoucnosti, nikoli do minulosti. Skenery se vyvíjejí pro moderní filmové materiály, nikoli pro historické. O to větší význam pak mají úpravy přístrojů a individuální, operativní i institucionální rozhodnutí. Tento problém působí ještě palčivěji, když zohledníme hospodářské a infrastrukturní skutečnosti. Znalost analogových filmů a příslušná technická infrastruktura už v mnoha zemích mizí, protože postprodukční laboratoře se musí více zapojovat do služeb světa informačních technologií současné filmové produkce a jsou stále méně vybaveny fotochemickým know-how a odpovídajícím příslušenstvím. Zkrátka už se to nevyplatí, ledaže by se specializovaly na práci pro archivy. K tomu se vrátím později. Po skenování následuje „imaging“ (další zpracování obrazu v digitální doméně). Především často zmiňované digitální odstranění nečistot a poškození. Už sama definice toho, co je „vada“ nebo „poškození“, v sobě skrývá etické a filologické otázky. Je to poškození, které vzniklo časem, nebo jsou to vady zapříčiněné historickými technikami produkce či kopírování? Ale i barevné a tonální ladění, grading, nechávají zpracovateli mnoho prostoru pro interpretaci.

Názorný příklad pro debatu kolem zpracování a znovuvyužití filmů nám poskytuje diskutabilní a problematický pojem „remasterovaný“. Tento pojem nepopisuje ani tak technický proces, ale je spíše marketingovou nálepkou reeditovaných děl, která má pomoci zpeněžit. V praxi se takto vyvolává konotace, že film je a) digitalizovaný — zde neexistuje žádná norma pro kvalitu (rozlišení atd.) ani pro přesnou definici procesu — a b) že byl jeho vzhled přizpůsoben dnešním diváckým zvyklostem a mediálním prostředím. Tento proces se nejvýrazněji manifestuje v zacházení s uspořádáním barev (patrně pro posouzení v televizi). Nálepka „remasterovaný“ však nemá žádný pevný význam. Jedinou kon-

8) Vzhled je termínem italského historika a restaurátora Cesare Brandiho, jenž rozlišuje umělecké dílo jako vzhled (*aspetto*) a umělecké dílo jako strukturu (*struttura*). Citováno dle Katrin J a n i s, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*. München: Meidenbauer 2005, s. 26–27. Viz také český překlad Cesare B r a n d i, *Teorie restaurování*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, s. 29 — pozn. red.

9) Alexander K l u g e, Die realistische Methode und das sog. „Filmische“. In: T ý ž, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975, s. 201–209.

stantou je, že v komerčních kontextech v současné době bez ohledu na okolnosti funguje jako konotace vyšší hodnoty.¹⁰⁾ Na takovém pozadí mohou „remasterování“ a „restaurování“ ve vnímání veřejnosti lehce splynout v synonymní pojmy, i když jsou nároky a cíle těchto převodů a zpracování rozdílné.

Případy restaurování s edičně-filologickými nároky předpokládají definici originálu vázanou na kontext, jakož i cíl restaurování, především také pod dojmem stavu převodu primárních i sekundárních zdrojů.¹¹⁾ Ke které z historických verzí filmu se vztahují (srov. k tomu také níže, kde se odkazuje na problematiku reference)? K tomu patří také informace o podmínkách forem opětovné uvedení stejně jako dokumentace potenciálních a skutečně učiněných kurátorských rozhodnutí.

Tato interpretace má ozřejmit, že chápat „digitalizaci“ jako technický proces a zároveň jako kulturní praxi znamená, že se tu jedná o proces s mnoha proměnnými, jejichž výsledky se může lišit podle situačních a pragmaticky učiněných rozhodnutí. Tato rozhodnutí závisí na tom, a to by mělo být zřejmé z krátkého pojednání pojmů „remasterovaný“ / „remastering“ vs. „restaurování“, jakou hodnotovou matici a normy stanovíme jako základ toho procesu. S jakým cílem převádím film do digitální domény? A „cíl“ zde znamená: za jakým účelem a s jakým zájmem? Jak definuji užitek a nadhodnotu digitalizátu? Jistě, obzvláště nejasný pojem „remasterovaný“ souvisí především se zhodnocením, při němž je film nahlížen a chápán podle potenciálu své zábavnosti, především v kontextu maximalizace efektu a emocionality. O tom bude pojednáno ještě níže. Jinými slovy, estetické vlastnosti filmu se přizpůsobují diváckým zvyklostem, které jsou utvářeny současným mediálním prostředím a zkušenostmi. Zde formulované úvahy by měly také přesahovat otázku, jakým formováním filmy procházejí, a také zohlednit, jakou roli hraje skutečnost, že filmy už jeden svůj život v minulosti měly a že už v současných diskurzech existují a pocházejí z nějakého historického kontextu, a to ve své obsahové i estetické stránce.

Význam dějin filmu pro tranzici — problémy reference

Život, který už digitalizovaný film prožil ve své *analogové* podobě, jeho historická pozice a funkce v dějinách jsou utvářeny proměnnými, které mají velký vliv na naši současnou představu o aktuálním díle. Níže by mělo jít o objasnění těch proměnných, které otevírají prostor pro formování a interpretaci. Zároveň je třeba zdůraznit, nakolik je otázka a volba (historické) reference důležitá pro aktuální podobu filmu v přítomnosti. U digitalizace archivních filmů se často myslí jen na převod estetického vzhledu, „filmového obsahu“, textu. Při tom se pomíjí, že převedený fotochemický filmový pás (ať už negativ nebo distribuční kopie) představuje historický artefakt stejně jako výsledek průmyslových produkčních souvislostí. *Text* filmu a jeho estetický styl jsou do značné míry utvářeny kultur-

10) Barbara Klinger, c. d., s. 122.

11) Ráda bych zde vyzdvihla jako velice pozitivní příklad to, jak postupuje Anke Wilkeningová, filmová restaurátorka z Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Wilkeningová v prezentacích názorně zprostředkovává veřejnosti procesy konkrétních restauračních projektů. Navíc se zasazuje o obzvláštní transparentnost tím, že předem jasně definuje, reflektuje a komunikuje aktuální podmínky a cíle jednotlivých projektů (srov. například workshop s Wilkeningovou na Curyšské univerzitě, 31. 10. až 1. 11. 2014).

ními stejně jako produkčně-technickými praxemi. Kontexty výroby a prodeje se v analogové éře zapsaly do celého filmového pásu, a to včetně okrajů a perforací, ale i do slepek.¹²⁾ *Informace* se tak nacházejí nejen v obrazovém obsahu, ale i v materiálnosti obrazu stejně jako ve struktuře celého nosiče. Pokud se tyto informace nenaskenují nebo nezdokumentují, jsou jako historický pramen pro kontextualizaci ztraceny. Odstřiháváme se od rozhodujících údajů pro historické zařazení kopií, které by za určitých okolností mohly poskytnout informace o projekčních praxích, prodejních strukturách nebo genealogiích verzí. Vyplatí se je uchovat všechny, aby se dalo transparentně ukázat, které informace se vybírají jako reference. Je to důležité, protože mezi zvolenou referencí *heuristického* originálu a zamýšleným cílem restaurování existuje dialektická souvislost.

Pojem „originálu“ je v oblasti restaurování filmů vysoce komplexním pojmem a nedá se s ohledem na médium jednoduše přenést z oblasti památkové péče a její restaurační etiky. Filmy se vyráběly a vyrábějí průmyslově, dají se technicky reprodukovat a jsou distribuovány ve formě určené pro trh. To znamená, že u jednoho filmu existuje značné množství prvků, fází výroby (kamerový negativ, duplikační materiály, distribuční kopie), které mohou právě u mezinárodně distribuovaných kopií vykazovat také obsahové a estetické odchylky.

Další *klíč* pro určení, kterou verzi budeme považovat za *to pravé* výchozí historické dílo, pak mimo to představují praxe uchovávání díla v čase. Která verze, jaká edice, v jaké formě (třeba jako pozdější kopie na bezpečném materiálu) se vůbec do současnosti uchovaly a utvářely tak náš dnešní *obraz* toho *pravého* historického díla? Materiál určuje právě aktuální stav zdrojů a zároveň nedobrovolně omezuje fundus, z něhož se musí vybírat historické reference.

Dále jde ještě o způsob, jakým se zdroje čtou a jakou mají tyto informace váhu při formování procesu digitalizace a jak se využívají. Berlinale 2015 představilo v rámci své retrospektivy panel s názvem „Challenges and Opportunities in Restoring Technicolor“. Postup výroby barevného filmu Technicolor nabízí vhodný vzorový příklad nejen pro výše popsanou problematiku výběru zdrojů. Na jedné straně existovalo během historického vývoje více postupů Technicolor (1–5), na druhé straně vznikaly v průběhu procesu výroby barev různé složky filmu (více negativů, barevné separáty atd.). Díky tomu nabízí postup Technicolor celkem vzato (při *an sich* dobré situaci uchovávání zdrojů) značný počet různých materiálů, které, pokud jsou zvoleny jako reference, přicházejí v úvahu jako zdroje rozličných informací v digitalizačním procesu. Uvědomění si této skutečnosti a její využití v digitalizačním procesu však předpokládá hlubokou znalost historických výrobních a kopírovacích procesů. V panelové diskusi na Berlinale, která byla skvěle obsazena Paolem Cherchi Usaiem (George Eastman House), Ulrichem Ruedelem (tehdy British Film Institut, nyní Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin), Schawn Belstonovou (20th Century Fox), Barbarou Flueckigerovou (Univerzita v Curychu) a moderátorem Martinem Koerberem (Deutsche Kinemathek), se metodické aspekty ukázaly jako obzvláště

12) Slepka je místo, ve kterém jsou dva filmové pásy spojeny. U negativu filmu se nachází v místě střihu, jako spojení jednotlivých záběrů. Následné kopie jsou v jednotlivých dílech vyráběny jako souvislé pásy. Slepka uvnitř dílu filmové kopie většinou znamená, že v minulosti bylo do kopie nějak zasaženo — většinou poté, co byla část filmu poškozena nebo přetržena, poškozené místo bylo odstraněno a pás znovu slepen — pozn. red.

zřetelné zejména proto, že se jednalo o téma „barva“ a „působení barev“, tedy o pojmově těžce uchopitelnou kvalitu filmu, jejíž funkce nositele významu a emocionální stimulace podléhá velkým kulturním výkyvům. Technicolor zde celkově vzato představuje mytickou, kolektivní filmovou zkušenost s emocionálním nábojem, která celá desetiletí utvářela naši představu o (historických) barevných filmech. Paolo Cherchi Usai zdůraznil, že uspořádání a vnímání barev jsou podle něj vždy časově a společensky podmíněné, a to právě proto, že jsou utvářeny současnými historicky rozmanitými mediálními zkušenostmi. Otázka, kterou si dnes klademe, zní, jak se tyto barvy (digitálně) reprodukuje a co všechno volíme jako historickou referenci pro reprodukci nebo rekonstrukci. Barbara Flueckigerová představila materiálově podmíněný přístup, který má pomocí fyzikálních měření historického materiálu poskytnout poznatky, jak se dá v digitální doméně realizovat a obnovit historický vzhled a umělecký „look“. Za tím se skrývá otázka, a to ukazují i interní diskuse panelistů, jak náležitě definovat spolehlivé historické vědomosti, především ty, které se týkají estetických vlastností, a jak jich dosáhnout. Jak se dají postupy a metody standardizovat do té míry, že je lze opakovat, a tím jsou pak ve výsledku srovnatelné. Zároveň má zůstat rozeznatelné, že i když operují na bázi empirických základů, nevylučuje se tím, že restaurování stále ovlivňují (či mohou ovlivňovat) subjektivní a časově vázané rozhodovací procesy. Jde o diskusi, která je teprve v počátcích a ještě se poměrně hodně vyznačuje potřebou výměny názorů, diskuse o metodách a především základního výzkumu.

Jistě nebudou existovat žádné jednoduché odpovědi, ale o to důležitější je vytvářet podmínky, aby se příslušný diskurs dále rozvíjel a formoval veřejné povědomí. K tomu patří uchovávání a předávání vědomostí o historických materiálech, technologiích a konceptech průmyslové výroby i společenské recepce mladší generaci. Pro to, aby se daly filmy vůbec převést do digitální domény, je dále potřeba odpovídající infrastruktura a technické know-how (především filmový skener). Vedle všech těchto praktických aspektů je rovněž vhodné koncepčně a principiálně promyšlet procesy převodu a zároveň zohlednit způsoby recepce „nových“ obrazů minulosti. V tuto chvíli je třeba nahlížet na mnoho pokusů o řešení ad hoc ze specifických společenských, hospodářských, a tudíž i kulturně-politických hledisek. Prozíravé, dlouhodobé a všezahrnující strategie se vyskytují jen zřídka. To se projevuje i v tom, že formy finanční podpory v oblasti péče o audiovizuální dědictví se omezují téměř jen na krátkodobé, maximálně střednědobé „projekty“.

Oblast, která je tím těžce zasažena a dosud jí nebyla v těchto úvahách věnována pozornost, je oblast dlouhodobého uchování digitalizátů, ale také *nativně digitálních (digital-born)* filmů. Chybí dlouhodobé národní nebo dokonce mezinárodně propojené strategie, které by dokázaly spolehlivě, zejména institucionálně zabezpečit enormní množství dat z filmů v trvale udržitelných strukturách. Kupících se problémů je zde celá řada, počínaje tím, že archivní standardy nejsou kompatibilní se standardy zavedenými v digitální kinematografii. Komerčně distribuované formáty například nejsou vhodné pro dlouhodobé uložení, přesto je filmový průmysl, pokud tak činí, do archivů dodává. Problémy pokračují nedůslednými strukturami (státní) podpory a především slabým politickým povědomím, ve kterém se „digitální“ identifikuje pouze s „přístupem“/ „accessem“, a nikoli s „uchováváním“. Sem patří i mylná představa, že dlouhodobé digitální uložení je výhodné především z hlediska nákladů.

Místo toho jsou potřeba drahé, do detailu vypracované struktury pro ukládání, aby se data udržela v nezbytném pohybu, což je významný aspekt i v kontextu stále důležitějších aktualizací hardwaru a softwaru. To ale znamená odklon od představy, že se artefakty dají za adekvátních skladovacích podmínek s určitou jistotou jednoduše „strčit do regálu“ a skladovat, aniž by se na ně muselo sahat. Povědomí o tomto se zatím na (kulturně-)politické úrovni v mnoha evropských státech rozvíjí teprve slabě. Národní řešení, která se zabývají specifickými situacemi a především množstvím dat digitálního audiovizuálního zboží, vyžadují dlouhodobé financování a strategie. Ty zatím téměř neexistují. K tomu se přidává nejednotnost a nejistota, které se týkají volby způsobů ukládání a nosičů („film-out“¹³⁾ vs. serverové struktury nebo LTO) a především závislost na komerčních nabídkách, a tudíž i na nevypočitatelnosti tržního hospodářství, v oboru ukládání dat. Na pozadí všech těchto aspektů je třeba mít stále na zřeteli následující naléhavost: Jedná se nejen o ideální cíl uchovat audiovizuální dědictví a také dnešní produkci, která byla „natočena“ čistě digitálně. Jde také o vědomé vytváření *referencí* pro budoucnost a budoucí kulturní praxi.

Zábava, vzpomínání a emocionální význam rituálu

Nejzjevnějším účelem pohyblivých audiovizuálních obrazů v naší kultuře je nejspíš stále smyslové pobavení. Populární a zároveň velmi kontroverzní německý televizní historik Guido Knopp se v roce 2012 v německé televizi s velkou publicitou zodpovídal ze své poslední produkce před odchodem do důchodu. Jeho historiografický odkaz WELTENBRAND (2012), historický dokument ve stylu histotainmentu, který vytváří narativní oblouk mezi dvěma světovými válkami, využíval archivní záběry, aby ilustroval své vlastní teze. Původně černobílé obrazy z archivu byly s napodobením historických způsobů kolorování digitálně obarveny. Navíc byly použity montážní sekvence či do obrazů kamera zoomovala. A to vše proto, aby se zesílil emocionální účinek. Deník *Frankfurter Allgemeine Zeitung* na toto téma publikoval řadu názorů a diskusí. Jen málo debatujících si ale kladlo otázku, jestli je legitimní takovým způsobem odcizovat archivní materiál, a tím i historické prameny.¹⁴⁾ V této diskusi se ukázalo zejména to, že charakter audiovizuálního dědictví jako zábavy a zážitku je nadřazený všemu ostatnímu. Filmové záběry jsou nanejvýš zábavnými ilustracemi, a nikoli dokumenty historické kulturní praxe, které vypovídají samy za sebe. To může platit dokonce i v oblasti non-fikčního filmu. Přidané barvy se připsal emocionální účinek. Působení audiovizuálních konstrukcí dějin v modu zábavy, ve znamení maximalizace efektu a emocionality, tvoří ústřední hledisko v otázce prožívání dějin prostřednictvím masmediálně zpracovaných pohyblivých obrazů.

Místo zveřejnění, konkrétně zařazení do televizního programu, zde hraje důležitou roli.¹⁵⁾ Zajímavé je to v případě, že se zaměříte na konfliktní debatu z roku 2012, jež se tý-

13) Film-out znamená, že se digitální data znovu vypálí jako obrazová a zvuková informace na kinematografický film — pozn. red.

14) Anna B o h n – Oliver J a n z, Kann denn Farbe Sünde sein? *Der Tagesspiegel* (20. 9. 2012), online: <<http://www.tagesspiegel.de/medien/alte-bilder-neues-sehen-kann-denn-farbe-suende-sein/7155174.html>>, [cit. 15. 6. 2015]

15) Charles Acland v tomto kontextu mluví o aparátu televize (apparatus of TV), který definuje specifické

kala reedice¹⁶⁾ filmu, který se díky každoročnímu vánočnímu rituálu v Německu a dalších evropských zemích zapsal do kulturní paměti. U TŘÍ OŘÍŠKŮ PRO POPELKU Václava Vorlíčka se tedy jedná o film, který se oproti WELTENBRANDU rozhodně řadí do fikce, ba dokonce mezi pohádky. To znamená, že emoce konfliktu zde mohly být podníceny rituální vysílací praxí, zvláštní dobou, obsahem filmu a skrze něj etablovanými nostalgickými vzpomínkami i citovou vazbou na film. V roce 2010 se film, který byl po desetiletí vysílán v televizi, v Německu opět objevil na DVD. Filmový časopis *epd Film* v lednu 2012 informoval o diskusi, kterou vyvolala reakce podrážděného zákazníka. *Ep d Film* otitulkoval svůj článek: „Sklapni, zákazníku! Firma Icestorm zohavuje filmy a vyhrožuje nespokojeným zákazníkům“. Dále pak uváděl: „Firma předělala film z formátu 4:3 na 16:9, na dnešní běžný televizní formát, aby zabránila vzniku černého pruhu po obou stranách. Takto zmizí obrazové informace, už to není ten film, který Vorlíček natočil. Čtenář *ep d Filmu*, který DVD zakoupil, si na to u Icestormu stěžoval. [...] Firmě vytýkal zohavení filmu změnou formátu, která je zradou na zákazníkově a navíc ještě zločinem na filmu. Žádnou odpověď od Icestormu sice nedostal, zato ji dostal od jejich právníka. [...] Právní kancelář je toho názoru, že byla naplněna trestněprávní skutková podstata urážky. Velkoryse však od trestního stíhání upustila.“¹⁷⁾

Je pozoruhodné, že spor o autenticitu *filmového* uměleckého díla na DVD hrozil, že se zvrhne v právní při (přičemž k takovým změnám formátu v televizi dochází často),¹⁸⁾ a to nejen kvůli pikantní reakci výrobce DVD, ale i proto, že nespokojený zákazník mluví o „zločinu“. Chtěl prý vidět, co režisér natočil, tedy všechny obrazové informace. Nazlobe-

technické, ekonomické, estetické i recepce modelující podmínky, v nichž se (historické) filmy znovu přijímají a aktualizují. Srov. Charles R. Acland, *Tampering with the Inventory: Colorization and Popular Histories*. *Wide Angle* 12, 1990, č. 2, s. 12–20. Níže mi jde především o dimenzi modelující recepce a její důsledky pro utváření zkušenosti a paměti mezi aktuální situací vnímání současnosti a kulturní i individuální vzpomínkou.

- 16) Pojem reedice zde chápu jako zveřejnění díla v určitém dispozitivu s odpovídajícím paratextuálním rámcem. To například představuje DVD s určitou verzí se specifickými (kurátorovanými) bonusovými materiály, které utvářejí vnímání „hlavního filmu“. V popisovaném případě proběhly u produkce DVD komerčního výrobce i estetické zásahy do hlavního filmu. Jak upozorňují Anna Bohnová s Martinem Koerberem, takové procesy se odehrávaly už i v analogovém světě. Každé restaurování filmu je podle nich reedicí a zároveň novým vydáním. Pro následující úvahy je ale důležitá Bohnová myšlenka, že každá reedice se zase zapisuje do dějin uvádění filmu i jeho posunu v čase (srov. Anna Bohn, *Denkmal Film. Band 1: Der Film als Kulturerbe. Band 2: Kulturlexikon Filmerbe*. Wien/Köln et al.: Böhlau 2012, zde sv. 2, s. 74). Fenomén reedice tedy není v digitální doméně nový. Spíše je třeba zaměřit pozornost na to, s jakými mediálními prostředky se tyto digitální verze dále nabízejí filmové historii a vřazují se do ní jako zdroje.
- 17) Rudolf Worsch, *Klappe halten, Kunde! Die Firma Icestorm verstümmelt Filme und droht unzufriedenen Kunden*. *ep d Film*, 2012, č. 1, s. 5.
- 18) Srov. k tomuto dále Charles R. Acland, c. d. Dále pak: Stuart Klawans, *Colorization. Rose-Tinted Spectacles*. In: Mark Crispin-Miller (ed.), *Seeing Through Movies*. New York: Pantheon 1990, s. 150–185. Acland a Klawans se zabývali politicko-paměťovými důsledky praxí osmdesátých let v aparátu televize (jako např. praxemi Pan&Scan, změnou rozlišení nebo takzvaným kolorováním). To všechno jsou podle nich estetické zásahy, které za podmínek určitých komerčních zájmů a technologických možností zasahují do integrity historického filmového díla a zároveň přispívají k jeho posunu v čase a popularizaci. Tím se představa (filmových) dějin dynamizuje (srov. zejména Charles R. Acland, c. d.), zejména proto, že se tento pracovní pojem stává stále univerzálnějším (srov. pod dojmem DVD a disku Blu-ray: Jan Distelmeyer, *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD&Blu-ray*. Berlin: Bertz+Fischer 2012). Procesy digitalizace zde dále specifikují formy dynamizace. Tak se v zacházení s audiovizuálním historickým zdrojovým materiálem objevují nové metodologické výzvy.

ný kupec DVD se zde odvolává na svou vzpomínku, kterou utvářela televize. Ale: Otázka, co je vlastně „originálem“ nebo „autentickým“ formátem filmu, je o to pikantnější, když přihlédneme k informacím, které vyplynuly z historické rešerše NFA v rámci současného projektu digitalizování filmů.¹⁹⁾ Během výzkumu historických produkčních poznámek a dokumentů se objevila informace, že se film původně přece jen plánoval v širokém formátu 1,66:1 a je možné, že se i v tomto formátu dostal do kin. Dá se předpokládat, že verze ve formátu 4:3 vznikla teprve při pozdějším využití pro televizi. Tato verze se pak zase skrze ritualizovanou vysílací praxi stala „referencí“ vzpomínky. Spor o tuto edici DVD je působivý zejména z toho důvodu, že se nabízí domněnka, že osobní identifikace diváka s filmem skrze jeho vzpomínky měla navíc emocionální náboj. To by se dalo patrně zdůvodnit každoročním opakováním filmové pohádky. Patří k sváteční výbavě vánočních svátků. Díky neustálému opakování se upevňuje kultovní status posilovaný společným zážitkem, jímž tento film utvářel vánoční mediální zkušenost celých generací — snad svými romantizujícími záběry zasněžených krajín a fantastickým řešením konfliktů.

Obecněji by se dalo říct, že s ohledem na spolupůsobení filmové zkušenosti, fantastického obsahu filmu a rituálního opakování během emocionálně nabitého období by se dalo mluvit o emocionálním utváření vzpomínek, které ještě posiluje, v odpovídající vysílací verzi (!), vazbu na film a nahlíží se objektivizovaně v kultovním statusu filmu.²⁰⁾ Tato zkušenost se pak dostává do konfliktu s reprízou ve formě reedice na DVD. Na jedné straně je zákazník, který by chtěl (opět) vidět film ze svých vzpomínek jako domněle integrální dílo, a na druhé straně je nabízející firma, která možná pochopila změnu formátu jako službu, aby konzumenta nevytrhla z jeho diváckých zvyklostí éry 16:9.

Viděno z teoretické metaúrovně by se dalo s volným odkazem na Aleidu Assmannovou říci: Funkce kulturní paměti se mohou měnit. V tomto případě představu paměti, která uchovává a ukládá filmové dědictví, nahradil příklon k funkčnosti. Historické filmy se dostávají do pragmatických, účelových souvislostí. Jejich forma a v tomto případě i jejich obsah se podřizují současným mediálním podmínkám (mezitím se už objevil Blu-ray, na kterém jsou k dispozici oba formáty). Tato událost nám ukazuje, že také roli především fikčních filmů pro vytváření vzpomínek s emocionálním nábojem nesmíme podceňovat. Estetická i narativní zkušenost filmu působí jako aktualizace vzpomínky s citovým nábojem. To se posiluje ritualizací prostřednictvím běžných médií, která utváří naše prožívání času, tedy zkušenost současnosti a minulosti.²¹⁾ O to více bychom si měli začít uvědomovat, *jak* a *za jakých* podmínek reprízované filmy rozvíjejí svou zábavnost a potenciál stimulace emocí.

19) Srov. online: <<http://eea.nfa.cz/>>, [cit. 15. 6. 2015].

20) Rituální působení a vytrvalé uvádění tohoto filmu je transevropským fenoménem. Na tomto místě je zajímavý výše zmíněný společný projekt digitalizace tohoto filmu momentálně probíhající v České republice v rámci programu CZ 06 „Kulturní dědictví a současné umění“, podpořeného zeměmi Evropského hospodářského prostoru (EHP) — Islandem, Lichtenštejnskem a Norskem. Srov. mimo jiné zde: <<https://www.regjeringen.no/en/aktuelt/norsk-juletradisjon-far-en-overhaling-med-eos-midler/id2356327/>>, [cit. 15. 6. 2015].

21) Srov. k implikacím „běžných médií“ resp. možností „osvojení si filmů v soukromí“ díky nosičům jako například DVD nebo diskům Blu-ray viz mimo jiné Jan Distelmeyer, c. d.

Dnešní dějiny filmu? Mezi nepřehlédnutelností a popularizací

Mimo tržní přizpůsobování a transformace historických filmů stojí za to věnovat se i edicím DVD a Blu-ray, které se spíše upsaly ideální představě edičně filologického paradigmatu.²²⁾ Roli průkopníka zde zastává asi *The Criterion Collection* nebo německá *Studienfassung Metropolis* (2003). Ale kdo má ještě vůbec přehled o početných edicích, které se prodávají na trhu? A především: Co dělá edici „dobrou“? Bonusový materiál, ve kterém jsou rozhovory s herci? Prvním hodnotícím kritériem často bývá kvalita obrazu a zvuku,²³⁾ ale do jaké míry existuje transparentní vztah mezi výchozími fotochemickými materiály a jejich převodem do digitální domény (o materiálu na YouTube ani nemluvě)? Zde hrají značnou roli i národní a regionální aspekty. Jednak samozřejmě *region codes*, jednak také ediční praxe.²⁴⁾

Zajímavý příklad představují rozmanité edice filmů od otce fantastického filmu Georgese Mélièse. Každá z nich píše dějiny filmu z jiného pohledu, a jinak tak definuje počátky média. V letech 2012/2013 takto vydal Arthaus v Německu jedno DVD,²⁵⁾ ve Francii je už po delší dobu odpovídající box Lobster Films z roku 2008, vydaný mezitím už opět v dalším rozšíření s šesticí DVD. Rekonstrukce a přepisování dějin filmu v žádném okamžiku nestagnují, pořád se nacházejí a restaurují další věci. Martin Koerber se k tomu v roce 2012 na festivalu Il Cinema Ritrovato v Boloni vyjádřil tak, že prý právě ve významní digitálních technologií může být každé restaurování pouze dočasné. To se dá snadno vztáhnout i na filmové edice.

Německý box s Mélièsem je zvláštní právě „událostí“ restaurování *CESTY NA MĚSÍC*. Tento film byl na začátku dvacátého století Mélièsovým světovým úspěchem. Neustále se citují analogie k dnešním blockbusterům, jako je *AVATAR* Jamese Camerona, a to i kvůli současné nejmodernější trikové technologii. To připomíná úvodní úvahu o propojení digitální techniky zpracování obrazu s fantastickým obsahem fikčních filmů. „Titěrnou prací“ (tak to výhradně uvádí doprovodná filmová dokumentace) byly před víc než deseti lety digitálně nafoceny jednotlivé snímky. Teprve později byla digitální technika tak daleko, že dokázala informace dát opět dohromady, zkombinovat a rekonstruovat snímky. Proto je z dnešního pohledu tato nová verze filmu tak „cenná“,²⁶⁾ protože, předpokládám, se lépe hodí k tomu, jak v současné době pociťujeme estetickou přitažlivost. Nová verze napodobuje vzhled ručně kolorovaných snímků a tím i historické způsoby barvení. Jako další přidanou hodnotu přináší edice dokumentaci restaurování, která ukazuje především vysokou výkonnost digitálních technologií. Aktualizující doplňková zajímavost kromě toho nabízí zcela nově zkomponovanou hudbu francouzské populární skupiny *Air*.

22) Matthias Christen, Das bewegliche Archiv. DVD-Editionen als Schnittstellen von Filmwissenschaft, Philologie und Marketingstrategien. In: Gudrun Sommer – Vinzenz Hediger – Oliver Fahlke (eds.), *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren 2011, s. 93–108.

23) Srov. i zde Barbara Klinger, c. d.

24) K mocenským a hodnotovým strukturám DVD viz Jan Distelmeyer, c. d.

25) Srov. *epd Film*, 2013, č. 1, s. 66.

26) Na debatu, na kterou narazili Roland Cosandey a Jacques Malthête, zda se v tomto případě nerestaurovala pirátská kopie, zde z důvodů stručnosti pouze odkazuji. Srov. Roland Cosandey – Jacques Malthête, *Le Voyage dans la Lune* (Lobster Films/Georges Méliès, 2011): Ce que restaurer veut dire. *Journal of Film Preservation*, 2012, 87, s. 7–22.

Trochu jiný příklad toho, jak se směřují charakteristiky historického díla a současné tendence v oblasti kinematografických technologií a jak mohou nebo mají vést k popularizaci dějin filmu,²⁷⁾ nám poskytuje restaurování Hitchcockovy VRAŽDY NA OBJEDNÁVKU (1954). Verze, která se v roce 2012 objevila na discích Blu-ray, byla zároveň promítána v kinech na několika festivalech (na Berlinale 2013 a též na Il Cinema Ritrovato 2013). Zvláštní na tomto restaurování je, že restauruje a rekonstruuje formát 3D, ve kterém byl film původně natočen, přestože byl tehdy film z různých důvodů promítán v 3D jen velmi krátce a pak byl recipován většinou ve 2D. Prostorové uspořádání má na vnímání tohoto filmu, který je pojatý jako „komorní hra“,²⁸⁾ obrovský vliv.²⁹⁾ Byla tedy restaurována verze, jejíž reference se rozprostírají mezi dějinami produkce, skutečnou promítací praxí a oceněním podle současného potenciálu atraktivnosti. Je to tím zajímavější, protože, jak tvrdí Bordwell, to silně ovlivňuje naraci a utváření prostoru.³⁰⁾ Když tedy člověk film recipuje nebo ho dokonce používá jako základ, například formálně estetické analýzy, je třeba, aby si byl vědom toho, jaká verze je použita.

Na pozadí stále se měnícího mediálního prostředí musíme mít víc než kdy předtím na zřeteli různé verze filmu.³¹⁾ To ale neznamená, že by bylo podchycení restaurovaných filmů zbytečné nebo že by reedice nebyly důležité. Naopak, restaurační projekty a debaty kolem nich jsou důležitější než kdy dřív, protože jsou elementární součástí, pamětí a zároveň vysvědčením naší medializované kultury. Dalo by se s výše citovaným Winklerem volně říci, že technika se mění v praxích (vnímání) a praxe rozvíjí techniku. Přitom nesmíme zapomínat na to, že každá nová a promítaná verze se zapisuje do dějin převodu daného díla. U digitálních forem distribuce a edic se dále vyčleňují místa recepce (zda se promítají v kině, v *domácím* kině nebo na mobilních koncových zařízeních). Díky zvýšené přístupnosti *vybraných* filmů se popularizuje určitý kánon filmových dějin. A to i prostřednictvím značného množství nepřehledného, rámuujícího paratextu, který často působí souhlasně. Při psaní dnešních dějin filmu je třeba počítat s těmito „flexibilními“ podmínkami „zdrojů“, které tímto způsobem vznikly, a intenzivně zohledňovat časovou a mediální podmíněnost perspektivy.

Popkultura a paměť: „You talkin’ to me?“

Neexistuje žádné definitivně platné restaurování, vždy se v současných podmínkách můžeme jen přiblížit *konstruktu* originálu. Jinými slovy existuje pouze transparentnost, co se týče zvolené perspektivy, podmínek a především zájmů současnosti. K tomu patří přede-

27) Srov. Charles R. Acland, c. d., s. 16. Dále Barbara Klinger, c. d.

28) David Bordwell, Dial M for Murder: Hitchcock Frets Not at His Narrow Room. Online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/07/dial-m-for-murder-hitchcock-frets-not-at-his-narrow-room/>>, [cit. 15. 6. 2015].

29) Srov. k tomu Bob Furmanek – Greg Kintz, An In-Depth Look at Dial M for Murder. Online: <<http://www.3dfilmarchive.com/dial-m-blu-ray-review>>, [cit. 15. 6. 2015]. David Bordwell, c. d.

30) David Bordwell, c. d.

31) Srov. k metodologickým aspektům problematiky, která existovala již v analogové doméně: Frank Kessler, Filmgeschichte und Filmkopien. *Kinoschriften 5: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 2002, s. 199–209.

vším to, že se restaurování filmů nebo jejich výsledky chápou také jako důkaz toho, jak současnost rozumí minulosti. Nedá se totiž podceňovat, nakolik právě fikční filmy jako kolektivní prostory vzpomínání utvářejí náš obraz minulosti, a to prostřednictvím obsahu filmu i jeho materiální estetiky. Barbara Klingerová na příkladu amerického trhu prokázala, jak komerční recyklace hollywoodských klasik (*vintage films*) vede k tomu, že se považují za bezprostřední dokumenty o americké kultuře.³²⁾ Jedním z nejpádňějších příkladů je patrně poznatek, ke kterému dospělo Sony v roce 2011 během restaurování filmu TAXI-KÁŘ (1976). Zrovna ve scéně s jednou z nejznámějších hlášek filmových dějin, která v popkultuře už dávno žije svým vlastním životem („You talkin’ to me?“), se v jedné z předcházejících edic DVD změnil výřez obrazu tak, že scény Roberta de Nira před zrcadlem nabyly úplně jiné podoby než ve verzi pro kina — rám zrcadla z výřezu zcela zmizel, jako by de Niro vůbec nebyl snímán v odraze. Dokonce se silně zasáhlo do symbolické barevné dramaturgie tím, že se zjemnil červený odstín De Nirova saka (výraz jeho skrytých emocí). Restaurování filmů a filmové edice se tedy týkají nejen etických, ale zcela konkrétních otázek, které generují význam a jsou v důsledku filmově analytické, a tím nakonec i kulturních obrazů paměti. O to víc tedy potřebujeme právě při recepci a práci rozšířené povědomí: Nejen *co* vidím, ale i *kde* a *kdy*?

Fantastičnost „digitálního“. A proto dějiny filmu!

Jistě, migrace a transformace obrazů probíhala neustále již i před digitalizací, ale nikdy nebyly podoby „filmu“ tak rozmanité, nikdy nebyla přístupnost filmů tak proměnlivá. Audiovizuální média mezitím pronikají do všech oblastí veřejného a soukromého života. A kino už dávno není jediným místem, kde se dají sledovat filmy a dějiny filmu. Zejména proto musíme o to víc explicitně popsat implicitní procesy formování a distribuční strategie i místa. Existuje řada ekonomických a právních omezení, kterými se aktéři *heritage business* (například televizní kanály, archivy, studia, půjčovny atd.) nechávají vést, a značně tak zasahují do vytváření kánonu filmových dějin.³³⁾

K historiografickým procesům formování patří také všechny druhy paratextů jako přiložené vysvětlivky, narace a kontextualizace ve formě bonusových materiálů, a to i když jsou v tržním kontextu. Dokumentace filmových dějin nebo i dokumentace restaurování je zde ústředním žánrem.³⁴⁾ Takové formáty, které jsou stále populárnější, jsou součástí tržních strategií. Přesto se ale zároveň nedá popřít, že tím zprostředkovávají, utvářejí a popularizují určité vědění o uchovávání filmů nebo přinejmenším o jejich restaurování. Zde by bylo vhodné navázat na hodnotu a význam filmových i mediálních dějin pro naše prožívání časovosti a dějin a dále ho reflektovat. Pohled do mediální minulosti může tříbit

32) Barbara Klinger, c. d.

33) K důsledkům například copyrightu srov. Claudy Op den Kamp, Copyright and Film Historiography: The Case of the Orphan Film. In: Matthew David – Debora Halbert (eds.), *The SAGE Handbook of Intellectual Property*. London: SAGE Publications Ltd. 2014, s. 404–417.

34) Srov. například bonusové snímky/ videa: EIN MYTHOS IN AGFA-COLOR (dokumentace dějin filmu DOBRODRUŽSTVÍ BARONA PRÁŠILA (MÜNCHHAUSEN) Josefa von Baky, 1943) či PRETTIER THAN EVER. THE RESTORATION OF OZ, aj. Oba materiály jsou dostupné na kanále YouTube.

smysly pro kritický pohled na přísliby, které nám nabízí „digitální revoluce“. Je obvyklé, že se vyzdvihuje kvalitativní skok, co se týče kvality obrazu a zvuku. Ale právě nostalgie by nám měla ve srovnání s vlastními diváckými zkušenostmi a filmovými iniciačními procesy ukázat, že „dobré vnímání“ a kvalita obrazu jsou do značné míry kulturně a mediálně podmíněné.

Pokud chceme digitalizační procesy uchopit jako velice aktuální součást této podmíněnosti, ukazuje se, že to je krajně obtížné. *Digitalizace* působí na mnoha úrovních: na diskursivní, technologické, institucionální, estetické a především na ediční a distribuční. To představuje, zamyslíme-li se nad významem digitalizace pro naše vnímání času a minulosti, mimořádnou (metodologickou) výzvu. Při zběžném pohledu se zdá, že historické pohyblivé obrazy jsou v určitých místech snadněji přístupné a vědění o nich i o filmech se popularizuje.

Avšak právě lekce filmových dějin v kontextu měnícího se mediálního prostředí nás učí *přiměřenosti*. Pak je možné relativizovat všudypřítomnou ideu pokroku směřujícího do digitální budoucnosti. Už není třeba vzpomínat pouze na samotné filmy, ale musíme si také uvědomit mnohost forem, v kterých byly a jsou filmy přístupné. Filmy nejsou pouze zábavou díky svému obsahu, jsou kulturní praxí, která se mění s každým mediálním prostředím. To také znamená, že když je náš obraz dějin filmu a dějin obecně použit k jejich zprostředkování, není to stabilní, nýbrž nesmírně dynamický konstrukt. Je načase mít na zřeteli podmínky, konkrétní místo a čas vlastní současné i minulé mediální zkušenosti, abychom mohli kriticky analyzovat možnosti budoucího vývoje.

Z německého originálu „Warum Filmgeschichte? Anmerkungen zur Frage, wie die Digitalisierung unser Bild der Vergangenheit verändert“, určeného pro *Iluminaci*, přeložil Luboš Studený.

Franziska Hellerová působí na Katedře filmových studií Univerzity v Curychu jako výzkumná pracovnice (post-doc) a pedagožka. Paralelně s dokončováním habilitační práce nazvané *Film History Remastered* vydala v roce 2015 monografii o Alfredu Hitchcockovi (*Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. Wilhelm Fink Verlag 2015). Roku 2010 jí vyšla monografie, v níž analyzuje plynulost času a prostoru v procesu vnímání filmu (*Filmästhetik des Fluiden Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. Wilhelm Fink Verlag 2010).

Citované filmy a televizní seriály:

Avatar (James Cameron, 2009), *Cesta na Měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès 1902), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Červené střevíčky* (The Red Shoes; Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948), *Ein Mythos in Agfa-Color* (Gert Koshofer, Nina Koshofer, 2005), *Dobrodružství barona Prášila (Münchhausen)* (Münchhausen; Josef von Báký, 1943), *Konec světa — první světová válka* (Weltenbrand; Christian Frey, Annette von der Heyde, Stefan Mausbach, Stefan Brauburger, Peter Hartl (ZDF), 2012), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Prettier than Ever. The Restoration of Oz* (2005), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Tři oříšky pro popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *Vražda na objednávku* (Dial M for Murder; Alfred Hitchcock 1954),

Život a smrt plukovníka Blimpa (The Life and Death of Colonel Blimp; Michael Powell, Emeric Pressburger, 1943).

Citovaná DVD vydání:

Die Reise zum Mond. Die außergewöhnliche Reise (Arthaus, 2012), *Dial M for Murder* (Warner Home Video, 2012, 3-D-Blu-ray-Disc), *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (Icestorm, 2010/2011, Blu-ray-Disc und DVD), *Georges Méliès. Le Premier Magicien du Cinéma* (Lobster Films, 2008), *Georges Méliès. Die Magie des Kinos* (Arthaus, 2012, Doppel-DVD), *Le voyage dans la lune. Le voyage extraordinaire* (Lobster Films, 2011, Blu-ray-Disc, DVD, zahrnuje dokument o restaurování *Le voyage extraordinaire*), *Metropolis* (Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung, Transit Film, Deutsche Kinemathek, 2003), *Münchhausen* (Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung, Transit Classics, 2005, zahrnuje bonus *Ein Mythos in Agfa-Color*), *Taxi Driver* (Sony Pictures Home Entertainment, 2011, Blu-ray), *The Life and Death of Colonel Blimp* (itv Studios Home Entertainment, 2012), *The Wizard of Oz* (Warner Brothers, Turner Entertainment, 2005, zahrnuje bonus *Prettier than Ever. The Restoration of Oz*).

SUMMARY

Why Film History?

Some Thoughts on How Processes of Digitization Shape Our Images of the Past

Franziska Heller

The article explores different facets of digitizing historical films, where digitization is not only seen as a technological process but rather understood as a cultural practice with economic, institutional, social as well as (memo-)political implications. The goal of this article is not to give an absolute definition of what is essentially “new” about digital processes. On the contrary, the focus of the article is on exactly the openness and the ambiguity of the term “digitization” and the heterogeneity of connected practices that constitute the analytical focus of this practice. “Digital” can be used as a label e. g. to promote new experiences; the term can be defined by its technical specifications; it can be understood as an aesthetic quality or as a means of distribution. With a polysemic idea of the term “digital”, the article examines specific contexts where this phenomenon manifests itself: How is the “digital” modeled in relation to film and media history? How does the relationship between a digital realm and media history affect our notion of temporal differences, by which is meant the mediated relation between a digital present and a pre-digital (analog) medial phenomenon.

Subsequent to an introductory passage modeling digitization as a cultural practice, the article also discusses the problem of choosing and defining a film-historic reference within the digitization processes. Switching to the level of (digital) distribution and presentation, this article then analyses re-edition practices within the framework of TV. Here the term “digital” can be seen in the context of programming practices, which induce certain rituals which have an impact on collective and cultural memory. This argument is then put forward by a curatorial analysis of specific DVD and Blu-ray-Disc editions.

The conclusion sums up the previous examples by pointing out that “digital” doesn’t stand for teleological progress and that every manifestation of the concept of “digital” is fundamentally intertwined with practices of film and media historiography. The practices around “digital” are not (brand) new: imaging, restoration and curatorial practices within the digital realm slightly shift our ideas of what “film” and “history” are. Every new media environment shapes our experience of time and our notion of memory, which need to be seen not as a “revolution”, but rather as a shift within existing discourses. Therefore, the lesson is twofold: 1) one must always be aware of the specific (medial) context in which “digital” as a phenomenon manifests itself, and 2) “digital” cannot be new without the old: the digital present is almost always put in a dialectic relationship with a past that serves as the background for differentiation, within which a specific, context-driven image of the past is construed.

Peter Walsh

Zrod digitálních videoték a přetrvávání archivního impulsu

Trh s komerčním videem se po 45 letech nachází v téměř zcela efemérním stavu. Nepraktické analogové videokazety byly v současnosti nahrazeny streamováním digitálního obsahu a diváci rychle přešli z hmotného a omezeného fyzického média ke zdánlivě neomezené knihovně filmů na vyžádání, která odstranila nepohodlí a přinesla spotřebitelům díky snadno dostupným platformám plynulý přístup k nabídce. Těmito slovy ospravedlňuje motivaci k přechodu na digitální obsah Silicon Valley, jenomže řešení, které má odstranit všechny hmotné bariéry v přístupu k médiím, je podmíněno právě onou efemérností: zatemňuje totiž roli zprostředkovatelů a kurátorů a svévolně obchází potřebu archivovat a prezervovat materiály veřejným a udržitelným způsobem. Ilegální přístup k digitálnímu obsahu lze považovat za jediný otevřený a zcela veřejný mediální depozitář, který není omezován právem na intelektuální vlastnictví, platným v konkrétním regionu. Pokud je ale možné na základě zákona sítě pro nelegální sdílení odstavit, znamená to, že jsou nesmírně zranitelné a efemérní, a proto je nelze považovat za archivy v pravém slova smyslu. Ač může být popsán stav efemérnosti dalším argumentem v debatě o „Konci filmu“, ¹⁾ příklady, na něž se chci v tomto článku zaměřit, ukazují dvě formy sdílení, z nichž první je digitální a online a druhá fyzická a offline: jde o aktivity zájmových uskupení, která fungují mimo oblast institucionálních archivů a snaží se bojovat s efemérností domácí spotřeby filmového média. Tato uskupení jsou situována mimo rámec formálního vzdělávání a oficiálních institucí zavedené filmově-archivářské praxe, a proto se mohou stát terčem kritiky. Přesto bych rád ukázal, že v sobě skrývají zřetelný archivní impuls zaměřený

1) I když je debata o konci filmu často vysmívaným tématem, monografie Paola Cherchiho Usaie, publikace Andrého Gaudreaulta a Philippa Mariona a kniha Jana Holmberga *Slutet på filmem*, O.S.V. byly pro analýzu provedenou v tomto textu klíčové. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*. London: BFI Publishing 2001; André Gaudreault – Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin 2013; a Jan Holmberg, *Slutet på filmem*, O.S.V. Gothenberg: Daidalos AB 2011.

na zachování přístupu a snaží se poctivě pečovat o širší cinefilní kulturu.²⁾ Tento princip se nesoustřeďuje na hledání a ochranu původního filmového objektu a dokonce ani na sekundární objekt v podobě distribučních kopií, přichází spíše jako reakce na efemérnost terciálního objektu, jímž je míněna komerční distribuce filmů a programů a všech přidružených komerčně distribuovaných artefaktů, které je obklopují.

Zmiňovaný archivní impuls vykazuje disciplinovanost, která v něčem odráží chování formálních archivů a jejímž cílem je udržovat přístup k filmu jakožto textu a k videu jakožto obsahu prostřednictvím digitalizace a vytváření sítí. Je třeba nicméně přijmout fakt, že kvalita terciálního materiálu nemusí odpovídat standardům očekávaným u zavedených archivů. Funkcí takovýchto videoték je totiž ochrana dlouhodobé přístupnosti. V následujících případových studiích se pokusím toto chování podrobněji postihnout a zároveň chci ukázat význam takového přístupu pro archiváře, kteří postupně začínají uvažovat o budoucnosti, v níž se významným zdrojem akvizicí nezbytně stanou komerčně vydávané nosiče a digitální média. Nepředpokládám, že spotřební média a z nich odvozené digitální produkty nahradí tradiční archiv a jeho zájem o původní objekty a zdrojový materiál filmové výroby. Chci se však zamyslet nad tím, jak model filmotéky a s ním spojený důraz na přístup, jako v případě Cinémathèque Française (Francouzské filmotéky), ale také třeba Cinémathèque royale de Belgique (Belgické královské filmotéky), odhaluje potřebu sbírat a chránit vybrané sekundární distribuční kopie, často vydané v konkrétním regionu, přičemž prioritou je také zpřístupnění a uvedení těchto materiálů širšímu publiku.³⁾ V kontextu domácí komerční videodistribuce roste potřeba uchovávat i terciální objekt (fyzické video, specifickou verzi určenou pro domácí distribuci nebo verzi s oříznutým obrazem), ale také touha chránit přístup k širší knihovně titulů, který je v současnosti nestabilní a zmenšuje se. Na zvolených dvou příkladech bych rád ukázal jak nám představa specifické formy videotéky může pomoci pochopit archivní tendenci, která usiluje především o přístup k co nejširšímu obsahu a už se tolik nezajímá o terciální objekt jako takový.⁴⁾

Ve snaze odpovědět na tuto otázku se dotknu probíhající debaty o kategorizaci a o tom, zda lze online depozitáře filmu, jakými jsou například YouTube a Vimeo, považovat za jistou formu archivů. Rick Prelinger v úvodu k eseji „The Appearance of Archives“ („Zrod archivů“) tvrdí, že YouTube není archivem, neboť „[j]eho cíle ani praxe se netýkají prezervace“.⁵⁾ Dále upozorňuje, že archiváři musí u uživatelů, kteří jsou v digitálním světě stále

2) Pojem „archivní impuls“ popsal přede mnou Hal Foster v souvislosti se současným uměním, a ačkoliv je jeho analýza performativního fenoménu hodna pozornosti, já se od tohoto původního významu odkláním, abych mohl prozkoumat, jak se projevuje archivní praxe v oblasti filmu v kolektivním, ale nikoliv institucionálním smyslu. Hal Foster, *An Archival Impulse*. *October*, 2004, č. 110, s. 3–22.

3) Použitím přípony „thèque“ nemám v úmyslu odkazovat k diskuzím, v jejichž rámci se někdy staví proti sobě dva odlišné přístupy k archivům, reprezentované pracemi Henriho Langloise a Ernesta Lindgrena, a nechtěl bych diskusi polarizovat v pojmech přístup versus prezervace. Digitalizace v mnoha ohledech neutralizuje hrozbu zničení původního objektu, ale v příkladech, jimiž se zde zabývám, je zdrojový materiál často přinejmenším o jeden krok vzdálený od původního objektu, takže otázka prezervace není tak významově zabarvená.

4) Je třeba zmínit, že Mezinárodní festival dokumentárního filmu v Sheffieldu (podobně jako většina dalších mezinárodních filmových festivalů — pozn. red.) provozuje každoročně od roku 2006 videotéku a umožňuje účastníkům zhlédnout soutěžní filmy na počítačích mimo veřejné projekce. Tato videotéka neslouží mimo festival samotný ani funkci archivní, ani nevykazuje archivní impuls dlouhodobě chránit přístup.

5) Rick Prelinger, *The Appearance of Archives*. In: Pelle Snickars – Patrick Vonderau (eds.), *The YouTube Reader*. Stockholm: The National Library of Sweden 2009, s. 268–274.

více jako doma (digital native), tedy pohybují se ve světě, kde je film vytvářen, zpracováván, distribuován a spotřebováván kompletně v digitálním prostředí, přijmout fakt, že se pro ně „propracované definice archivu ztrácejí v šumu“. Na základě běžného pozorování lze tvrdit, že se pojmy sbírka, archiv a knihovna stávají stále více zaměnitelnými, Prelinger však jde ještě dále a tvrdí, že YouTube se silou své všudypřítomnosti stal „nikoliv pouze archivem, ale ideální formou archivu“. Slovo archiv se tak odloučilo od praxe či aktu prezervování a ukládání a restaurování a místo toho se zaměřuje na ideál archivu jako depozitáře historických materiálů, který je permanentně přístupný, ale zcela nechráněný. Takovéto uvažování mohlo být udržitelné v prvních letech existence YouTube, ale s tím, jak se na síti šíří nefunkční odkazy a vznikají četné mezery po materiálech odstraněných kvůli tomu, že představovaly právní problém nebo přímo porušovaly autorská práva, uživatelé postupně začínají chápat, jak efemérní je ve skutečnosti YouTube i další online platformy, i když archivářům je tento stav již zřejmý. V souvislosti se změnami v definování archivu a knihovny se však nechci vracet k tvrzení Wolfganga Ernsta, že v kompletně digitalizovaném prostoru se „původní rozlišování mezi archivem, knihovnou a muzeem stává pouze informací o způsobu kódování“. ⁶⁾ Uživatelé vědí, že ne všechny informace jsou si rovné, neboť ze stejného základu vznikají mnohočetné verze, nové střihy, remixy a nové mastery, přičemž primát původního objektu není v platformě samé inherentní. A dále, online platformy často neuvádějí u archivních materiálů informace o zdroji. Pokud však populárních platforem využívají i zavedené archivy, lze to vnímat jako ujištění uživatelů o tom, že vazba mezi původním objektem, jeho prezervací a neomezeným digitálním přístupem není ani přerušena, ani se vzájemně nevylučuje. ⁷⁾

Pojem archivní impuls zde tedy zavádím proto, abych mohl postihnout aktuální dění v oblasti přístupu k filmům, které se odehrává mimo oblast institucionálních archivů a knihoven. Tento pojem nám umožní lépe pochopit, že snaha o prezervaci přístupu je reakcí na efemérnost, kterou pocítili uživatelé a milovníci filmu působící mimo struktury zavedených archivů. Prostřednictvím pojmu archivní impuls si lépe povšimneme, že digitální sféra přisuzuje největší význam přístupu, a činí tak způsobem, který si zákona dbalé institucionální archivy většinou osvojit nemohou — nachází se totiž v „šedé zóně“ práva, která je v oboru předmětem kontinuálních diskuzí. ⁸⁾ Tento archivní impuls není ničím novým. Budu ho však sledovat mimo oblast institucionální praxe, čímž chci zdůraznit, že jde o pojem, který nám dovolí snadněji pochopit kolektivní touhu po duplikaci a zpřístupňování materiálů, čehož komunity filmových znalců dosahují společnými silami díky digitál-

6) Wolfgang Ernest, *Sorlet från arkiven: Ordning ur urordning*. Trans. Tommy Andersson. Gothenburg: Glänta produktion 2008, s. 23. Dle vlastního překladu autora článku do angličtiny.

7) Samostatnou případovou studii by v této esaji mohlo být spuštění archivu British Pathé na YouTube v dubnu 2014. Zprávy v národních i filmových periodikách často uváděly, že archiv nahraný na YouTube se pyšní 85 tisíci tituly. Většina zpráv však připisovala archivu prvenství a pominula drobný detail, že ta samá sbírka byla dostupná v podobě streamu na vlastních stránkách Pathé již od roku 2006. Nové uvedení je tak spíše případovou studií rebrandingu a účinného marketingu a ukazuje moc YouTube jakožto jediného komplexního portálu, který poskytuje univerzální přístup všem, i když tento ideál není zatím ve skutečnosti naplněn.

8) Debaty týkající se problémů s právy na americké filmy v evropských archivech se řeší na oborových fórech typu FIAF a ACE a užitečný přehled otázek spojených s tímto problémem lze nalézt ve sborníku Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein (eds.), *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image*. Vienna: Austrian Film Museum 2008.

ním prostředkům a vytvářením sítí. Instituce filmového archivnictví je zavedena ve formě technického oboru, kulturního procesu a politického činu a v průběhu dějin filmového média byla pečlivě formalizována. V současném stádiu je ukotvena v obecně uznávaných standardech a protokolech, bezpečně usídlena v akademické disciplíně a chráněna vysokými standardy přísně vědeckého přístupu. Přijmeme-li hegemonii takto pojímaného filmového archivnictví a odlišíme určité principy od institucionálního základu, zůstane nám jádro archivního impulsu: samotná touha chránit a prezervovat přístup sám o sobě. Má první případová studie nabízí příklad archivního impulsu, který se příliš neohlíží na existující standardy, vzpírá se zavedeným pravidlům v oblasti autorských práv a v jisté míře vychází ze zvláštního a v určitém ohledu nihilistického impulsu ke sdílení dat bez ohledu na důsledky. Hnutí za otevřený obsah (open content movement) bylo vedeno myšlenkou, že „informace chtějí být svobodné“, která je v následujících případových studiích přítomná, byť archivní impuls, který zde chci postihnout, se od ní odklání. Nutně totiž předpokládá, že určité standardy a způsoby řízení, dle mého názoru inherentně archivářské, jsou zcela nezbytné k tomu, aby byl přístup k filmu zajištěn, a archivní impuls v důsledku ukazuje přetrvávající význam filmu jakožto historické informace.⁹⁾

Tento článek předkládá dvě případové studie neinstitucionálních archivů: první z nich je udržován v čistě digitální sféře, v nekontrolované a neregulované periférii populárních služeb na sdílení souborů, druhá je příkladem ojedinělé videopůjčovny v Bristolu ve Velké Británii, v níž přetrvávají fyzická média, ale jež současně vytváří rámec pro zákonné sdílení sbírek prostřednictvím nového digitálního portálu. Oba případy určitým způsobem řeší otázky spojené s komerční distribucí osiřelých filmů a videí a v obou případech otázka dostupnosti nahrazuje potřebu vytvářet reprezentativní sbírku jakkoliv definované třídy filmů.

Oba také fungují vně institucionalizované archivní praxe, zároveň jsou však poháněny zřetelným archivním impulzem k ochraně přístupu a udržování standardu v oblasti katalogizace i ukládání kontextuálních informací vztahujících se k vlastním sbírkám. Na obecnější rovině chci ukázat, jak se může neformálním archivům dařit v prostoru, kde formální archivy fungovat nemohou, a jsou tak schopné nabídnout vědcům a filmovým fanouškům řadu materiálů, které byly dříve oproti dnešku buď obtížně přístupné, nebo zcela nedostupné. Je třeba také říci, že tyto neformální sbírky není nutné vnímat jako hrozbu existujícím archivům, protože jejich účelem není v žádném případě nahradit nebo vytlačit funkci kamenných archivů. Jejich místo, funkci a šíři zaměření je třeba správně chápat v kontextu kolektivní potřeby prezervovat sdílené dědictví pohyblivých obrazů a filmového diváctví. Dále, když uvažujeme o příkladu služby pro sdílení souborů a nekritizujeme přitom její otevřenou snahu ignorovat a podkopávat současný zákonný rámec a fungovat mimo jeho omezení, neznamená to, že bychom tuto praxi chtěli tolerovat. Důležitější je, že výzkum fungování těchto služeb nás vede k přemýšlení o tom, jak mohou institucionální archivy dohlížet na tuto praxi a reagovat na ni, což nám může poskytnout lepší představu o jejich odkazu.

9) Podrobněji k etymologii a koncepcím pracujícím s myšlenkou, že informace chtějí být svobodné viz R. Polk W a g n e r, *Information Wants to Be Free: Intellectual Property and the Mythologies of Control*. *Columbia Law Review* 103, 2003, s. 995–1034.

Torrent tracking a příklad Karagarga

Pojem „sdílení souborů“ je vágní, přinejmenším však označuje proces získávání a distribuování nejrozličnějších médií a softwaru přes jiné než místní počítačové sítě. To lze nejnázorněji realizovat sdílením fyzických médií (paměťových karet, datových disků), vzdáleně přes FTP servery nebo prostřednictvím veřejně provozovaných webových stránek, které nabízejí přístup k permanentně uloženým médiím a datům. Sdílením souborů se však běžně rozumí především sdílení zábavních obsahů, jako je hudba, film a televizní programy, přes širší, často mezinárodní síť serverů a počítačů. Sdílení souborů bylo iniciováno všeobecným rozšířením hudebního formátu MP3 a poté spuštěním služby pro sdílení hudebních souborů Napster v červnu 1999 a následně se rozrostlo o většinu dalších zábavních formátů. Procesy, které byly využity na počátku sdílení souborů, jsou dodnes základem pro nejběžněji používané sítě. Prominentním příkladem z historie sdílení je bezplatná aplikace pro peer-to-peer sdílení souborů Kazaa, která v době největšího rozmachu v říjnu 2003 přilákala 5,6 milionů uživatelů.¹⁰⁾ I když byl tento projekt napaden řadou žalob ze strany zástupců filmového a hudebního průmyslu, dva ze zakladatelů aplikace, Niklas Zennström a Janus Friis, z týmu odešli a založili službu pro telefonování přes internet, Skype.¹¹⁾ Anthony Rose, další významná postava projektu Kazaa, byl zaměstnán televizí BBC, aby pro ni vyvinul populární video-on-demand službu iPlayer.¹²⁾ Průkopnické struktury a protokoly pro distribuci dat využívané v prvních systémech pro sdílení souborů jsou základem nejen pro iPlayer a Skype, ale také celou řadu dalších systémů pro poskytování obsahu, například portál Stream provozovaný společností Valve, služba Instant Video od Amazonu nebo Netflix. Nábor zaměstnanců z neformální online komunity programátorů, kteří tyto systémy vyvinuli, měl přímý dopad i na fungování následných institucí zabývajících se legálním sdílením dat.

I když se tyto rané služby úspěšně začlenily do rozvoje nových platforem pro sdílení obsahu, neměly negativní vliv na nelegální platformy, kterým se stále daří bez ohledu na rozšíření platforem legálních. V rané post-Napsterové éře fungovalo sdílení souborů na základě propojení prostřednictvím peer-to-peer sítí, po roce 2005 pak začal převládat systém distribuce dat prostřednictvím torrentů (doslova „proudů“ nebo „příválů“ — pozn. překl.). Soubory jsou v tomto decentralizovaném systému sdíleny v rámci roztržité sítě mnoha uživatelů, přičemž data se nesoustřeďují v jediném zdroji, ale využívají celou uživatelskou základnu k tomu, aby se šířila laterálně, aniž by byl přístup v určitých místech zúžený. Nutno říci, že proces není sám o sobě nelegální. Tento systém se běžně používá k legálnímu šíření velkých souborů, zvláště otevřeného zdrojového kódu operačního systému Linux. Můžeme si nicméně všimnout, že rozšíření nelegálního sdílení souborů přes torrenty v sobě obsahuje archivní impulz, který se projevuje touhou rozšířit a chránit přístup a současně omezit rizika a překážky při zprostředkovávání sbírek. Aby bylo možné

10) John Borland, RIAA lawsuits yield mixed results. *CNet News*, 4. 4. 2003. Online: <<http://news.cnet.com/2100-1027-5113188.html>>, [cit. 20. 4. 2015].

11) Ken Belson, EBay to Buy Skype, Internet Phone Service, for \$2.6 Billion *The New York Times*, 13. 9. 2005. Online: <<http://www.nytimes.com/2005/09/13/technology/13phone.html>>, [cit. 20. 4. 2015].

12) Kabir Chibber, The Man Who Saved the BBC. *Wired*, 15. 4. 2009. Online: <<http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2009/05/features/the-man-who-saved-the-bbc>>, [cit. 20. 4. 2015].

obejít zákon, byl z celého procesu odstraněn jediný centralizovaný zdroj, čímž byl zlikvidován ústřední bod předchozích žalob a zajištěna kontinuální dostupnost sítí pro sdílení souborů založených na torrentech. Proces stahování přes torrenty nicméně předpokládá sdílení rejstříku metadat, která zaznamenávají a monitorují celý provoz a slouží jako adresář všech dostupných médií, aniž by přímo spravovaly sporný obsah. K tomu začaly sloužit webové stránky typu isoHunt, Mininova a The Pirate Bay, které se prezentují jako nestranné vyhledávací programy pro všechny torrenty, legální i nelegální. Rejstříky digitálního obsahu se následně staly novým předmětem soudních sporů. Některé z nich, jako třeba původní isoHunt, podlely hrozbě právních sporů v řádech mnoha milionů dolarů, jiné, jako třeba Pirate Bay, pozoruhodně vzdorují tlaku a kontinuálně se přizpůsobují tak, aby se mohly bránit snaze zábavního průmyslu o jejich ukončení. I když Pirate Bay vytrvale vzdoruje, závislost torrentového systému na platformách s rejstříky nedovoluje, abychom tyto kanály považovali za dlouhodobý archiv nebo knihovnu sdílených médií.

Uvažování o procesu stahování přes torrenty jako o systému archivování obsahu je o to problematičtější, že celý proces závisí na trvalé dostupnosti sdílené sítě a kontinuálního sdílení dat prostřednictvím seedování (doslova „setí“ — pozn. překl.). Od okamžiku, kdy je soubor nahrán na internet a sdílen, závisí snadnost dalšího přenosu na počtu lidí, kteří ho v kteroukoliv dobu sdílejí. Sdílející jsou proto aktivně vyzýváni k tomu, aby pokračovali v seedování i poté, co ukončili stahování. Potřeba reciprocity však není vynucována a uživatelé mohou snadno stáhnout soubor a ihned poté se odpojit, čímž ukončí sdílení souboru a zároveň se vymaní z procesu nelegální distribuce právně chráněných dat. Princip sdílení dat přes torrenty by mohl být praktickým příkladem archivního impulsu k ochraně. Možnost odpojit se kompletně od procesu však v praxi oslabuje jakoukoliv představu o inherentním archivním impulsu uvnitř systému. Tento problém v systému se neprojevuje při stahování nových produktů. Digitální přenášení populárních televizních pořadů, nedávno vydaných hudebních alb či dokonce pirátských kopií posledních filmů je přes torrenty snadno dostupné, protože popularita zajišťuje zachování sítě sdílení, dokonce i tehdy, když většina uživatelů nechce soubor nabízet ke sdílení déle, než jim trvá jeho stažení. Tento způsob sdílení zajišťuje kontinuální existenci knihovny populárních a aktuálních mainstreamových médií, o něž má zájem většina uživatelů torrentů. Slabina systému se však ozřejmí v okamžiku, kdy chceme nalézt něco, co zajímá pouze velmi malou část publika. V uživateli, který věnoval čas tomu, aby materiál získal, zdigitalizoval a nahrál jako první na internet, lze rozpoznávat archivní impuls. Torrent však může po počátečním zájmu poháněném prvním přílivem sdílení velmi rychle odumřít s tím, jak se zainteresované strany zbaví povinnosti udržovat přístup k datům. To je v přímém rozporu s kontinuálními, automaticky vytvářenými katalogy na rejstříkových platformách, které zaznamenávají existenci torrentů bez ohledu na to, zda jsou aktivně sdíleny či nikoliv. Online rejstříky se pak stávají knihovním katalogem toho, co kdysi existovalo, a sledují miliony mrtvých torrentů, které už nejsou sdíleny a jsou nadále nepřístupné a nedohledatelné v důsledku anonymní povahy peer-to-peer distribuce souborů. Výjimkou mohou být objekty, které jedinec či menší skupina lidí považuje za významné pro určité blíže nespecifikované publikum. V případě takového vytrvalého sdílení vítězí princip nad praktičností, přičemž nadšení je vedeno impulzem k tomu stát se kurátorem objektů, které chce dotyčný aktivně privilegiovat. Tento samostatný impuls lze spatřovat v nečekaném množ-

ství materiálů z určité úzce vymezené oblasti, avšak jde o jiný druh impulsu, než o jakém byla řeč výše. Určitý materiál je totiž upřednostňován, aniž by byly cíle anonymního seedování (sdílení) jasně zformulovány a zasazeny do širšího kontextu. Odlišení tohoto impulsu od archivního impulsu jasně ukazuje, že u individuální motivace nejde ani tak o otázku uchovávání materiálů a přístupu k nim, ale spíše o prosazování soukromých zájmů pro vlastní potřeby.

V reakci na efemérnost torrentů vznikly soukromé trackery (služby pro sledování) torrentů, které umožňují komunitám sdílejícím soubory, aby společně chránily přístup k datům se zvláštním významem. Trackery se podobají platformám s rejstříky torrentů, neboť stejně jako ony poskytují přístup ke katalogu torrentů, ale navíc tento typ informací propojují se sítí a komunitou identifikovatelných uživatelů, kteří mohou být vyzváni k obnovenému sdílení mrtvých torrentů ve prospěch druhých. Tento systém překonává závislost torrentů na vytrvalosti těch, kdo je sdílejí, a nabízí udržitelnější archiv peer-to-peer sdílených souborů. Takovéto uzavřené online komunity torrentových trackerů se obvykle zaměřují na data určitého mediálního žánru nebo stylu a jejich společným cílem je vytvořit standard sdílení obsahu a chránit dlouhodobý přístup k němu pro své uživatele. Zaměření takových komunit může být různé, od filmů a televizních pořadů z konkrétního regionu či v konkrétním jazyce přes konkrétní podmnožiny filmových žánrů až po konkrétní sporty v konkrétních zemích. Pro potřeby této případové studie se cíleně zaměřím na tracker Karagarga, vytvářející uzavřenou komunitu pouze pro zvané s přibližně 28 tisíci členy, který je dokladem archivního impulsu v té podobě, v jaké byl popsán výše. Jeho cíl je formulován následovně:

Karagarga se snaží být něčím víc než obyčejným trackerem filmů, jakým je třeba BitTorrent. Jsme exkluzivní soukromou komunitou pro sdílení dat, která se zaměřuje na vytváření komplexní knihovny artových, kultovních, klasických, experimentálních a vzácných filmů z celého světa.¹³⁾

Prostudování sedmi bodů manifestu této komunity nám umožní pochopit její motivaci a vymezit standardy, které chtějí její provozovatelé mezi svými aktivními členy šířit. Zprvce odmítají „hollywoodský a bollywoodský mainstream“, což odráží jednak jejich touhu zaměřovat se na materiály, které nejsou samy o sobě populární, jednak praktický ústupek nelegální povaze jejich činnosti. Zaměřením mimo oblast mainstreamové tvorby a vyzdvihováním materiálů vytvořených před rokem 1970 se obrátí vyhledávání nejproblematictější oblastí zábavního průmyslu, která je dostatečně pokryta „mainstreamovými“ otevřenými a nekontrolovanými rejstříky sdílení souborů. Archivní impuls se zde projevuje touhou upřednostňovat určité materiály a přijmout rozumná opatření, která umožní omezit překážky spojené se sférou nelegálního sdílení souborů. Druhý a třetí bod manifestu požadují „[v]ytváření knihovny tím, že torrenty k filmům nebudou nikdy mazány a jejich opětovné sdílení bude tak snadné, jak je jen možné,“ a „[p]oskytování rozsáhlých informací ke každému filmovému torrentu“. V obou těchto případech je základním předpokladem snadného vyhledávání touha vytvořit knihovnu, prakticky ji kata-

13) Karagarga. Online: <<http://karagarga.net/>>, [cit. 20. 4. 2015].

logizovat a formou rejstříku popsat sbírku. Byť informační standardy požadované od všech nových titulů přidaných do trackeru neodrážejí žádné profesionální archivářské standardy, je zřejmá funkční podstata těchto principů. Zatímco rejstříky otevřených torrentů jsou zamořené chybnými katalogy informací, překlepy, nesprávně zařazenými tituly a nesprávnými odkazy na zdroje či autory, archivní impulz přítomný v systému Karagarga prokazuje, že si je vědom významu přesné katalogizace pro účinné provozování archivní sbírky.

Tyto body souvisejí i se čtvrtým principem, který usiluje o „[z]výšení důrazu na kvalitu ripu a kompletnost bonusových materiálů“. Ačkoliv se diskuze uživatelů omezuje na technické aspekty digitalizace, kompresi souborů a konverzi datového toku, vyhledávač má nastavené klíčové standardy, které jsou pravidelně upravovány s tím, jak se zlepšují širace akceptované technologické standardy a komunita aktivně vede uživatele k aktualizaci a obnově digitálních objektů tak, aby odpovídaly posledním standardům komerční distribuce filmu. Principem je, že šíře přístupu představuje největší prioritu a materiály mohou být akceptovány bez ohledu na kvalitu, pokud zaplňují mezeru v katalogu dané komunity. V tomto ohledu musíme také přijmout základní princip, že celý tracker je třeba chápat jako sekundární ve vztahu k institucionálním archivům a kolekcím, které prezervují, restauroují a distribuují tyto tituly. Vlastní funkcí komunity je však zpřístupňování titulů, které nemají distribuční kopie nebo byly odvysílány a od té doby se v komerční distribuci neobjevily. Menší počet filmů, které jsou dostupné na Karagarga, navíc pochází z nelegálních kopií převzatých z institucionálních archivů. Existence takovýchto duplikátů s nízkou kvalitou není novinkou a tituly tajně zduplikované archiváři pro soukromou potřebu kolegů, výzkumníků nebo přátel nacházejí na Karagarze širší publikum, než by bylo původně zamýšleno.

I když lze takové aktivity považovat za útok na institucionální privilegium archivů kontrolovat přístup k citlivým fyzickým materiálům a omezovat distribuci vlastních sbírek, zásada, jíž se Karagarga jakožto vyhledávač řídí, je již zmíněné heslo „informace chtějí být svobodné“. Tento citát se poprvé objevil v roce 1977 jako obecný komentář k prvním síťovým informačním systémům a postupně se stal manifestačním heslem těch, kdo sdílejí soubory, a aktivistů v oblasti autorských práv, kteří jím, s politickou či jinou motivací, ospravedlňují své činy. Nejdůležitějším principem je zde přístup a implementace zmíněného hesla znamená aktivní odmítnutí jakékoliv formy institucionální regulace či omezování. Může se zdát, že je tato zásada v rozporu s děním v uzavřené trackingové komunitě, která přísně reguluje přijímání nových členů a neváhá vyloučit ty, kteří nenaplňují komunitou přísně stanovený poměr uploadu a downloadu. Hlavní důvod pro tak neobvyklou kontrolu nicméně ukazuje, že celé schéma je promyšlenější, než by se mohlo na první pohled zdát. Pravidla používání Karagarga jsou tak přísná proto, aby zajišťovala kontinuální šíření trackeru jakožto aktivního katalogu titulů a aby distribuce dat upřednostňovala dávání (seeding nebo upload) před bráním (leeching nebo download). V kontextu hojně rozšířených liberálních postojů, na nichž se zakládá etická motivace ke sdílení souborů prostřednictvím sítí, je přísné vymáhání standardů a pravidel ze strany moderátorů Karagarga třeba interpretovat jako dobře promyšlené rozvinutí principu svobodných informací, které se pojí se sebezáchovnou myšlenkou archivního impulzu, v jejímž rámci se archivářské standardy využívají k ochraně vyššího principu rozšiřování sdílených sbírek na síti

a k zajištění přístupu k centralizovanému korpusu dat ve prospěch všech.

Aktivní politika Karagarga navíc odměňuje uživatele, kteří nahrají do systému požadované tituly a komunita na trackeru aktivně pečuje o tvorbu a distribuci nových titulků a překladů pro vzácné filmy, které jimi nedisponují. K tomu je nutno přičíst pravidelné měsíční kampaně, které uvnitř komunity propagují práci určitého tvůrce, ať už jde o režiséra, scenáristu nebo kameramana, a máme před sebou aktivní snahu, jak je jen v rámci virtuální komunity možné, o kurátorství a propagaci trackovaného obsahu. Do struktury fungování Karagargy je takto vetkána touha prezervovat data a tracker neslouží pouze jako databáze nebo knihovna titulů. Je současně projevem komunity a kolektivní zkušenosti média a fanouškovství. Impulz a principy, jimiž se komunita okolo Karagargy řídí, jsou na jednoduché, ale fundamentální úrovni archivní: jde o to chránit a propagovat přístup k určité třídě filmů, která je považována za kulturně významnou a které struktura otevřeného a nekontrolovaného systému sdílení souborů adekvátně neslouží. Komunita uplatňuje restriktivní politiku přijímání nových členů, aby mohla pokračovat ve sdílení materiálů, a navíc se zaměřuje na historický a světový film, čímž se účinně vyhýbá dohledu majitelů práv, kteří budou spíše pronásledovat uživatele torrentů nelegálně šířících jejich obsah. Výsledkem je různorodá a dobře přístupná sbírka titulů, které jsou katalogizovány a udržovány v decentralizované síti rovnoprávných uživatelů (peers), kteří věří, že se pohybují na hranici legálnosti.

Je však třeba přiznat, že kolektivní touha komunity po zachování přístupu k historickým materiálům je zatížena tím, že funguje zcela nelegálně. Jedna účinně zacílená žaloba proti serverům, na nichž je tracker umístěn, může službu okamžitě ukončit a žádný archivní impulz by nenabídl východisko pro uchování informací, záznamů v katalogu nebo rejstříky členů. Data samotná by přežila v decentralizované síti uživatelů, kteří si je stáhli prostřednictvím trackeru, jenže bez centrálních serverů by bylo prakticky nemožné oživit rejstříky, jejichž prostřednictvím je možno zasílat požadavky na data od jiného vzdáleného uživatele. Archiv kolektivně sestavený v systému Karagarga by bez síťové infrastruktury okamžitě přestal existovat. Status něčeho, co nelze považovat za legální sbírku, bude vždy nestabilní. Snahy o omezení efemérní podstaty Karagargy nás však vedou k tomu, abychom tracker chápali jako seberegulující neformální sbírku filmové historie a filmového dědictví, která aktivně aspiruje na určitý archivářský standard, aniž by chtěla nově utvářet institucionální model filmového archivnictví. Archivní impulz jako takový je oddělen od zavedené archivářské praxe, a musí být proto chápán jako samostatné úsilí, které vyžaduje od uživatelů spolupráci a kolektivní snahu při ochraně přístupu k digitálně získaným materiálům, byť je oddělená od potřeby přijmout zodpovědnost za prezervaci původních materiálů a dokumentů.

Fyzické videopůjčovny, video on demand a 20th Century Flicks

Případová studie Karagarga zdůrazňuje, jak se uživatelé systému pro sdílení souborů snaží spravovat vlastní kolektivní archiv filmů a dalších příbuzných materiálů. Fungují však v decentralizované, plně digitální a jednoznačně nelegální doméně, a jejich snaha je proto nevyhnutelně poznamenána nestabilitou a potenciální efemérností. Fyzické filmové ob-

jekty dovolují tuto bezprostřední efemérnost obejít, nicméně porovnání s druhou případovou studií, soukromě vlastněnou neformální knihovnou komerčně distribuovaných filmových nosičů, ukazuje, jak složité je udržovat takovou kolekci po finanční stránce životaschopnou. Obdobné podniky současně musí pronikat do digitální sféry, aby ospravedlnily svou existenci v moderním tržním prostředí video on demand (VOD) platforem a dalších služeb se streamovaným obsahem.

Příkladem zvoleným pro tuto případovou studii je videopůjčovna 20th Century Flicks, která působí již od roku 1982 v centru anglického Bristolu a v průběhu let nashromáždila soukromou sbírku téměř 20 tisíc komerčně distribuovaných DVD nebo VHS. Podnik je zajímavý tím, že jde o jednu z pouhých dvou videopůjčoven ve městě s téměř 400 tisíci obyvatel a přežívá krachy obdobných podniků i v konkurenci se zásilkovými videopůjčovnami a rychlým rozvojem VOD služeb v posledních letech. Obchod, který vlastní a provozuje tým čtyř pracovníků na plný úvazek, spravuje svou kolekci v malé budově ze 17. století v centru města. V ní se nachází současně i kavárna a projekční místnost pro jedenáct diváků, kterou si lze soukromě pronajmout. Ze čtyř majitelů má pouze jeden magisterský titul z filmového oboru a žádný z nich nemá formální historické či archivářské vzdělání v oblasti filmové prezervace. Přesto lze v jejich praxi rozpoznat archivní impuls a podle mého názoru je klíčem ke kontinuálnímu úspěchu na zmenšujícím se trhu videopůjčoven.

Prioritou této videopůjčovny je, stejně jako v případě trackeru Karagarga, prezervace přístupu a jedním z hlavních cílů týmu je udržovat a rozšiřovat knihovnu. Pokud některý zákazník požaduje titul, který ve sbírce není, videopůjčovna si jeho dotaz zaznamená a, pokud je to možné, snaží se film získat ve prospěch zákazníka i půjčovny. Politika akvizicí je definována pouze tím, že reaguje na potřeby zákazníků a upřednostňuje tituly, které je obtížné nalézt nebo jsou vyprodané. Půjčovna tak v současnosti vlastní tři tisíce VHS titulů, které nebyly ve Velké Británii uvedeny do DVD distribuce. Vznikla tak unikátní sbírka materiálů, jež je s postupem času stále obtížnější získat jinými prostředky. Sbírká videokazet je různorodá a obsahuje například krátké a historické filmy vydané British Film Institute, které nejsou zatím nikde jinde dostupné online, ale i mainstreamové tituly, jako například Disneyho rasově problematický animovaný celovečerní film *SONG OF THE SOUTH* (1946), jehož distribuci na DVD a Blu-Ray nosičích ve Velké Británii i v USA kulturně uvědomělá společnost Buena Vista Pictures nadále potlačuje. Výpůjčky z této exkluzivní sekce tvoří jen zlomek z celkových výnosů půjčovny, udržování rozsáhlé sbírky je však pro její majitele základním principem. Archivní impuls, který nutí videopůjčovnu, aby zachovávala přístup ke své sbírce, je vskutku naléhavý, vezmeme-li v úvahu, že stovky dalších videopůjčoven zanikly a stovky britských veřejných a univerzitních knihoven se v poslední době zbavily sbírek nahrávek televizního vysílání a komerčně vydaných videokazet. 20th Century Flicks není poslední britskou videopůjčovnou, neboť na britském venkově doposud některé nezávislé videopůjčovny přežívají, je však jistě jednou z posledních videoknihoven v zemi a její majitelé pociťují odpovědnost za spravování sbírek ve prospěch platících členů. I když se pocit zodpovědnosti samozřejmě vztahuje jen na obyvatele sídlící v bezprostřední blízkosti videopůjčovny, několik málo uživatelů v rámci Velké Británie využívá sbírku DVD prostřednictvím zásilkové služby. Půjčování videokazet tímto způsobem by však bohužel nebylo praktické a některé nejvzácnější a potenciálně nejžádanější tituly jsou tak dostupné jen velmi obtížně. Videopůjčovna si byla této nekon-

zistence vědoma a rozpoznala zde potenciál pro rozšíření stávajícího přístupu prostřednictvím nové internetové platformy pro streamování, jejímž cílem je legálně zpřístupňovat nejvýznamnější kusy pro badatele, cinefilly a další zájemce na úrovni národního či dokonce mezinárodního trhu.

Cílem tohoto pilotního projektu je prostřednictvím časově omezeného streamování zpřístupnit velkou část sbírky videokazet v maximální možné míře. Tým v současné době ve spolupráci s manažerem sítě se znalostmi v oblasti systémů pro streamování otevřeného obsahu vyvíjí platformu umožňující vysílat individuálním platícím zákazníkům některý z nejvýznamnějších titulů sbírky. Princip tohoto systému napodobuje proces návštěvy videopůjčovny, vybírání titulu a zaplacení za privilegium sledovat film v projekční místnosti videopůjčovny. Digitalizace video sbírky může navíc potenciálně rozšířit životnost materiálů aktuálně dostupných na médiích typu VHS, která se rychle opotřebovávají. Digitalizace a streamování obsahu je zde postaveno na jednoduchém principu, avšak ošetření autorských práv k těmto titulům je nezbytně mnohem složitější a vyjednávání o přístupu a streamování v konkurenci mnohem lukrativnějších služeb a většího trhu, které majitelům práv mohou potenciálně nabídnout služby jako Netflix nebo Amazon Instant Video, budou složité. Právě úzké zaměření tohoto projektu však může být paradoxně nejsilnější výhodou při vyjednávání, neboť tituly zařazené do sbírky videopůjčovny nepatří do oblasti, kterou by provozovatelé VOD platform považovali za lukrativní. Ačkoliv je nepravděpodobné, že by Buena Vista Distribution dovolila videopůjčovně v Bristolu, aby poskytovala přes streamování silně kontroverzní *SONG OF THE SOUTH*, lze si představit, že by majitelé práv k videodistribuci *DOTEKU* (1971), prvního anglicky mluveného filmu Ingmara Bergmana s Elliotem Gouldem v hlavní roli, mohli mít pro nezávislou a inherentně cinefilní organizaci větší pochopení.

Archivní impulz videopůjčovny směřující k rozšíření a opatrování přístupu je cenný sám o sobě, ale koneckonců i pro majitele práv, jimž může přinést zisky z titulů, které přestaly být výnosné již před patnácti lety, kdy ve Velké Británii začaly videokazetám konkurovat DVD nosiče. Projekt otvírá také otázku, co s „osiřelými díly“, tedy s tituly, u nichž není zřejmé, kdo je vlastníkem práv. Tým se v současné době snaží zjišťovat, nakolik je možné poctivě dohledat majitele práv k půjčování. Implementace „Směrnice Evropského parlamentu a rady o některých povolených způsobech užití osiřelých děl“ (dále Směrnice) ve Velké Británii dne 29. října 2014 vytvořila určité postupy, stanovující, jak by mělo být s takovými díly zacházeno, a britská vláda reagovala projektem udělování licencí, který spravuje Kancelář pro intelektuální vlastnictví (Intellectual Property Office) ve snaze usnadnit naplňování této směrnice.¹⁴⁾ Britský licenční systém vychází z toho, že Směrnice je široce zaměřená, a pokrývá jak nekomerční využití osiřelých děl kulturními organizacemi a organizacemi zaměřenými na kulturní dědictví, tak komerční využití materiálů ziskovými organizacemi.¹⁵⁾ 20th Century Flicks jednoznačně spadá pod komerční využití a nový systém udělování licencí se na něj vztahuje, ale praktické dopady pro ošetření práv

14) Directive 2012/28/EU: Orphan works. Online: <http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/orphan_works/index_en.htm>, [cit. 20. 4. 2015]. V České republice byla evropská směrnice o osiřelých dílech implementována do novely autorského zákona s platností od 7. listopadu 2014 — pozn. red.

15) UK opens access to 91 million orphan works. *Gov.uk*, 29. 10. 2014. Online: <<https://www.gov.uk/government/news/uk-opens-access-to-91-million-orphan-works>>, [cit. 20. 4. 2015].

spojených s provozováním videopůjčovny a streamování bude teprve nutné prozkoumat. Uvedený pilotní projekt v tomto smyslu otestuje možnosti poskytnuté implementací Směrnice ve Velké Británii.

Institucionální archivy sužovala naléhavá potřeba vyřešit problém s autorskými právy k osiřelým dílům, což Směrnice činí, a byla proto velmi vítaná. Implementace Směrnice ve Velké Británii nicméně otevřela dveře i dalším institucím typu 20th Century Flicks, které chtějí využívat osiřelá díla novým způsobem, a zmíněný pilotní projekt by mohl zdánlivě rozšířit přístup i k neznámým dílům. Od této aktivity si nelze slibovat, že by zvýšila popularitu podniku nebo ho finančně posunula vpřed, je však možné ji chápat jako projekt, který obnoví význam anachronického provozování videopůjčoven v 21. století. Konkurence Netflixu a dalších VOD poskytovatelů zbořila mnohé bariéry v přístupu k filmům z domova, jen málo uživatelů si však uvědomuje, jak jsou tyto nové platformy efemérní. Digitální práva poskytnutá těmto platformám jsou časově omezená, obsah se v nich objevuje a zase rychle mizí. Uživatelé si jen pomalu začínají uvědomovat, že Netflix oproti původnímu předpokladu není věčnou knihovnou nebo archivem jejich oblíbených filmů a televizních pořadů. Společnost nemá povinnost tyto materiály prezervovat či zachovávat k nim přístup pro budoucí generace. Lze dokonce říci, že tyto platformy vykazují vysoké standardy managementu dat, což jim mohou archivy závidět, jsou však spravovány bez jakéhokoliv archivního impulzu, který by se zabýval ochranou přístupu. Navíc jen malý počet lidí pocítil frustraci z obtížného vyhledávání omezeného počtu kopií videonosičů pro domácí použití, a přestože půjčovny a bazary s filmovými nosiči vždy zajišťovaly, že tyto tituly zcela nezmizely z oběhu, zrod trackerů typu Karagarga a přetrvávání videopůjčoven typu 20th Century Flicks je v určitém omezeném rozsahu reakcí na neustálou a rostoucí efemérnost distribučního cyklu domácího videa.

Oba zmiňované projekty v zásadě potvrzují hodnotu trvalého přístupu k videoknihovnám a šířeji také význam prezervování videonosičů určených pro domácí spotřebu jako archivovatelného objektu. Pro generace cinefilů, jejichž záliba ve filmu vzešla ze stovek, ne-li tisíců videokazet, je uctívání terciálního objektu a přání zachovat k němu přístup pochopitelné a přirozené. V kontextu komunity, která získala filmové vzdělání díky neadekvátně oříznutým a rozostřeným verzím typickým pro video, nepřekvapí tichá tolerance vůči nižším standardům kvality. Výměnou za přijetí nižší kvality totiž získala rozsáhlý přístup k filmům, který v 80. a 90. letech nabídlo médium domácího videa. Trh se postupně přesunul od analogových videokazet přes digitální disky až k digitálnímu streamování obsahu, ale potřeba chránit rozsáhlý přístup v případě videopůjčovny 20th Century Flicks zůstala a v případě systému Karagarga se přesunula na internet. Digitalizace a distribuce objektů v online prostředí však odděluje obsah (interpretaci původního objektu) od fyzické podoby (terciální nosič určený pro komerční distribuci), proto je třeba připomenout, že se zde jedná o zachování samotného přístupu, knihovny a videotéky s obsahem. Videopůjčovna 20th Century Flicks nadále chrání a udržuje své sbírky, ať už v digitalizované či jiné podobě, ale zůstává v jádru knihovnou a přístup vždy zůstane otevřený až do chvíle, kdy se terciální objekt zcela opotřebuje.

Tyto dva případy ukazují ochotu napodobovat v některých ohledech chování archivů, řada zavedených archivů si však dnes také paradoxně začíná uvědomovat význam archivování komerčně distribuovaných videokazet, a to v dosti podobném duchu. Knihovna

Sterling Memorial Library při Yaleově univerzitě v březnu 2015 ohlásila, že uskutečnila akvizici 2700 videokazet a označila se za „první instituci v zemi, která aktivně sbírá videokazety“.¹⁶⁾ Jakkoliv citovaný článek zavání sebechválou, rozhodnutí zavedení archivu prohlásit se za ochránce historicky přehlížených „primárních zdrojů“ je významným krokem. Teprve v okamžiku, kdy se spotřebitelé a knihovny hromadně zbavili analogových videokazet, se populární formát domácího videa paradoxně stal dostatečně vzácným, aby mu institucionální archivy začaly věnovat větší pozornost. Neboť i když Yale projevil v tomto ohledu dobrou vůli, jeho sbírka je menší než 3000 videokazet soukromě vlastněných 20th Century Flicks a výrazně menší než sbírka několika tisíc digitalizovaných videokazet, které jsou aktuálně k dispozici na Karagarga. Můžeme pochopitelně doufat, že tato akvizice bude první z mnoha, a Yale ve své aktivitě také upřednostňuje nosič/objekt nad interpretací/obsahem zprostředkovaným VHS verzí. A je to právě toto upřednostňování, které od sebe zásadně odlišuje institucionální archiv a veřejnou sbírku nebo knihovnu vykazující archivní impulz. Dvě zmíněné případové studie jsme záměrně označili pojmem videotéka, což nám umožňuje pochopit, jak upřednostňování širokého a dlouhodobého přístupu a klíčová spolupráce komunity odlišují praxi a fungování těchto aktivit od běžných knihoven a databází.

Musíme se proto ptát, zda přítomnost popsaného archivního impulzu neukazuje, že se uživatelé začínají přibližovat institucionálním archivům a začínají si uvědomovat jejich potřeby a tlaky, které jsou na ně vyvíjeny. Je-li tomu tak, pak by to vyvracelo tvrzení Lea Enticknapa, že „digitální přístup přispěl k rozšíření propasti mezi potřebami uživatelů archivů a prací archivářů při spravování materiálu, které dostali do péče“ a že „profese archiváře musí přehodnotit svou etickou hodnotu“.¹⁷⁾ Pojmy archiv, knihovna, sbírka a muzeum jsou dle dostupných dílčích informací, zdá se, stále více zaměnitelné, což lze interpretovat jako přitakání Enticknapově tezi, že potřeba profesionálního archivnictví je významnější než kdy dříve. Osobně se však domnívám, že archivní impulz přítomný ve zmíněných případových studiích svědčí o potřebě ne-archivářů respektovat principy a standardy archivnictví, aby zmírnili rostoucí efemérnost digitálních médií.

U mladé generace, která byla vychována videem a je dobře obeznámená s digitálním filmem, zřejmě roste tendence upřednostňovat přístup nad vším ostatním. Archiváři však musí vedle přístupu zdůrazňovat i význam prezervace při zajišťování dlouhodobé ochrany filmového dědictví a historie. Vytrvalost jedinců pohybujících se mimo archivní instituce umožnila spravovat a ochránit mnohé díky tomu, že společně následovali jednoduchý impulz zachovat a rozšiřovat štedrý přístup, který jim byl zprostředkován. A tato vytrvalost odráží archivní proces, aniž by si toho byli tito lidé nezbytně vědomi. Když jsem oslovil majitele 20th Century Flicks s tím, že by mohli fungovat v podobě archivu, jednoznačně můj návrh odmítli, byť přiznali, že jsou inspirováni archivním impulzem k ochraně přístupu. V případě uživatelů Karagarga nelze říci, zda respektují některé principy archivování vědomě. Jakkoliv je jejich spolupráce na prezervování širokého přístupu

16) Stephanie Rogers, Library acquires 2,700 VHS tapes. *Yale Daily News*, 3. března 2015. Online: <<http://yale-dailynews.com/blog/2015/03/03/library-acquires-2700-vhs-tapes/>>, [cit. 20. 4. 2015].

17) Leo Enticknap, Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate? *Spectator* 27, 2007, č. 1, s. 10–20. Zvláštní číslo časopisu na téma „Media Access: Preservation and Technologies“, editované Lucasem Hilderbrandem.

hodnotná, slouží především jim samým. Uživatelům tohoto trackeru je třeba ukázat, že jsou silně závislí na komerčních produktech a pokladech poskytnutých institucionálními archivy, což je aspekt, s nímž se koneckonců musí smířit, i když se nepovažují za součást světa archivnictví. Neomezený přístup lze v digitální sféře vytvořit snadno, avšak bez reciprocity mezi osvojováním nových materiálů a prezervací existujících není dlouhodobě udržitelný. Většina archivářů vnímá vědomé ignorování autorských práv ze strany uživatelů trackeru jistě s nevolí, mně však šlo o to zdůraznit to málo, co mají obě skupiny společného, abych ukázal, že sdílejí stejnou motivaci k aktivitě. Sdílené vlastnosti jsem se snažil prozkoumat podrobněji, abych prohloubil vzájemné porozumění mezi oběma odloučenými zájmovými skupinami. Pevně věřím, že vzájemná závislost těchto dvou odlišných, ale provázaných skupin se bude v budoucnu zvětšovat, ať už bude krajina archivů budoucnosti digitální či nikoliv.

Z anglického originálu „Emergent Digital Videotheques and the Persistence of the Archive Impulse“, určeného pro *Illuminaci*, přeložil Jan Hanzlík.

Peter Walsh absolvoval doktorské studium v oboru filmové vědy na Univerzitě v Sheffieldu, kde se zaměřoval na praxi raného uvádění filmů v severní Anglii. Dnes žije v Bristolu a působí jako nezávislý výzkumník a redaktor. Vedle toho se aktivně podílí na chodu nedávno znovuobnovené činnosti Bristolského kroužku filmových kritiků (Bristol Film Critics Circle) a je jedním z ředitelů South West Silents, kolektivu který koordinuje a propaguje promítání a představení němých filmů v Bristolu a okolí.

Citované filmy:

Dotek (*Beröringen*; Ingmar Bergman, 1971), *Song of the South* (Wilfred Jackson, Harve Foster, 1946).

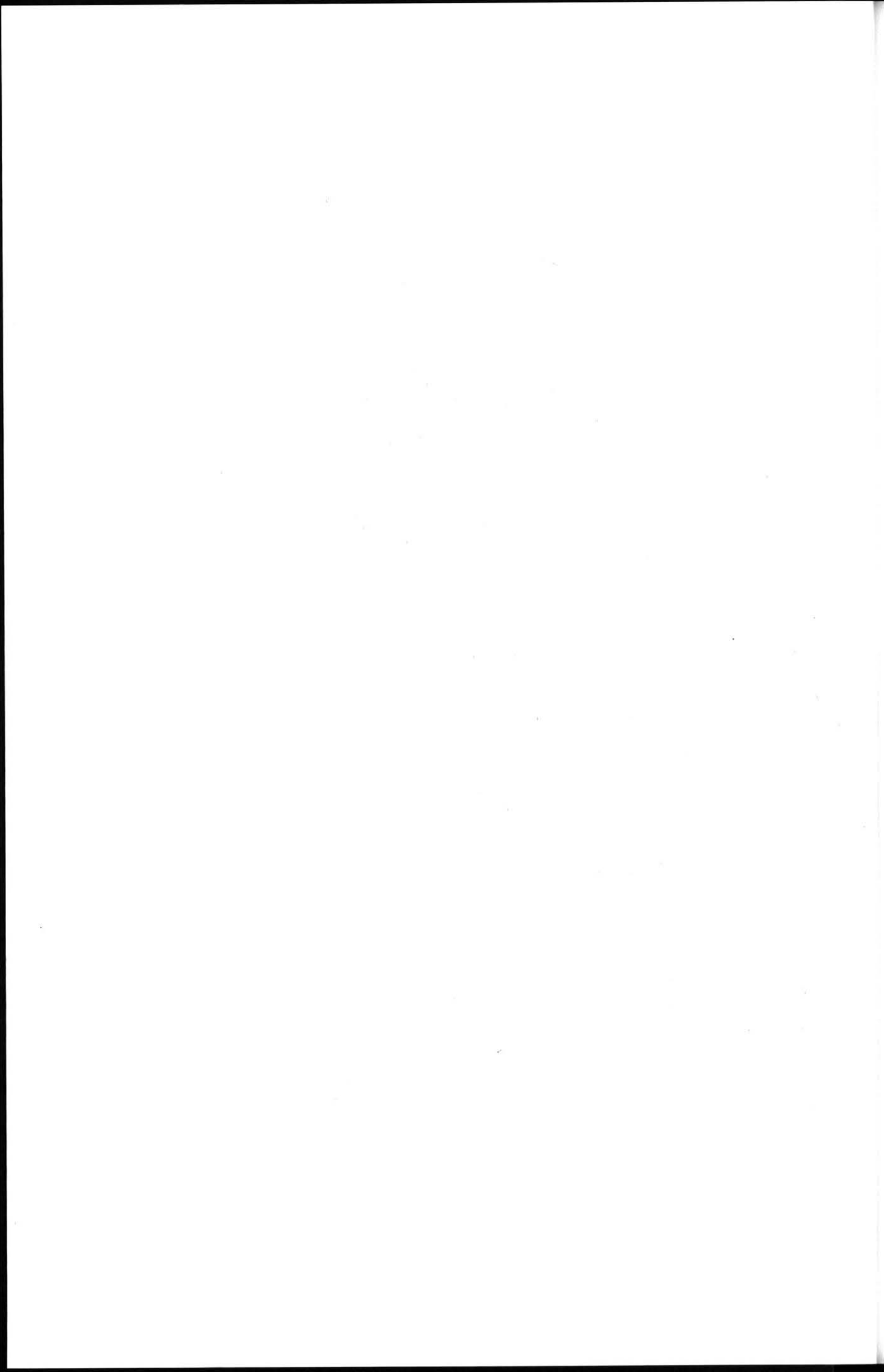
SUMMARY

Emergent Digital Videotheques and the Persistence of the Archive Impulse

Peter Walsh

With a history of home consumer film media that goes from the cumbersome analogue video tapes to the current state of streamed digital content, the shift from tangible-yet-limited physical media to a seemingly endless library of on-demand film is one audiences have been quick to embrace. While this ephemeral videotheque of media could be cited as another point in the continued Death of Cinema debate, the case studies I wish to address in this article highlight two collectives, one digital and online, and the other physical and offline, as examples of how groupings outside institutional archives are working to combat the ephemerality of home consumer film media. Their position outside the confines of institutional recognition or established film archiving practice leaves them open to criticism, yet in both examples I aim to explore how each manifests a clear archive impulse aimed at preserving access, and more deeply engaged with fostering a wider culture of cinephilia.

This principle is not concerned with locating and protecting the original film object, nor even the secondary object of distribution prints, but comes rather as a reaction to the increasing ephemerality of the tertiary object, which is the home video releases of films and television broadcasts. The archival impulse (as I see it) demonstrates a disciplined approach which echoes some of the behaviours of formal archives, and the need to maintain access to the film as text, and video as content, through digitized and networked means. The emergence of these new videotheques is a collective response from users and consumers of film media, and the principles and rigour they demonstrate, alongside their reaction to international copyright law, and the emergence of orphan film work rights, shows a dedication towards protecting a library of film and television, which is seen as being at threat from fragmentation and dereliction. By highlighting these two examples I hope to illustrate the limited commonalities between the professional archivists and those preserving access outside of the institutional model, and in so doing gain a better understanding the overlap in what drives both groups.



Anna Batistová

Překlenout propast mezi analogovými dějinami filmu a digitální technologií

Rozhovor s Barbarou Flueckigerovou

Barbara Flueckigerová pracovala v letech 1980 až 1992 jako zvukařka na více než 30 celovečerních filmech natáčených v různých evropských zemích. Od roku 1992 studovala německou literaturu, filmovou teorii, filozofii a média na Univerzitě v Curychu a Svobodné univerzitě v Berlíně, doktorský titul získala v roce 2001. Následně působila jako odborná asistentka na katedře mediálních studií Univerzity v Bazileji, v roce 2007 se habilitovala na Svobodné univerzitě v Berlíně. Od roku 2007 je profesorkou na katedře filmových studií Univerzity v Curychu.

Podílela se na řadě výzkumných projektů, například o zvuku v americké mainstreamové kinematografii. Od počátku tisíciletí se výzkumně zabývá problematikou digitalizace a digitální kinematografie: viz projekty AFRESA o digitalizaci archivních filmů (2008–2011), Film History Re-Mastered (od června 2011), Analog vs. Digital. The Emotional Impact of Film Recording Processes on the Audience (od května 2012), DIASTOR Bridging the Gap Between Analog Film History and Digital Technology (od května 2013). V roce 2015 získala Advanced Grant Evropské rady pro výzkum.

Je autorkou knihy *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (Marburg: Schueren 2001). Tato publikace je uznávanou základní literaturou k tématu v německém jazyce a v roce 2012 byla přetištěna již v pátém vydání. Dále publikuje především v německých a švýcarských odborných periodících. Její *Timeline of Historical Film Colors* (<http://zauberklang.ch/filmcolors/>) je jedním z nejbohatších informačních zdrojů pro studium barevných systémů v kinematografii.

Více informací o práci Barbary Flueckigerové je možné získat na jejím webu <http://www.zauberklang.ch/>.

— — —

Co vaše kariéra filmové profesionálky přinesla vaší kariéře akademické?

Zázemí ve filmové výrobě a filmové technice se opakovaně ukazuje jako velmi cenné, protože mi dovoluje mnohem snadněji chápat technické koncepty a inovaci. A toto pochopení pak umožňuje hlouběji zkoumat techniku a technologii, jejich základní epistemologické předpoklady a jejich vliv na estetiku filmové výroby. Během své badatelské kariéry — od doktorského projektu až k projektům pozdějším — jsem rozpracovala jedinečný přístup, založený právě na vzhledu do této problematiky. Tomuto přístupu říkám „technobole“, s odkazem ke konceptu Franka Beua.¹⁾ Zatímco se zabývám velmi detailně vývojem techniky, snažím se překonat soustředění na techniku tím, že svá zjištění přenáším na jiná odvětví, jako jsou estetika nebo narace, a do těchto odvětví chci také zahrnout kulturní kořeny technických inovací. Na rozdíl od technického determinismu předpokládá můj přístup smyčku zpětné vazby mezi kulturou a technikou.

Spojení mezi filmovou technikou a estetikou se zdá být ve vašem výzkumu klíčové. Mohla byste to rozvést?

Ve všech oblastech, ve kterých jsem prováděla výzkum, jsem sledovala dosud skrytá schémata propojení mezi technikou a estetikou. Ve zvukové technice a sound designu, kterým jsem se věnovala v doktorské práci, se zásadní estetická změna udála v polovině 70. let minulého století. Tato změna byla ovlivněná kulturním kontextem mnohem více, než jsme dosud tušili — evropským uměleckým filmem, rockovou hudbou, konzumní kulturou a mediální spotřebou obecně — ale změna estetická byla podmíněna také pokrokem technickým.²⁾

Podobná složitá síť vzájemných vlivů mezi technikou, kulturou a estetikou se rýsovala v mém výzkumu o počítačem generovaných obrazech a speciálních vizuálních efektech. Nejenže CGI generuje zcela nové módy reprezentace, ale nabízí širokou škálu nových stylistických a narativních prostředků. A tyto změny můžeme sledovat až k vynálezu binárního kódu v 17. století. Fyzikální a výpočetní principy v jádru těchto nových forem reprezentace jsou náročné na pochopení, ale také vděčné s ohledem na skryté průniky mezi estetikou a technikou. Pomyslete jen na postavy vytvářené digitálně a na množství překážek, které musely být překonány na cestě k tomu, aby byly vytvořeny přesvědčivé pohyby a mimika obličejů.³⁾

V posledních sedmi letech jsem se zabývala digitalizací a restaurováním archivních filmů s důrazem na problematiku barev. I tento výzkum vyžaduje hluboké technické porozumění, jak s ohledem na chemické a fyzikální vlastnosti barev, v nespočtu různých barevných systémů, které byly vynalezeny od počátků kinematografie, ale také vzhledem k převodu těchto vlastností do digitální podoby.

1) Frank Beau svůj francouzský termín odvozuje od slova „discobole“, tedy vrhač disku. Vyjadřuje jím snahu držet techniku a technologii v centru zájmu, ale nezabývat se jí přímo — spíše se s její pomocí snažit dosáhnout na jinak nedosažitelné vzdálenosti. Viz např. Frank Beau, *La solitude du technobole: puissance politique des effets spéciaux*. *CinemAction*, 2002, č. 102, s. 196–206. Pozn. red.

2) Barbara Flueckiger, *Sound Design — Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schueren 2001. Anglická anotace dostupná online: <<http://www.zauberklang.ch/sounddesign engl.html>>, [cit. 10. 7. 2015].

3) Barbara Flueckiger, *Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer*. Schüren Verlag GmbH 2008. Anglická anotace dostupná online: <http://www.zauberklang.ch/vfx_en_css.html>, [cit. 10. 7. 2015].

Když si čtu o vašich minulých výzkumných projektech, zdá se mi, že vždy tak trochu předbíháte dobu. Jak si vybíráte výzkumná témata?

Je v tom vlastně obrovská míra náhody. Už jako zvuková inženýrka jsem si vytvořila základní přehled o vztahu mezi technikou a estetikou. Brzy po dokončení doktorátu jsem získala pozici ve výzkumném projektu, který se zabýval profesionální digitální kinematografií ve vysokém rozlišení, a to už v roce 2000.⁴⁾ Mým úkolem bylo vymyslet způsob, jak zkoumat vliv nové techniky na filmovou výrobu, a to na základě studia práce profesionálního štábu s tímto novým formátem. Úzce jsme spolupracovali s filmovými tvůrci a průmyslem. Našimi partnery byli Sony Overseas S.A. a filmové laboratoře ve Švýcarsku a spolupracovali jsme s laboratoří Imaging and Media⁵⁾ na Univerzitě v Bazileji. Během tohoto projektu jsem se naučila základy digitálního zpracování obrazu. A posléze jsem byla celkem nešťastná z toho, jak mediální studia přistupují k výzkumu digitálního obrazu. Většina raných studií se soustředila na etické problémy falšování v digitálním zpracování obrazu, zatímco zcela pomíjela estetiku a obecný vliv těchto postupů na filmovou výrobu. A z téhle frustrace se zrodila touha dělat věci jinak. Prostudovala jsem stovky technických studií a několik stovek filmů, které používaly CGI nebo VFX,⁶⁾ a sledovala možnosti nové techniky.

Opět spíše náhodou jsem se dostala k projektu o digitalizaci archivních filmů — AFRESA — protože hlavní žadatelé z Univerzity v Bazileji potřebovali někoho z filmových studií, aby pokryli filmově-historické otázky paralelní k jejich výzkumu vývoje hardwaru a softwaru.⁷⁾ Během tohoto projektu jsem zjistila, že v komunitě filmových studií téměř zcela chybělo povědomí o obrovském vlivu, jaký měly digitální technologie na naše vnímání dějin filmu. DVD vycházela s takzvanými klasickými filmy v „remasterovaných“ verzích, se „zdokonaleným“ nebo „lepším“ obrazem a zvukem, ale vždy bez zmínky o zdrojích digitalizace nebo jak byly zpracovány. Společně se spolupracovníci v AFRESA Franziskou Hellerovou jsme rozpracovaly projekt „Remasterované dějiny filmu“ (Film History Re-mastered),⁸⁾ podpořený grantem Švýcarské národní vědecké nadace (Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung), která již dříve podpořila můj výzkum o zvuku a speciálních efektech. V projektu AFRESA jsem si uvědomila, že zpracování historických filmových barev digitálními prostředky je důležitý problém. Tudíž se historické filmové barevné systémy staly jedním z klíčových témat v „Remasterovaných dějinách filmu“. Během několikaměsíčního pobytu na Harvardské univerzitě jsem provedla základní výzkum na množství různých barevných procesů, které se objevily během dějin kinematografie. Vzhledem k tomu, že Harvard má výbornou knihovnu, kde mi pomohli dostat se k těm nejobskurnějším technickým časopisům z 19. nebo raného 20. století, zjišťovala jsem, že k tématu existuje mnoho zdrojů, které nikdy nebyly přístupné a systematicky zpracovány. Vyvinula jsem tedy Timeline of Historical Film

4) Popis projektu dostupný online: <<http://www.zauberklang.ch/digicin.pdf>>, [cit. 10. 7. 2015].

5) Dnes pod názvem Digital Humanities Lab, online: <<http://www.dhlab.unibas.ch/>>, [cit. 10. 7. 2015].

6) Zavedené zkratky CGI („computer generated imagery“, počítačově generované obrazy), VFX („visual effects“, vizuální efekty) — pozn. red.

7) Anglická anotace projektu online: <<http://www.research-projects.uzh.ch/p10747.htm>>, [cit. 10. 7. 2015].

8) Anglická anotace projektu online: <<http://www.research-projects.uzh.ch/p15584.htm>>, [cit. 10. 7. 2015].

Colors (Časovou osu historických filmových barevných systémů),⁹⁾ celosvětově přístupný zdroj pro badatele, archiváře, historiky filmu, restaurátory, studenty a zainteresované laiky. Díky základním znalostem o programování webu jsem byla schopná první verzi vytvořit téměř bez pomoci a s omezenými finančními prostředky.

Zároveň jsem si všímala, jak jsou filmové laboratoře a pracoviště s vědomostmi o zpracování kinematografického filmu po celém světě ohrožené. Mnoho z nich mizelo a bankrotovalo, Kodak byl na pokraji bankrotu, výrobci kinematografických kamer přestali vyrábět analogové přístroje. Obrátila jsem se tedy na politické orgány ve Švýcarsku a snažila se upozorňovat na tuto ztrátu a získávat podporu pro zachování alespoň jedné fungující laboratoře ve Švýcarsku. Ale zjistila jsem, že političtí zástupci nejsou schopní reagovat tak rychle, jak by bylo třeba. Požádala jsem tedy o financování u švýcarské Komise pro techniku a inovaci (Kommission für Technologie und Innovation, KTI), která podporuje spolupráci univerzitního výzkumu se soukromým sektorem. Mými partnery se naštěstí stali Disney Research Zurich a poslední laboratoře Cinegrell Postproduction, dva audiovizuální archivy (Cinémathèque suisse a SRF Swiss Radio and Television), stejně jako firmy vyrábějící software a hardware. Zastřešující snahou projektu nazvaného DIASTOR¹⁰⁾ bylo udržet vědomosti o zpracování filmu naživu a zároveň získávat nové vědomosti o digitalizaci a restaurování analogových filmů.

Zcela nedávno jsem pak získala jeden z nejprestižnějších evropských výzkumných grantů — „Advanced Grant“ od Evropské rady pro výzkum — pro další výzkum o vztahu techniky a estetiky barev ve filmu.¹¹⁾ Stále zbývá tolik otázek, k jejichž zodpovězení potřebujeme rozsáhlý mezioborový projekt. V jeho rámci bych chtěla vyvinout webový nástroj pro analýzu barev ve filmu. Grant mi dovoluje postavit interdisciplinární výzkumný tým a společně se pustit do odhalování dosud skrytých vzorců vývoje techniky a estetiky barevného filmu s cílem uplatnit nová zjištění při digitalizaci a restaurování historických barevných filmů.

Zkrátka, jedno výzkumné téma vedlo k druhému. Každý projekt přinesl nezodpovězené otázky, kterými bylo třeba zabývat se dále. Už během své kariéry ve filmové výrobě jsem se vždy snažila zkoušet nové postupy. Myslím, že tato chuť experimentovat a moje hluboká zvědavost jsou nejdůležitějšími zdroji pro vývoj mých výzkumných témat. Když jsem získala „Advanced Grant“, kdosi se mě zeptal, proč dostávám tolik grantů. Odpověděla jsem, že když mám nějaký nápad, tak prostě dnem i nocí pracuji, abych jej realizovala. Jeden kolega tomu v žertu říká „Flueckigerové pravá a vyzkoušená metoda“. Možná není na první pohled patrné, jak je vymýšlení, žádání o financování a samotné provádění velkých výzkumných projektů časově a obecně náročné.

9) Timeline of Historical Film Colors, dostupné online: <<http://zauberklang.ch/filmcolors>>, [cit. 10. 7. 2015].

10) Viz web projektu: <<http://www.diastor.ch>>, a anglickou anotaci projektu: <<http://www.research-projects.uzh.ch/p18079.htm>>, [obojí cit. 10. 7. 2015].

11) Viz tiskovou zprávu Univerzity v Curychu: <http://www.mediadesk.uzh.ch/articles/2015/advanced-grants_en.html> a anglickou anotaci projektu: <<http://www.research-projects.uzh.ch/p21207.htm>>, [obojí cit. 10. 7. 2015].

V rámci několika svých projektů jste pracovala s lidmi z průmyslu nebo soukromých výzkumných organizací. Jaké jsou vaše zkušenosti v tomto ohledu? Pracuje se v soukromém sektoru jinak? Byla tato spolupráce klíčová pro vaše projekty?

Už z definice vyžadují všechny projekty financované KTI spolupráci s průmyslem. Alespoň polovina finančních prostředků musí být poskytnuta společnostmi, zatímco KTI finančně podporuje výzkumný vědecký tým. Takže takový výzkum se soustředí na aplikaci a má ekonomický rozměr — mottem projektů financovaných KTI je ostatně „Věda na trh“. Výzkumné projekty musí nabízet kvantitativně měřitelný ekonomický přínos. V praxi je to velmi náročné, zvláště když projekty většinou trvají od jednoho a půl do dvou let. Není snadné přicházet s inovativními řešeními, která přinesou okamžitou návratnost investovaných prostředků. Zatímco velké společnosti mají vlastní oddělení výzkumu a vývoje, pro malé společnosti, se kterými jsme byli v projektech, to neplatí (samozřejmě s výjimkou Disney Research Zurich, který se na výzkum specializuje). Pro malé podniky je to vážný problém. V projektu DIASTOR jsme společně s partnery z průmyslu čelili mnoha výzvám. Neustále jsme si museli vyměňovat názory a pohledy na věc, abychom pochopili své zájmy a cíle. Některé problémy jsme nemohli vyřešit dostatečně rychle a jeden z partnerů z projektu po roce odešel. Ale po dvou letech jsme s výsledkem spokojeni. Poslední švýcarské laboratoře Cinegrell Postproduction stále fungují a udělaly obrovský pokrok v digitalizaci a restaurování. Byly také velmi vstřícné k našemu výzkumnému týmu, nabídly nám přístup k vlastní technické infrastruktuře a jejich zaměstnanci se o projekt zajímali a pomáhali s ním. Výborně jsme spolupracovali také s týmem švýcarské televize, a neustále se zlepšuje náš vztah s restaurátory v Cinémathèque suisse.

Takže ve výsledku jsou tyto způsoby spolupráce velmi uspokojivé. Každý může z náhledu na specializaci toho druhého jen získat, pokud jsou všichni takové výměně nakloněni. Tyto projekty mi nabízejí velmi strmou křivku učení. Jako vedoucí projektu musím pochopit problémy a cíle všech zúčastněných co nejrychleji. I z pohledu každodenního chodu jsou projekty velmi náročné. Už samotné vedení takového projektu, s tolika zúčastněnými partnery, by bylo prací samou o sobě. A já se jím musím zabývat vedle povinností souvisejících s profesorským místem — výuky, publikací, přednášek, vedení prací a tak dále. Nakonec jsem pracovním velmi vytížená. Ale stojí to za to, protože právě mezioborové myšlení „out of the box“ umožňuje otevírat nové horizonty.

A co spolupráce s filmovými (nebo audiovizuálními) archivy? Například u svého výzkumu barev v kinematografii sbíráte vzorky historických materiálů v archivech po celém světě. Jsou filmové archivy nakloněny takovému výzkumu a připraveny na badatele, kteří se nechtějí jen „dívat na filmy“, ale podrobně studovat filmové materiály?

Na začátku to bylo mnohem složitější. Samozřejmě že každý archiv má vlastní zásady a pravidla zpřístupňování materiálů badatelům. Některé z nich byly od počátků velmi otevřené a vyjadřovaly mi podporu, jiné byly spíše skeptické — ale nebudu jmenovat konkrétní příklady. Velmi často záleželo na osobních vztazích. Poté, co jsem nasnímala všechny dostupné dobové nitrátové kopie filmu KABINET DOKTORA CALIGARIHO pro analýzu barevných schémat ve společném projektu s Anke Wilkeningovou z Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung a s pracovníky L'Imagine ritrovata v Boloni, se dveře mnoha archivů otevřely. Kopie CALIGARIHO byly tak vzácné a některé z nich tak křehké, že jsem mohla

dokázat, že moje postupy nemohou archivním materiálům nijak ublížit. Samozřejmě vždy respektuji zásady konkrétních archivů. A mezitím mnohé archivy vidí můj výzkum jako oboustranně zajímavý a chápou jej spíše jako vzájemnou spolupráci. Ony mi poskytují přístup ke svým sbírkám, já jim poskytnu kvalitní fotografie materiálů a stále častěji mne žádají, abych s jejich pracovníky diskutovala o výsledcích svého výzkumu. Mnoho archivů také pochopilo, že jejich sbírkám poskytují publicitu vystavením fotografií na Timeline of Historical Film Colors a zmínkami na sociálních médiích, na svém Blogu,¹²⁾ na Facebooku¹³⁾ a Twitteru,¹⁴⁾ kde přispívám také do několika skupin akademiků a milovníků filmu.

Pro filmové archiváře se s digitalizací hodně mění — starat se o digitální sbírky je docela jiná disciplína než v případě těch analogových. Digitalizace také přináší otázky, na které jsme nebyli zvyklí se ptát (jak jste ukázala například ve svém článku pro časopis NECSUS „Material properties of historical film in the digital age“).¹⁵⁾ Jaké jsou to podle vás otázky a proč bychom se na ně měli snažit odpovídat?

Jedno z největších nedorozumění pochází z tendence vidět v digitalizaci jako nástroj pro prezervaci, dlouhodobé uchování. Digitalizace — jak ji známe dnes — je jen jedním ze způsobů, jak číst konkrétní filmový materiál za konkrétních podmínek. Při nejlepším zachytí vzhled historického filmu, pokud je založena na důkladném výzkumu dějin výroby daného filmu a jeho estetiky. Každá digitalizace postihne jen některé aspekty analogového filmového materiálu, ale nereprodukuje umělecké dílo v jeho celistvosti. Většina skenovacích zařízení nesnímá důležité informace jako nápisy na okrajích filmového pásu (*edge codes*) a další metadata přítomná mimo obrazová pole filmového pásu. Filmy jsou navíc trojrozměrné objekty. Jsou tvořeny několika vrstvami: podkladem, emulzí (emulzemi), různými filtry v některých aditivních procesech nebo vrstvami jednotlivých barviv. Skenováním získáme pouze barevnou informaci. Takže bychom si měli uvědomit, že skenování je v podstatě redukce bohatství různých informací do sledu binárních údajů, které popisují film na základě tří barevných kanálů, červeného, zeleného a modrého, v určitém dynamickém rozsahu a s konkrétním prostorovým rozlišením. Skenování je také operací, do které nemůžeme zcela nahlédnout (*black-box operation*). Nevíme úplně přesně, co skenery dělají, protože jejich výrobci klíčové informace tají. Většinou neznáme vlastnosti světelného zdroje, vlastnosti senzoru a nevíme, jaké následné zpracování je aplikováno na zachycená data.

Navíc je tu dlouhodobé uchování, stále nevyřešený problém. Současné přístupy počítají s pravidelnou migrací každých pár let, ale nikdo neví, jak tyto migrace budeme schopni zajistit s budoucími technologiemi. Jak můžeme zajistit dlouhodobé přežití všech informací? Jak můžeme vymyslet digitalizační postup, který bude otevřený budoucím použitím,

12) Dostupné online: <<http://www.filmcolors.org>>, [cit. 10. 7. 2015].

13) Například skupina Filmwissenschaft/Film Studies na Facebooku: <<https://www.facebook.com/groups/175716329122592/>>, [cit. 9. 7. 2015].

14) Barbara Flueckigerová na Twitteru: <<https://twitter.com/flueko>>, [cit. 10. 7. 2015].

15) Barbara Flueckiger, Material properties of historical film in the digital age. NECSUS. *European Journal of Media Studies*, podzim 2012. Dostupné online: <<http://www.necsus-ejms.org/material-properties-of-historical-film-in-the-digital-age/>>, [cit. 8. 7. 2015].

standardům a formátům? Jistě je jen otázkou času, než schůdné řešení najdeme. Ale ještě je nemáme.

A jak už jsem zmínila s odkazem na vývoj projektu DIASTOR, musíme držet při živosti vědomosti o kinematografickém filmu. To zahrnuje osoby, které mají zkušenosti s prací s analogovým filmem a také pracoviště vybavená všemi potřebnými přístroji pro zpracování filmu. Vlastně bychom měli zkušené pracovníky a jejich přístroje chápat jako svého druhu kulturně vypěstovaný biotop. Pouze někdo s vědomostmi o fotochemickém zpracování a všech různých použitých filmových surovinách může porozumět drobným jednotlivostem celého procesu.

V již citovaném článku také píšete, že „neexistuje jeden digitální obraz, jen jeho různé druhy“. Mohla byste tuto myšlenku rozvést?

Digitální obrazy jsou vytvářeny různými způsoby. Existuje přinejmenším šest druhů digitálních obrazů: digitální fotografie nebo kinematografie, skenování analogového obrazu, kreslení, digitální zpracování obrazu, počítačem generovaný obraz (CGI), „compositing“ (klíčování/ digitální klíčování — pozn. red.). Jak jsem se snažila podrobně vysvětlit ve své knize *Visual Effects*, každý z těchto druhů obrazu má odlišné epistemologické kořeny, sleduje jiné módy reprezentace a je používán v jiných pragmatických rámcích. Když mluvíme o digitálních obrazech, měli bychom jasně definovat, o čem mluvíme. Většina etických debat o falšování v digitálních obrazech se implicitně zabývá digitálním zpracováním obrazu a „compositingem“ v dokumentaristickém rámci, ale o svém omezeném poli výzkumu nikdy nemluví jasně a nereflktují tyto hranice. Místo toho postulují „digitální obraz“ jako v základu problematický fenomén.

Jeden z vašich projektů se zabýval emocionálním dopadem různých technologií záznamu (analogové a digitální) na diváky. Mohla byste shrnout své závěry nebo vypíchnout ty, které považujete za nejzajímavější?

V letech 2012 až 2014 jsme pracovali na mezioborovém výzkumném projektu vedeném Curyšskou vysokou uměleckou školou (Zürcher Hochschule der Künste), ve spolupráci s psychologií médií z Univerzity v Bernu.¹⁶⁾ Byly natočeny tři krátké filmy, paralelně na analogovou a digitální kameru přes polopropustné zrcadlo, které se obvykle používá při natáčení stereoskopických filmů. Rozdílným skupinám diváků v kině jsme pak ukázali tři verze filmu, digitální, analogový a digitální s postprodukčně přidanými analogovými jevy, jako je například filmové zrno, nejprve všechny digitálně a posléze na analogovém mechanickém filmovém promítacím stroji.

Naše výsledky ukázaly, že přechod z analogového k digitálnímu záznamu nenarušuje emocionální zážitek diváků. Jakmile byli diváci emočně naladěni na příběh filmu, nevysledovali jsme žádné zásadní rozdíly mezi analogově a digitálně natočeným filmem. Naopak porovnání různých způsobů projekce dávalo jiné výsledky. V testovacích projekcích s malými skupinami diváků jsme u mechanické 35mm projekce zaznamenali mnohem větší emoční angažovanost nežli u digitální projekce.

16) Anglická anotace projektu <<http://www.research-projects.uzh.ch/p17041.htm>>, [cit. 10. 7. 2015].

Z mého pohledu jedním z nejzajímavějších výsledků byla ovšem mnohem větší míra, s jakou si testované osoby pamatovaly náhodné zobrazené předměty u digitálního obrazu, jako například barvu punčoch jedné z postav. To by naznačovalo jiné způsoby zpracování, v souladu s teorií představenou v roce 1986 v publikaci *Elaboration Likelihood Model* Richardem Pettym a Johnem Cacioppem,¹⁷⁾ tedy kognitivněji řízené centrální zpracování.

Zabýváte se technikou v kinematografii, ale nové technické možnosti používáte také při publikaci svého výzkumu. Vaše Timeline of Historical Film Colors je jedinečným zdrojem pro kohokoliv, kdo se chce zabývat barvou v kinematografii, a je k dispozici online. Proč jste zvolila tento způsob zveřejnění?

Jak už jsem jednou zmínila, všimla jsem si, že už bylo publikováno množství informací o barvě v kinematografii, ale tyto publikace jsou jen těžko dostupné badatelům, archivářům nebo jiným osobám, které se o téma zajímají. Interaktivní webová platforma mi dovoluje nejen sbírat a sdílet tyto zdroje, ale také přidat estetickou dimenzi barev ve filmu připojením fotografií z historických filmů uložených v archivech nebo jiného obrazového materiálu. Publikace online dovoluje neustálé úpravy a další vývoj. V tištěné knize by nikdy nebylo možné zveřejnit několik tisíc ilustrací. Webová prezentace také dovoluje, aby i ostatní přímo přidávali texty a obrazy.

Dodnes je tento obsáhlý zdroj volně dostupný každému. Pro mne je problematické udržet takový projekt finančně. K financování takových publikací není prozatím možné získat podporu, takže jsem musela investovat značné prostředky z vlastních úspor. Na počátku jsem více než deset tisíc dolarů vybrala v crowdfundingové kampani. Zdvojnásobením této částky z vlastních prostředků jsem si mohla dovolit profesionální zpracování webového rozhraní. Jak Švýcarská národní vědecká nadace, tak Univerzita v Curychu přispěly dalšími zdroji. Od té doby jsem opět musela investovat další vlastní peníze. Nedávno jsem se pokusila na několika místech získat další prostředky, ale všechny žádosti byly odmítnuty. Z dlouhodobého hlediska musím hledat nějaké řešení.

Ale projekt je široce uznávaný a také často používán odborníky, archiváři i širokou veřejností. Dodnes stránky navštívili lidé z více než 160 zemí po celém světě. Počet návštěvníků se zdvojnásobil poté, co jsme před rokem přidali úvodní stránku s rozcestníkem podle základní klasifikace filmových barev. Upřímně, z tohoto projektu se raduji každý den a jsem skutečně ohromena jeho úspěchem. Když jsem jej začínala, ani mne nenapadlo, že by se mu dostalo takové pozornosti.

A jak vidíte možnosti a směřování vydávání odborné literatury?

Právě teď zažíváme nerovnováhu mezi mocí nakladatelů nejlépe hodnocených časopisů a právy autorů. Autoři by se měli spojit a hledat vlastní online publikace s otevřeným přístupem. Místo toho, aby knihovny a vysoké školy platily nehorázné částky za předplatné nakladatelům, mohly by podporovat publikace přímo u autorů. To by vedlo k otevře-

17) Richard E. Petty – John T. Cacioppo, *Elaboration Likelihood Model. Central and Peripheral Routes to Attitude Change*. New York: Springer 1986.

nějšímu přístupu a lepší distribuci vědění a zároveň posílilo autory, kteří by si mohli ponechat práva k vlastním publikacím.

Sociální média jsou výborným nástrojem pro šíření vědění v rámci komunit, tedy ze spodu uživateli a samotnými autory. Pokud nemáte rozpočet na PR specialisty, můžete vlastní publicitu dělat sami a dostat se mezi zájmové skupiny a jednotlivce po celém světě. Sama používám sociální média pro komunikaci a výměnu myšlenek od jejich počátků, kdy je využívalo jen málo lidí z mé generace. Díky tomu jsem rychle získala povědomí o jejich fungování a možnostech. Pokud publikujete jen o svých úspěších a publikacích, bude to pro okruh těch, co vás sledují, nuda. Abyste byli úspěšní, musíte myslet na prospěch svého publika. Zároveň je klíčové být ve skupinách, se kterými sdílíte společné zájmy. Například moje skupina filmových studií funguje výtečně, ale neustále se jí musím věnovat, spravovat členskou základnu a mazat spam a příspěvky, které neodpovídají zaměření skupiny. Aby byla skupina úspěšná, musí mít kritické množství uživatelů, alespoň jeden tisíc. Pokud je skupina příliš malá, nikdy nevytvoří spád nezbytný k udržení při životě.

Toho číslo Iluminace je věnováno digitalizaci a archivům. Které téma je dnes podle vás v této oblasti nejdůležitější?

Určitě digitalizace a restaurování a dlouhodobé uložení. Potřebujeme vědeckější přístup k digitalizaci a restaurování. Příliš mnoho digitalizačních projektů se snaží filmy vylepšovat, místo aby respektovalo jejich historickou integritu. Nejzákladnější pravidla etiky restaurování — transparentnost, dokumentace a vratnost — jsou neustále porušována. Když se díváme na restaurovaný film, většinou nevíme, z jakého materiálu — zdroje — byl digitalizován, jakým způsobem byl naskenován a restaurován a surový sken nebývá řádně archivován. To se týká i DVD a Blu-rayů. Nové edice se často odvolávají na nové restaurování, ale klíčové je zpřístupnit také informace o tomto restaurování a procesu digitalizace. Pokud nevíme nic o pozadí takových vydání DVD nebo Blu-ray, jsou sporným zdrojem pro naše bádání a analýzu. V DIASTORu jsme vyvinuli nedestruktivní a škálovatelný přístup založený na analýze dostupných materiálů. Kolorimetrická a fyzikální měření jsou základem pro rozhodnutí o skenování a restaurování, a tak redukují subjektivní interpretace. Vedle samotných měření je klíčové nasbírat co nejvíce informací o konkrétní barevné estetice průzkumem velké skupiny filmů vytvořených stejným systémem v určitém období, například na raném Agfacoloru ze 40. let minulého století. Systematický průzkum spojení mezi technikou barevného filmu a estetikou bude také tématem mého projektu financovaného Evropskou radou pro výzkum „Filmcolors“, kde budeme analyzovat velké skupiny filmů s pomocí počítačových nástrojů.

Dlouhodobé uložení je druhý velký nevyřešený problém. I kdyby všechny archivy měly robotické knihovny pro pravidelnou migraci digitálních dat, pořád nevíme, jak budou výsledky takového procesu vypadat za dvacet nebo více let. Pro robustní a univerzální řešení na několik desetiletí bychom potřebovali jednotný standard, který by informace držel na jednom místě bez nutnosti migrovat. Ale vyvinout takový formát a zajistit jeho užívání celosvětově je náročné. Existuje mnoho přístupů, například zaznamenávání binárního kódu do kovových pásek nebo na filmový pás, ať už jako analogový obraz nebo digitální kód, ale žádná z těchto metod není používána ve většině archivů. Archivy zápasí

s množstvím různých digitálních formátů, a pro dlouhodobé uložení přijímají DCP,¹⁸⁾ i když DCP nemusí být za několik let čitelné a obsahuje informace v komprimované podobě. Informace by měly být nekomprimované, aby umožnily úpravy pro budoucí standardy jako vyšší obrazová frekvence, větší dynamický rozsah, širší gamut.¹⁹⁾

A jaké místo byste přisoudila filmovým archivům v digitálním světě? Kam by měly směřovat a na co se soustředit?

Dlouhodobé uchování je pro archivy stále nejdůležitějším úkolem. Ale bylo by skvělé, kdyby se zabývaly také digitalizací, a tak zpřístupňovaly vzácnosti ze svých sbírek. Začít by měly online katalogem, který jednoduše a jasně vypíše uložené filmy. Jsem si vědoma, že se zveřejněním katalogu online jsou právní problémy. Ale například BFI takový katalog má a práci badatelů to velmi zjednodušuje. Mohu tak z domova prozkoumávat jejich sbírky a vybírat si materiály, které bych chtěla studovat podrobněji.

Vedle prezervace a zpřístupnění katalogu bych stála i o přístupnější filmy, digitalizované tak, aby je mohli z domova studovat badatelé, ale dostaly se také k široké veřejnosti. Ale to by vyžadovalo obrovskou kurátorskou práci, protože i filmy prezentované na webových platformách musí být digitalizovány kvalitně a měly by být zasazeny do kontextu, jak už jsem zmiňovala dříve vzhledem k etice restaurování. Na závěr bych zmínila, že v projektu DIASTOR jsme začali chápat, že politika je klíčový faktor pro přechod od analogových archivů k hybridním, které kloubí analogové i digitální uložení a zpřístupnění svých sbírek. Zatím byl tento přechod chápán jako technický, ale to je v několika ohledech problematické. Technická řešení musí být zasazena do kontextu pravidel a zásad archivů a filmově-historického poznání. Někdy mne zneklidňuje, že archivy jednoduše outsourcují digitalizaci svých sbírek společností bez znalostí a zkušeností nutných k tak komplexnímu zásahu, jako je převod analogového filmu do digitálního světa. Není to jen jednoduchá otázka vybavení — i ty nejlepší skenery mají slabiny a hranice. Naopak je v procesu klíčová hluboká znalost historických materiálů a dřívější estetiky. A nakonec toto období přechodu vyžaduje, aby měly archivy k dispozici nejen odpovídající finanční prostředky, ale také odpovídající podmínky zahrnující zkušené a vzdělané pracovníky a všechny nezbytné technické nástroje. Pokud máte jen rozpočet, ale chybí vám zbytek, nikdy nedosáhnete přesvědčivých a dlouhodobě udržitelných výsledků.

18) Zavedená zkratka pro „digital cinema package“ (soubor digitálních složek uchovávajících digitální zvuková, obrazová a další data), formát, který se momentálně používá standardně pro distribuci do kin — pozn. red.

19) Gamut, respektive barevný gamut, je de facto množinou zobrazitelných hodnot z určitého barevného prostoru, tj. dosažitelnou oblastí barev v určitém barevném prostoru — pozn. red.

Komerční film na vyměření

„Na party budou všichni VIP,“ řekl primátor Karlových Varů, ačkoliv na narozeninovou party pořádanou městem mohl každý návštěvník festivalu. Primátorova narážka mířila na svět karlovarského festivalu, kde znamenají pozvánky na posh večírky, ozdobené hollywoodskými stars, potvrzení vašeho VIP statusu. Každoročně se o limitovaná místa svádí boj mezi celebritami, takzvanou společenskou smetánkou a také mezi politiky. Filmaři to dobře chápou a promenády po červeném koberci, selfíčka s hvězdami a pozvánky na opulentní večírky se stávají pákami filmařského lobbingu — „Chceš na party? Tak nás podpoř s novým zákonem o kinematografii!“ A přesně podle zásady „slibem neurazíš“ politici slibují v průběhu festivalu ledacos, málokdy však s reálným legislativním dopadem.

Letos se však díky dlouhodobému nasazení vyjednávacího týmu pod vedením Heleny Bezděk Fraňkové (a za podpory dalších významných osobností, jako je Radomír Dočekal, Ondřej Trojan, Jan Svěrák, Pavel Strnad a další) podařilo dosáhnout zásadního průlomu — premiér Bohuslav Sobotka před festivalem oznámil konkrétní plán na novelizaci zákona o audiovizí a ukotvení mandatorních výdajů ze státního rozpočtu do české kinematografie v hodnotě 180 miliónů ročně. Česká média o tom referovala jakožto o koneč-

ném vítězství filmařů, kteří o peníze ze státního rozpočtu bojovali mnoho let. Avšak teze o vítězství všech filmařů není přesná, protože selektivní podpora ze své podstaty není rozdělována rovným dílem, a nemůžou z ní tudíž profitovat všichni filmaři. A právě otázka, které filmy a kteří filmaři si veřejnou podporu zaslouží, je s nově uvolněnými prostředky aktuálnější než kdy jindy.

V období těsně před festivalem byla publikována rozsáhlá studie výzkumného týmu Masarykovy univerzity pod vedením Petra Szczepek a kol. o vývoji českého kinematografického díla. Autoři v ní mimo jiné analyzují interpersonální vztahy mezi jednotlivci v artovém a komerčním segmentu české kinematografie a na základě polostrukturovaných rozhovorů s předními představiteli filmařské obce popisuje rezervovaný či přímo nepřátelský vztah komerčního proudu vůči Státnímu fondu. V analýze se konkrétně píše: „Producenci komerčních filmů se ke Státnímu fondu kinematografie staví s nedůvěrou, protože nemají pocit, že by jejich filmy byly tím, co Fond chce primárně podporovat — jejich filmy jsou totiž údajně vnímány jako finančně soběstačné.“¹⁾ A do značné míry tomu tak opravdu je. Státní fond a širší filmařská obec vnímají komerční snímky, jako jsou například filmy Jiřího Vejdělky, jako finančně soběstačné a nedostatečně umělec-

1) Petr Szczepek a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015, s. 164. Online: <<http://fondkinematografie.cz/assets/media/studie%20komplet.pdf>>, [cit. 20. 7. 2015].

ky hodnotné, a tudíž nedostávají podporu. Jakkoliv lze o umělecké hodnotě Vejdělkových filmů polemizovat, o jejich komerční soběstačnosti již ne. Vejdělkovy filmy byly nejen úspěšné, ale především výdělečné (což by paradoxně při podpoře od Fondu znamenalo, že by se Fondu vložené prostředky vrátily). Komerční soběstačnost nejen Vejdělkových filmů má ale do budoucna spíše bleďé vyhlídky.

Komerčním filmům výrazně klesá hlavní zdroj příjmů — diváci v kinech. Návštěvnost se za posledních 25 let propadla, v roce 1989 se v ČR prodalo 51 milionů vstupenek, v roce 2014 jen 11 milionů, dále se snižuje podíl českých filmů na tržbách — v roce 2008 byl podíl českých filmů 40 procent, v roce 2014 jen 24 procent.²⁾ Druhým největším zdrojem financování byly soukromé televizní stanice, které zažívají svá nejhorší léta. Nově i Primě díky novým médiím a atomizaci trhu ubývají diváci a dramaticky klesají příjmy z reklam. Nižší příjmy pak znamenají menší investice do programu a investice do filmů ještě před jejich natočením jsou nákladné a především riskantní — nikdy nevíte, jestli nová Vejdělkova komedie bude divácky táhnout jako ta poslední, jak se svými 230 000 diváky názorně ukazuje poslední Vejdělkův snímek *NĚŽNÉ VLNY*. Internet má vliv také na další zdroj příjmů, takzvaný home entertainment. Zisky z prodeje DVD od svého vrcholu v roce 2008, kdy dosáhly 542 milionů Kč, lineárně klesaly až na cca 350 milionů³⁾ v minulém roce a není pochyb o tom, že budou klesat i nadále, aniž by je v dohledné době nahradily zisky z VOD. Tuzemská kinematografie tak zcela jasně spěje k momentu, ve kterém bude trh znát

pouze dva segmenty — exploatační braky natočené v levných poloamatérských podmínkách a la Magnuskova tvorba (BASTARDI, JEDLÍCI) na straně jedné, a na té druhé umělecky ambiciózní a profesionálně zpracované snímky, které budou s návštěvností oscilovat mezi jednotkami a desítkami tisíc diváků v kinech.

Jedním z hlavních důvodů, proč se dlouhá léta nedařilo přetavit sliby politiků v konkrétní legislativní změny, je obecná nepopularita podpory českého filmu u voličů. Jen pro ilustraci, na serveru *iDNES* napsala Mirka Spáčilová polemizující článek o požadavcích dalších financí pro český film.⁴⁾ Zajímavá je ale diskuse pod článkem, z níž cituji nejpopulárnější komentáře: „Jo, to jsou ti praví vyžírkové! ;-),“ píše Pavel Fara a dostává za to 11 lajků. Alexandr Kostka dodává: „Jasně, pomůže to. Ne v kulturním obohacení občanů, ale v obohacení peněženek filmařů.“ A názor mnohých pravicových voličů shrnuje Petr Skokan: „To je omyl — jakékoliv dotace jen kvalitu snižují vždy a všude. Na českém filmu je to krásně vidět. Problém dotací je totiž v tom, že se uzavře po nějaké době okruh jejich příjemců — tj. ti, co v tom umí chodit a dokážou je získat, mají pohodlnější život = nemusí moc přemýšlet o tom, co natočí, a můžou natáčet odpad, jako je k vidění v posledních 10 letech. Už ani nepamatuju slušný český film z posledních let...“ Faktem je, že obyčejní lidé si myslí, že české filmy si jejich peníze nezaslouží. Státnímu fondu kinematografie tak s penězi od daňových poplatníků hrozí jakási krize legitimacy — jeho existence bude legální, ale v očích společnosti nezasloužená.

Krize legitimacy a nesouhlas veřejnosti s penězi

- 2) Viz statistiky Českého filmového centra a Asociace producentů v audiovizí, online: <<http://filmcenter.cz/uploaded/7749-ceske-filmy-2000-2013.pdf>> a pro 2014 <<http://www.asociaceproducentu.cz/cz/prispevek/20>>, [cit. 20. 7. 2015].
- 3) Viz Magic Box loni prodal 1,4 milionu DVD a Blu-ray. Rozhovor s Janem Burešem. *Borovan.cz*, 17. 12. 2014, online: <<http://www.borovan.cz/rozhovor/jan-rubes-magic-box-loni-prodal-14-milionu-dvd-blu-ray>>; Český a slovenský trh s DVD loni klesl, prodej Blu-ray vzrostl. *Médiář*, 4. 2. 2012, online: <www.mediar.cz/cesky-a-slovensky-trh-s-dvd-loni-klesl-prodej-blu-ray-vzrostl>, [cit. 20. 7. 2015].
- 4) Mirka Spáčilová, Nač naši filmaři potřebují dvě stě milionů korun navíc. *iDNES.cz*, 24. 6. 2015. Online: <http://kultura.idnes.cz/komentar-filmy-dotace-fond-kinematografie-fil-/filmvideo.aspx?c=A150623_165553_filmvideo_vha>, [cit. 20. 7. 2015].

pro filmaře dost možná souvisí s neúspěchy českých diváckých filmů. Kolik z podpořených snímků znají obyčejní lidé a na kolik z nich by dobrovolně utratili 150 korun? A přesto je mají platit přímo ze svých daní. Mnozí argumentují, že takový je prostě princip veřejné podpory v umění, ale opačný příklad lze najít u Polského filmového institutu (PISF — Polski Instytut Sztuki Filmowej), který je v evropské kinematografii považován za exemplární success story. Těsně před vznikem PISFu mělo v roce 2005 v Polsku premiéru 20 domácích filmů s celkovou návštěvností 700 000 diváků, po deseti letech působení fondu s rozpočtem cca 40 miliónů USD se počet snímků zdvojnásobil na 39, ale návštěvnost vzrostla téměř patnáctkrát: na 11 miliónů s tím, že pět z deseti nejnavštěvovanějších snímků bylo polských.⁵⁾ Polská kinematografie posílila tedy nejen v artovém segmentu (kde zažívá díky větším financím historické úspěchy nesrovnatelné s těmi našimi), ale také v segmentu „blockbusterů“. Co víc, mnohým snímkům se daří jak na umělecké úrovni, tak mezi diváky (např. film *V TEMNOTĚ* Agnieszky Holland viděl v kinech jeden milión diváků a získal užší nominaci na Oscara).

Stojí-li český Fond a obecněji značka český film o lepší pověst, nemůže dojít k dalšímu poklesu kvality komerčně zaměřené kinematografie. A jelikož kvalitní komerce se v současném systému nezaplatí, je třeba vytvořit takový ekosystém, ve kterém se vyplatí dělat divácké snímky kvalitně, a tedy nákladně. Veřejná podpora povede také k větší svobodě a zlepšení umělecké kvality komerčních filmů. Na druhý díl státem vyprodukovaného *SLUNCE SENA* přišlo v 80. letech výrazně více lidí než na první, protože se jim první *SLUNCE SENO* líbilo a protože se v něm nemuseli koukat 20 minut na detaily různých komerčních značek jako v případě *KAMENÁKU*, u kterého šla

návštěvnost třetího a čtvrtého pokračování víc než dvakrát dolů. Potenciální podpora dává Fondu možnost zlepšit kvalitu jakéhokoliv filmu, tedy také *KAMENÁKŮ*. A jelikož na *KAMENÁKY* se chodí a reprezentují tak významně naši kinematografii mezi lidmi, kteří ji budou také spolufinancovat, je to právě v zájmu českého filmu, aby Fond aktivně vstoupil i do tohoto segmentu kinematografie. Jinými slovy, je dobré, aby Fond začal podporovat *Trošky i Vejdělky*. O kvalitu v diváckých filmech se v současné době „starají“ pouze komerční producenti, jejichž soustavně klesající zisky ústí v tlak na co nejrychleji a nejlevněji vyprodukované braky. Kromě toho čím více klesají příjmy, tím více se filmy financují netradičními metodami, jako je product placement. Produkty tak musí být ve filmu vidět jistou dobu, z jistých úhlů a plnit jistou funkci. Scénář, režie, kamera, prostě všechny tvůrčí složky filmu musí být produktu přizpůsobeny. *BABOVŘESKY* tak kupříkladu přetékají různými komerčními nesmysly, příkladem za vše jsou scény, ve kterých postavy hrají absurdní hru „Haló, tady Impulsovi“. Ilustrativní je už plakát, kde je sponzorská minerálka větší než postavy filmu. Fond by nejenomže dokázal vytlačit product placement z komerčních filmů, mohl by jít o krok dál a svoji investici podmiňovat větší propracovaností scénářů, lépe připravenou vizí a kvalitněji odvedenou prací a uplatňovat tlak na kvalitu podobně, jako to dělali barrandovští dramaturgové v případě mnoha skvělých komedií 70. a 80. let. Principem by zde mělo být, že za veřejné peníze se dělají kvalitní veřejné filmy.

Současný étos Státního fondu kinematografie se rodil v letech, kdy byl český komerční film stále relativně finančně silný, a naopak segment artového filmu zažíval svá nejkrizovější léta. Vnímání artového filmu prismatem ohroženého druhu, kterému je třeba pomáhat, je určitě správné.

5) Viz profil Polska na stránkách časopisu *FilmNewEurope.com*, online: <<http://www.filmneweurope.com/countries/poland-profile>>; Leo Barraclough, Agnieszka Odorowicz on Polish Film Institute's Decade of Change. *Variety.com*, 17. 5. 2015, online: <<http://variety.com/2015/film/global/agnieszka-odorowicz-on-polish-film-institutes-decade-of-change-1201498978/>>, [cit. 20. 7. 2015].

né, a používají ho jakožto argumentu dokonce i lidé, kteří s dotováním kinematografie nesouhlasí paušálně, viz výrok poslance Komárka: „Státní peníze si zaslouží pouze dokumenty nebo jednoznačně nekomerční menšinové projekty. Film je podnikání. Pokud někdo chce od státu peníze na rodinnou komedii, buď neumí podnikat, nebo filmovat, nebo nejspíše obojí.“⁶⁾ Pan Komárek se ovšem stejně jako exprezident Klaus mylí v pohledu na film jako na business. V posledních letech jím reálně přestává být, a je to komerční či divácký film, který bude dost brzy na vyměření. Další podpora pro tuzemskou kinematografii je krok správným směrem. Začne-li se však český film platit ze státního eráru, je třeba začít diskusi o tom, zda se nemá selektivní podpora také více zaměřit na kvalitní mainstream. Zdali si daňoví poplatníci za své peníze nezaslouží také lepší KAMENÁKY a MUŽE V NADĚJI...

Tomáš Hrubý

O autorovi

Producent Tomáš Hrubý absolvoval bakalářské studium produkce na FAMU a v současnosti dokončuje studium magisterské. V roce 2009 spoluzaložil společnost nutprodukce. Jako producent se podílel na vývoji a realizaci třídílné televizní minisérie pro HBO *Hořící keř*, inspirované osudem Jana Palacha, kterou režírovala Agnieszka Holland, na krátkém animovaném snímku *Pandy*, které si přivezly cenu z Cannes, na dokumentech *Pevnost*, *Gottland*, *Velká noc* či *Jáma*. Momentálně pracuje na seriálu pro HBO *Pustina* a dalších projektech.

6) Martin Komárek, Filmaři žebrají u státu. *Martinkomarek.cz*, 24. 6. 2015. Online: <<http://martinkomarek.cz/glosa-filmari-zebraji-u-statu>>, [cit. 21. 7. 2015].

Výběr audiovizuálních materiálů ve Filmovém archivu Československého filmového ústavu, 1963–1993¹⁾

Sbírkový filmů na našem území vznikaly ještě před založením instituce Filmového archivu (FA). První soukromí sběratelé, jako například Josef Kazda nebo bratři Ferdinand a František Čvančarovi, svoje kolekce sestavovali od 20. let. Z filmů vyřazených místními půjčovnami a kočovnými biografy si vybírali tituly se slavnými herci nebo podle svých oblíbených žánrů.²⁾ Snímky určené pro školy shromažďoval Masarykův lidový výchovný ústav. Kolekce populárně-vědeckých filmových záznamů vznikaly například při Československé společnosti pro vědeckou kinematografii.³⁾ Od druhé poloviny 30. let byl systematictější budován archiv zpravodajských filmů při výrobě Aktualita.⁴⁾ FA byl u nás založen roku 1943 v rámci tehdejšího, kinematografický obor zastřešujícího orgánu Českomoravského filmového ústředí. V kontextu válečných operací a probíhající likvidace českých produkčních a distribučních společností se nejdůležitějším úkolem stala záchrana

co největšího množství nejenom filmových materiálů.⁵⁾ Jindřich Brichta, autor organizační a ideové koncepce FA, tuto instituci pojal na svou dobu moderně, když vedle shromažďování a ochrany sbírek jako základní úkoly chápal i jejich zpracování a zpřístupňování, které by umožnilo výzkum české kinematografie v její komplexnosti.⁶⁾

Množství raných i soudobých českých a zahraničních hraných, zpravodajských, dokumentárních nebo animovaných snímků bylo do FA převáděno i po roce 1945, kdy fungoval již pod záštitou státního výchovného a vzdělávacího Československého filmového ústavu (ČSFÚ).⁷⁾ Zásluhou této bezpochyby prospěšné činnosti první generace pracovníků archivu se jeho kolekce velmi rychle rozrůstala. V první fázi svého vývoje se FA profilel především jako „sběratelský“ orientovaná instituce. Sbírkatelská politika byla ovšem spíše intuitivní povahy a v praxi se při ní značně uplatňovala subjektivita. V tomto ohle-

1) Za konzultaci daného tématu a řadu odborných připomínek děkuji Vladimíru Opělovi a Janě Přikrylové.

2) Viz Adolf Branda, Sběratel snů. *Ahoj* 1981, č. 38, s. 5; Staré filmy. *Haló noviny* 1934, č. 23 (27. 1.), s. 1.

3) Eva Strusková, Poznámky k pojetí předmětu archivnictví ve vztahu k filmovým i dalším audiovizuálním záznamům. *Panorama* 1976, č. 3, s. 68–69.

4) Karel Margry, Filmové týdeníky v okupovaném Československu. Karel Pečený a jeho společnost Aktualita. *Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 108–111.

5) Viz Tereza Česany Dvořáková, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Praha: Univerzita Karlova [nepublikovaná disertační práce] 2011, s. 289–294.

6) Viz Pavel Zeman, Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví. *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 125–173; Vít Janěček, Posunout se do extrémnějších poloh. Rozhovor s ředitelem Národního filmového archivu Vladimírem Opělou nejenom o filmové distribuci. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 24.

7) Srov. Filmotéka. *Věstník Československého státního filmu* 1949, č. 7–8 (15. 8.), s. 43.

du se však naše paměťová instituce nelišila od ostatních. Základy kolekcí světových archivů tvořily vedle tuzemských počinů především tituly, které byly prvními filmovými historiky a žurnalisty vyzdvihovány jako mistrovská umělecká díla. Například snímky D. W. Griffitha, Charlese Chaplina, Fritze Langa, Sergeje Ejzenštejna ad.⁸⁾

Padesátá léta představovala pro FA etapu existenčního provizoria. Po zrušení ČSFÚ byl odtržen od knihovny i dokumentace a přičleňován k různým podnikům Československého státního filmu (ČSF), na krátkou chvíli i pod ministerstvo vnitra, aby se nakonec stal součástí Ústřední půjčovny filmů (ÚPF). Ve stejné době filmové archivnictví ve světě zažívalo nebývalý rozvoj. Rozšiřovala se členská základna Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) a postupně se proměňovalo celé paradigma filmové archivářské praxe.⁹⁾ Jelikož projekce mnohdy představovaly hlavní zdroj příjmu vznikajících paměťových soukromých či státních institucí, kanonické i ostatní běžně nedostupné tituly byly s obdobným nadšením jako shromažďovány i veřejně předváděny. Tento přístup zakládajícího pokolení archivářů, zpravidla cinefilů,¹⁰⁾ byl však záhy vytlačován racionálnější koncepcí. V souvislosti s rozšiřováním sbírek v ní bylo varováno před výhledově neudržitelně vysokými nároky na ka-

pacitu skladovacích prostor. Nadto byla zdůrazňována potřeba bezpečného dlouhodobého uchovávání, tzv. prezervace chemicky a fyzikálně nestabilních nitrátových kopií, stejně jako odborného zpracování filmových materiálů pomocí inventářů a katalogů.¹¹⁾ Nastíněná, do určité míry protikladná stanoviska k prioritám jednotlivých funkcí filmových archivů jsou ve filmové archivářském diskursu obvykle demonstrována na dvou institucionálních modelech a personifikována jejich klíčovými osobnostmi. A sice na soukromé Cinémathèque française, od roku 1936 budované sběratelem Henrim Langloisem z dřívějšího filmového klubu, a na národním vzdělávacím ústavu, British Film Institute, založeném roku 1933 a formovaném „úředníkem“ Ernestem Lindgrenem a jeho kolegou Haroldem Brownem.¹²⁾

Otázka předmětu, neboli rozsahu a obsahu činnosti filmového archivnictví se v našem prostředí stala opět aktuální až v 60. letech.¹³⁾ Roku 1963 byl FA společně s dokumentací a knihovnou přičleněn k znovu ustavenému ČSFÚ. Jelikož pro archivování a vyřazování filmových kopií a negativů nebyly dosud stanoveny žádné zásady, FA byl přeplněn materiály, pro jejichž uložení musel ČSFÚ co nejdříve vyhledat vhodné místo. V roce 1964 se podařilo získat prostornou garáž bývalého koncentračního tábora v Hradištku u Prahy

8) O vztahu myšlenky založení filmového archivu a budování filmového kánonu v našem prostředí 30. let viz také Lucie Č e s á l k o v á, Místo krému na boty — archiv. *Iluminace* 25, 2013, č. 1, s. 107–120; Myrtil F r í d a, Světové filmové archivy. 30. let Čs. filmového archivu. *Panorama* 1976, č. 1, s. 42–51.

9) FA se stal členem FIAF roku 1946. Viz Ivan K l i m e š, O FIAF a filmovém archivnictví. Rozhovor s Vladimírem Opělou. *Iluminace* 10, 1998, č. 2, s. 137–150.

10) Cinefilem míním filmového nadšence, milovníka filmu, který je „extenzí pravidelného návštěvníka kina“. Viz Barbara K l i n g e r o v á, Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu. *Iluminace* 17, 2005, č. 3, s. 83–103.

11) Proces chemického rozkladu filmů s nitrátovou podložkou byl více méně plně pochopen v první polovině 60. let. V technickém manuálu FIAF s názvem *Film preservation* byl popsán jako sled fyzických změn: vyblednutí barev obrazu; lepkavost emulze (tzv. medovatění); změknutí podkladu filmového pásu doprovázené vznikem bublin na povrchu a pronikavým zápachem; slití filmu do kompaktní masy; rozpad filmového podkladu na prášek a štiplavý zápach. Leo E n t i c k n a p, *Moving Image Technology — From Zoetrope to Digital*. London: Wallflower Press 2005, s. 189.

12) Srov. David F r a n c i s, From Parchment to Pictures to Pixels, Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 Years On. *Journal of Film Preservation* 2006, č. 71, s. 21–41. Pozn. Harold Brown byl jedním z prvních filmových archivářů, který se snažil porozumět a systematicky popsat proces dekompozice nitrátových filmů, v důsledku znamenající ztrátu filmového materiálu a dat jím nesených.

13) Eva S t r u s k o v á, Poznámky k pojetí předmětu archivnictví ve vztahu k filmovým i dalším audiovizuálním záznamům. *Panorama* 1976, č. 3, s. 69.

a akutní problém s nedostačující kapacitou tak dočasně vyřešit.¹⁴⁾ Ve smyslu udržitelnosti dalšího provozu bylo vedením ČSFÚ považováno za nezbytné, aby se sbírky FA již nerozrůstaly nekontrolovaně a část materiálů byla při pravidelných ročních prověrkách vyřazována.

Tento požadavek se stal impulzem pro zformulování prvotního návrhu zásad skartace filmových materiálů, pocházejícího z prosince 1963.¹⁵⁾ Ve snaze zaručit její řádné provádění byla následně zřízena i skartační komise. Navzdory navrhovanému postupu v praxi ovšem k bezprostředním skartacím nedošlo a daný systém výběru začal být reálně uplatňován s určitými obměnami teprve o několik let později. Také posun FA směrem k vědecky organizovanému pracovišti lze zřetelně pozorovat až po nástupu Bohumila Brejchy na post vedoucího FA roku 1965.¹⁶⁾ Ve stejné době bylo za účelem odborného ukládání nových

přírůstků a prezervace filmových sbírek zřízeno rovněž technické oddělení, jehož vedoucím se stal Vladimír Opěla.¹⁷⁾ Nato byla roku 1969 zahájena pro další orientaci FA klíčová, historicky první generální inventarizace a s ní i komplexní zpracování kolekcí.¹⁸⁾ Naléhavým krokem se ukázalo třídění a separátní uložení filmových materiálů na prudce hořlavém nitrátovém a bezpečném acetátovém podkladu.¹⁹⁾ Ty byly potud skladovány společně a v naprosto nevyhovujících podmínkách, buď při nadměrně kolísajících teplotách, nebo ve vlhkém prostředí.²⁰⁾ U části nitrátových kopií tím byl urychlen proces rozkladu, a jelikož s přibývajícím věkem klesala také teplota potřebná k jejich samovznícení, desítky let staré materiály znamenaly reálnou hrozbu požáru. Kvůli vlhkosti bylo na druhou stranu 10 % z filmových sbírek napadeno plísní, nezvratně poškozující obrazovou informaci.²¹⁾ Bylo proto

14) Mimo to byly filmové materiály skladovány na řadě dalších míst, rovněž nevyhovujících z hlediska požární bezpečnosti i ostatních nároků na odborné uložení. Například ve věži a jiných prostorách hradu Kost nebo v bývalém hostinci v obci Třebšín (okres Benešov).

15) Zásady pro skartaci filmových materiálů, Bulletin ústředního ředitele Čs. filmu, 1963, č. 6 (prosinec), s. 3–5.

16) O organizačních schopnostech Bohumila Brejchy a jeho nestranném uvažování o výběru filmových materiálů se zmiňuje například filmová historička FA Blažena Urgošíková. Viz Rozhovor s Blaženou Urgošíkovou vedla Eva Strusková, 21. 10. 2002. OS796-A č. 1/6, OS796-A č. 2/6, sbírka orální historie NFA.

17) Vladimír Opěla, Vznik a vývoj filmového archivu — Národní filmový archiv. In: Pavel Pitrák – Jiří Pazdérák – Aleš Krumpal (eds.), *Z dějin rozhlasu, televize a filmu*. Praha: Národní technické muzeum 2005, s. 71–74.

18) Stran zpracování bylo hlavním úkolem odstranit dosavadní roztržštěnost a neúplnost informací o filmových materiálech (více viz dokumenty edice). Detailní záznamy o stavu kopií, formátech, metrážích a dalších parametrech byly chápány mj. jako jeden z podstatných předpokladů pro kvalitní výběr. Zaveden byl systém identifikačních listů, vyplňovaných filmovými historiky a pracovníky technického oddělení FA. Ty se staly podkladem pro později sestavované interním účelům sloužící filmografické katalogy nebo badatelské veřejnosti adresované pomůcky *Český hraný film I–VI*. Vůbec první významná práce tohoto druhu byla ČSF vydána ovšem již v roce 1957. Viz Jan S. Kolář – Myrtil Frída, *Československý němý film 1898–1930*. Praha: Československý film 1957.

19) Hořlavý nitrocelulózový film se přestal vyrábět roku 1951. V zemích východního bloku, včetně Československa, na tomto podkladu ovšem filmy vznikaly ještě počátkem 60. let. Pro svou chemickou nestálost a z toho vyplývající nebezpečnost byl u nás zakázán k datu 1. 7. 1961 a nahrazen nehořlavým a stabilnějším filmem na acetátové podložce. Viz Anna Batistová, *Poezie destrukce. Příčiny, důsledky a projevy destrukce filmových pohyblivých obrazů*. Brno: Masarykova univerzita [nepublikovaná magisterská práce] 2005, s. 13–14.

20) Na tento fakt upozorňoval již v polovině 50. let například žurnalista Jaroslav Brož. Viz bž., Kam s archivními filmy? *Film a doba* 1955, č. 5–6, s. 209.

21) Srov. Celkový stav provozu a skladů filmového archivu, kádrového obsazení spolu s návrhy na provozní i kádrová opatření do porady ústředního ředitele předložené Stanislavem Zvoníčkem a vypracované Vladimírem Opělou, 20. 10. 1967. Praha. NFA, f. ÚŘ ČSF [nezpracováno], k. R13/B2/1P/5K. Odplisňování filmů v následujících letech probíhalo ve spolupráci s Filmovými laboratorii Barrandov a Přírodovědeckou fakultou Univerzity Karlovy v Praze. Viz Vladimír Opěla, Národní filmový archiv. *Filmový přehled* 1993, č. 11, s. 43–44.

nutné zkontrolovat stav každého filmového pásu, případně opravit jeho vadné části nebo přistoupit ke kopírování na bezpečný materiál, skartovat nahromaděné multiplicity, zrušit ty nejvíce nevhodující ukládací prostory a výhledově zajistit nové, předpisům odpovídající.

Všechny tyto úkony, nezbytné pro minimalizaci ztrát a řádné zabezpečení sbírek pro příští generace, měly podstatný vliv na dobu vlastní inventury, která byla ukončena až v polovině 70. let.²²⁾ Na základě nabytých zkušeností, týkajících se zajišťování a třídění archivního bohatství, byl postupně původní návrh pro skartaci přepracováván do podoby oborové směrnice s názvem Skartační řád Československého filmu pro filmové materiály. Roku 1974 byl tento řád vydán jako jeden z předpisů, které navazovaly na zákon České národní rady č. 97/1974 Sbírky o archivnictví, představující komplexní právní úpravu českého archivnictví.²³⁾ Skartační řád sjednocoval základní postupy vnějšího plánovitého výběru a archivování filmových, později i video materiálů, kterážto činnost byla řízena ČSFÚ. Pro všechny podniky ČSF představoval obecně závaznou směrnici. V praxi byly od ÚPE, Filmového studia Gottwaldov a Barrandov, Krátkého filmu, Filmových laboratoří nebo Československého filmexportu²⁴⁾ materiály získávány pomocí tzv. skartačního řízení. To bylo prvním krokem vědecké, tj. od nepředvídatelnosti a povrchnosti oproštěné selekce.

Dle názoru Vladimíra Opěly mohly být $\frac{2}{3}$ němé a na nepatrné výjimky naše celá zvuková hraná tvorba zachována zásluhou tří faktorů.²⁵⁾ Včasné-

ho založení FA v roce 1943, zavedením státního monopolu na výrobu, distribuci a uvádění filmů po roce 1945 a relativně brzkého ustavení již zmiňované skartační komise. Ta stran vyřazování plnila funkci prováděcího, poradního a koordinačního orgánu. Jejím posláním bylo zajistit promyšlený a pravidelný výběr filmových, později i video záznamů a zaručit, aby nebyl zničen žádný materiál trvalé hodnoty. Sestavena byla z kompetentních pracovníků jednotlivých podniků státního filmu, působících v rezortech filmových studií a laboratoří, distribuce či exportu. Předsedou komise, který zároveň rozhodoval o tom, co bude přijato do archivní péče, byl zaměstnanec FA.²⁶⁾ Místní tvorba i zahraniční filmy uvedené do československé distribuce byly posuzovány z hlediska jejich kulturně historického a politického významu, potenciálu dalšího ekonomického využití i technického stavu materiálu.

Souběžně s vnějším výběrem byl ustaven i mechanismus výběru vnitřního, v samotném FA zajišťovaného dvěma specializovanými orgány, identifikační a archivační (přírůstkovou) komisí. Identifikační komise vzešla z iniciativy dlouholetého zaměstnance archivu, filmového historika Myrtila Frídy, již v 50. letech. Jejím hlavním úkolem bylo určit totožnost snímků z němé éry kinematografie a raných 30. let, k nimž chyběla základní faktografická data.²⁷⁾ Na identifikaci se vedle historiků FA podíleli i pamětníci z řad režisérů, kameramanů a dalších pracovníků v oboru.²⁸⁾ Informace vzešlé z tohoto poznávacího procesu pak mohly sloužit jako podklad pro možná pozdější jednání o skartaci, případně o akvizici ti-

22) Vladimír Opěla, Vznik a vývoj filmového archivu — Národní filmový archiv. In: Pavel Pitrák – Jiří Pazdérák – Aleš Krumphanzl (eds.), *Z dějin rozhlasu, televize a filmu*. Praha: Národní technické muzeum 2005, s. 71–74.

23) Viz Josef Bartoš, *Úvod do archivnictví pro historiky*. Olomouc: Univerzita Palackého 1995, s. 34.

24) *Organizace Filmového archivu*. Praha: ČSFÚ 1974, s. 13.

25) Nedochovalo se pouze deset filmů z let 1930–1939. Viz online: <<http://nfa.cz/cz/sbirky/sbirky-a-fondy/filmy/>>, [cit. 28. 2. 2015].

26) Vladimír Opěla, Legal Deposit Issues in the Czech Republic. *Journal of Film Preservation* 2008, č. 76, s. 10–12.

27) Blažena Urgošíková, System of film selection for archivation in the film archives Prague. In: 36. kongres FIAF Karlovy Vary 1980. Praha: ČSFÚ 1980, 6 listů.

28) Viz Vladimír Opěla a kol., *Český hraný film I, 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 8.

tulu, nabízeného například některými sběrateli nebo nalezeného v pozůstalosti. Návrh náplně činnosti archivační komise byl filmovou historičkou Blaženou Urgošikovou vypracován již roku 1969 v souvislosti se začátkem generální inventarizace sbírek. Členové této komise, především filmoví historici, dávali podněty k akvizici zahraničních snímků a předkládali znalecké posudky domácí tvorby.²⁹⁾ Na základě ohlasů v cizojazyčném tisku nebo po příležitostném zhlédnutí snímku na jednom z tehdejších, zejména evropských festivalů, mohly být vytipovány i aktuální počiny z distribuční nabídky ostatních socialistických zemí či obtížněji dostupné tituly, vyrobené ve státech kapitalistických. Pokud nebyla některá z kolekcí FA dostatečně reprezentativní, jako přípustné se jevílo archivovat i snáze dosažitelný materiál, a to i v případě, kdy nebyl pro určitou etapu té které kinematografie třeba až tak charakteristický a „důležitý“. Hodnoceny byly také nabídky od soukromých osob a materiály do FA předávané ve stanovených lhůtách podniky ČSF. Prakticky byla činnost identifikační i archivační komise postavena na metodě studia literatury a pramenů, pracovních projekcích, diskuzích a individuálním posouzení hodnoty každého AV materiálu.

S nárůstem produkce a nástupem „nových vln“ či politickokritického filmu se od 60. let podstatně rozšiřoval tradiční kánon významných děl světové kinematografie.³⁰⁾ Pozornost na sebe strhávali autoři z dříve přehlížených zemí. Tentokrát

to byly snímky z východní Evropy a třetího světa, které začaly formovat sbírky filmových archivů. Do našeho FA se přesunuly také dokumentárně značně hodnotné počiny, pocházející z velkých podnikových a městských archivů, například Vítkovických železáren nebo města Plzně.³¹⁾ Současně zde ale vznikaly nové instituce, vůči kterým musel FA svou činnost vymezit. Například Slovenský filmový ústav, disponující vlastním archívem a uchovávajícím především slovenskou tvorbu. Nebo archiv Československé televize, rovněž shromažďující svou produkci, a sice na nových záznamových médiích a systémech („magnetické nosiče“, „videodesky“, videokazety).³²⁾

K pokroku v péči o kulturní dědictví samozřejmě nedocházelo pouze u nás. Na půdě FIAF se jasně zrcadlil již od 60. let, kdy zde začaly operovat první kvalifikované prezervační, katalogizační a dokumentační komise a byly vydávány normativní technické manuály.³³⁾ Navzdory tomu kritériím výběru filmů, jednomu z nejodpovědnějších a nejobtížnějších úkolů, nebyla na mezinárodní úrovni věnována prakticky žádná pozornost. Problematika selekce audiovizuálních (AV) materiálů ve filmových archivech se proto stala součástí programu sympozia 36. kongresu FIAF, který se uskutečnil roku 1980 v Karlových Varech.³⁴⁾ Výsledky tematické diskuze poté prokázaly, že se pohled na tuto činnost mezi jednotlivými členy federace značně lišil. Zatímco etablované instituce disponující bohatými sbírkami čelily zásadnímu problému omezených skladovacích pro-

29) Blažena Urgošiková, System of film selection for archivation in the film archives Prague. In: 36. kongres FIAF Karlovy Vary 1980. Praha: ČSFÚ 1980, 6 listů.

30) Viz Kristin Thompson – David Bordwell, *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění 2011, s. 453–490, 535–539, 555–583.

31) Stanislav Ulver, Rozhovor s Vladimírem Opělou, vedoucím Filmového archivu ČSFÚ. *Film a doba*, 1990, č. 4, s. 180–184.

32) Eva Strusková, Poznámky k pojetí předmětu archivnictví ve vztahu k filmovým i dalším audiovizuálním záznamům. *Panorama* 1976, č. 3, s. 69.

33) Viz <<http://www.fiafnet.org/uk/commissions/default.html>>, [cit. 28. 2. 2015].

34) Na našem území byl kongres FIAF poprvé uspořádán v Praze roku 1958. Tematická sympozia jsou součástí kongresů od roku 1977. Viz Hodnotící zpráva o průběhu 36. kongresu FIAF v Karlových Varech vypracovaná Vladimírem Opělou, Praha, 1980. NFA, f. ÚŘ ČSF [nezpracováno], k. R13/B1/5P/6K, list č. 11; Jiří Levý, Kongres FIAF. *Film a doba* 1980, č. 9, s. 484–485.

stor a promyšlený výběr se pro ně stával nezbytností, pro ty začínající byl pojem selekce takřka neznámým. Jak vysvětlovala zpráva z daného rokování, jejich strategií bylo intenzivní hromadění. Množství uložených filmových materiálů chápaly jako nástroj, pomocí kterého je možné nabýt potřebný kulturní kapitál a proniknout tak mezi elitu.³⁵⁾ Najevo rovněž vyšlo, že co se týče rozsahu uchovávání filmů domácí produkce, nebyli jednotní ani zástupci těch vyspělejších zařízení. Zatímco ve FA ČSFÚ byla tuzemská hraná tvorba a krátké snímky archivovány komplexně,³⁶⁾ v řadě zahraničních archivů se národní produkce deponovala pouze v reprezentativním vzorku nebo zcela nahodile.³⁷⁾ Nastolení optimálních, všeobecně platných parametrů pro archivní selekci v praxi nekomplikovala pouze povaha samotných AV záznamů, které skutečného významu nabývaly mnohdy teprve až v budoucnu. Vlivným faktorem byly také nesourodé právní předpisy, upravující filmové podnikání v jednotlivých zemích, reálné finanční a logistické možnosti archivů i vzájemný boj o uznání. Zabránit tomu, aby nebyl ztracen žádný hodnotný materiál, nebylo možné. Uchránit před likvidací ty zbývající, stejně jako zamezit jejich pozdějšímu znehodnocení, se stalo velmi těžkým úkolem i v podmínkách domácího centralizovaného a státem plně financovaného filmovnictví. Unikátnost sbírek i jejich rozsah jsou přesto na mezinárodním poli filmového archivnictví chápány jako jeden z klíčových rysů identity FA, dnešního Národního filmového archivu (NFA).

Edicí zprostředkované dokumenty přibližují některé aspekty historicky podmíněného, kulturně specifického procesu výběru filmových

a video materiálů ve FA ČSFÚ. Zahrnut byl konferenční příspěvek někdejšího vedoucího technického oddělení FA Vladimíra Opěly, přednesený v rámci sympozia na 36. kongresu FIAF roku 1980 v Karlových Varech. Jeho referát s názvem „Problémy výběru a československá archivní praxe“ danou problematiku zasazuje do nadnárodní perspektivy. Druhým textem je „Skartační řád Československého filmu pro audiovizuální (filmové a video) materiály“ z roku 1988 se dvěma přílohami, „Jednácím řádem Skartační komise“ a vzorovým „Skartačním návrhem“. Tento řád přímo navazuje na směrnici z roku 1974 a její další, o tři roky později upravenou verzi. Oproti nim počítá již i s video materiály a ve smyslu výběru tudíž slouží jako nejkomplexnější příklad systému skartace v kinematografickém oboru, přičemž se soustředí na národní hledisko. Do edice bylo zařazeno i souhrnné hodnocení shromažďování, vědeckého zpracování a využívání sbírek, vypracované filmovou historičkou FA Blaženou Urgošíkovou.³⁸⁾ V tomto rozboru byla přiblížena činnost oddělení filmových historiků a expertní identifikační a archivační komise FA ve vztahu k problematice vnitřní selekce a s tím související potřeby exaktního zpracování AV materiálů. Nastíněny zde byly i možné způsoby rozšiřování sbírek a představeno hodnocení konkrétních archivovaných materiálů z hlediska jejich uměleckých kvalit. Na problematiku tak lze letmo nahlédnout i z perspektivy jednotlivých pracovníků FA.

Společně materiály reflektují kritéria a metodiku výběru postavenou na vědecké bázi. Selektace je v nich představována jako komplexní systém. Některé jednorázové čin, ale plánovaný a dlouhodobý proces, který navíc probíhal na vnější úrovni

35) Hodnotící zpráva o průběhu 36. kongresu FIAF v Karlových Varech vypracovaná Vladimírem Opělou, Praha, 1980. NFA, f. ÚŘ ČSF [nezpracováno], k. R13/B1/5P/6K, list č. 12.

36) Výběrově byly archivovány pouze krátké snímky vyráběné na zakázku, tzv. reklamní a účelové. *Organizace Filmového archivu*. Praha: ČSFÚ 1974, s. 13.

37) Tento postoj byl mnohdy zaujímán i z důvodu omezených finančních zdrojů organizací. Hodnotící zpráva o průběhu 36. kongresu FIAF v Karlových Varech vypracovaná Vladimírem Opělou, Praha, 1980. NFA, f. ÚŘ ČSF [nezpracováno], k. R13/B1/5P/6K, list č. 12.

38) Dokument byl nalezen v nezpracovaném archivním fondu instituce ČSFÚ bez data jeho vzniku. Z obsahu textu lze ovšem usuzovat, že byl sepsán až v druhé polovině 70. let.

jednotlivých podniků ČSF i na vnitřní úrovni FA. AV materiály byly posuzovány na základě obecných kritérií směrnice skartačního řádu ČSF i specifických metod hodnocení filmových historiků FA a dalších odborných pracovníků. Jako soubor pravidel byl výběr utvářen od poloviny 60. let a ve zde představené podobě uplatňován až do roku 1993. Vydaním zákona č. 273/1993 o některých podmínkách výroby, šíření a archivování AV děl byl zrušen po druhé světové válce ustavený státní monopol v oblasti filmové produkce, distribuce a uvádění a znovu vymezena práva a povinnosti z filmového ústavu se transformujícího NFA.³⁹⁾

Ediční poznámka:

K tématu výběru AV materiálů shromážděné texty pocházejí z různorodých zdrojů, fondů Knihovny a Oddělení písemných archiválií NFA a soukromé sbírky Vladimíra Opěly. Ve všech případech se jedná o doslovné přepisy dle původního znění bez pravopisných a jiných korekcí, které by texty přibližovaly úzu soudobé mluvnice. Záměrem bylo co nejvěrněji zachovat jejich grafickou podobu i jazykové zvláštnosti. Dokumenty byly opatřeny poznámkami, které vysvětlují méně známá fakta a některé události zasazují do širšího kontextu dané doby.

Zahrnuté texty:

Základní pojmy, východiska a předpoklady, kterým je třeba dostát, aby byl výběr AV materiálů zdařilý, stejně jako systém vnější a vnitřní skartace, přibližují tyto tři dokumenty:

I. Vladimír Opěla, Problémy výběru a československá archivní praxe. In: 36. kongres FIAF Karlovy Vary 1980. Praha: Československý filmový ústav 1980, 8 listů.

II. Skartační řád Československého filmu pro audiovizuální (filmové a video) materiály — Jednací řád Skartační komise Československého filmu pro audiovizuální materiály — Vzor skartačního

návrhu, Praha, 1988, osobní fond Vladimíra Opěly, 9 listů.

III. Shromažďování, vědecké zpracování a využívání sbírek vypracované Blaženou Urgošíkovou, Praha, NFA, f. ČSFÚ [nezpracováno], k. R15/BI/3P/3K, 8 listů.

Seznam zkratk:

- A — acetát celulózy
- AVM — audiovizuální (filmové a video) materiály
- ČNR — Česká národní rada
- ČSF — Československý státní film
- ČSFÚ/FÚ — Československý filmový ústav
- ČSR — Česká socialistická republika
- ČSSR — Československá socialistická republika
- ČST — Československá televize
- DNO — duplikátní negativ obrazu
- DNZ — duplikátní negativ zvuku
- FA — Filmový archiv
- FAMU — Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
- FIAF — Mezinárodní federace filmových archivů
- FK — filmový klub
- KSČ — Komunistická strana Československa
- MFF — mezinárodní filmový festival
- MV — ministerstvo vnitra
- N — nitrát celulózy
- NDR — Německá demokratická republika
- SSR — Slovenská socialistická republika
- SSSR — Svaz sovětských socialistických republik
- ÚŘ — ústřední ředitelství
- ÚPF — Ústřední půjčovna filmů
- VHS — videokazeta
- VŘSR — Velká říjnová socialistická revoluce

Jan Trnka

39) Vladimír Opěla a kol., *Český hraný film I, 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 10.

Dokumenty k dějinám akviziční a skartační politiky filmového archivu

I. Vladimír O p ě l a, Problémy výběru a československá archivní praxe. In: 36. kongres FIAF Karlovy Vary 1980. Praha: Československý filmový ústav 1980, 8 listů.

Základní úkoly filmových archivů jsou

- shromažďování,
- ochrana,
- vědecké zpracování
- využívání filmových archiválií.

Jejich význam je rovnocenný, ale čas věnovaný plnění každého z těchto základních úkolů je různý. Z praxe je možno říci, že největší pozornost je věnována ochraně a vědeckému zpracování filmových archiválií, daleko menší množství času je věnováno úkolu prvnímu, ačkoliv je to úkol určující a všechny ostatní základní úkoly z něj vycházejí.

Stejný stav je možno pozorovat i v archivní teorii. V naší Mezinárodní federaci filmových archivů /FIAF/ Preservační komise¹⁾ zevrubně a na vysoké teoretické a praktické úrovni řeší otázky ochrany filmových či lépe řečeno audiovizuálních médií. Vědecké zpracování sbírek je náplní práce Katalogizační komise,²⁾ při čemž řada filmových archivů již řeší tyto úkoly pomocí výpočetní techniky. Využívání filmových materiálů má mnoho rozličných forem a je denní náplní práce filmových archivů.

Některými aspekty využívání materiálů se zabývá Legal and Copyright Commission.³⁾ Otázky shromažďování a výběru filmových materiálů do filmových archivů na půdě FIAF prozatím podrobněji diskutovány nebyly.

V Československu se problémem výběru zabývá několik pracovních skupin při našich vrcholných archivních institucích: archivní správě a Státním ústředním archivu.⁴⁾

-
- 1) Prezervační, označovaná také jako technická komise FIAF, byla založena roku 1960 a její členové se zabývali problematikou prezervace a restaurování filmových materiálů. Viz online: <http://www.fiafnet.org/uk/commissions/com_tech_intro.html>, [cit. 28. 2. 2015].
 - 2) Roku 1968 byla za účelem oživení výměny informací o sbírkách mezi členy FIAF a stanovení mezinárodně platných pravidel katalogizace a dokumentace založena také katalogizační a dokumentační komise. Viz online: <http://www.fiafnet.org/uk/commissions/com_cat_intro.html>, [cit. 28. 2. 2015].
 - 3) Jednalo se o krátkodobou iniciativu. Členové této komise neúspěšně usilovali o dosažení dohod s produkčními společnostmi.
 - 4) Archivní správa byla při ministerstvu vnitra zřízena k 1. 11. 1953. O jednotné organizaci archivnictví bylo rozhodnuto vládním nařízením o archivnictví č. 29/1954Sb. Jeho řízením byla od května 1954 pověřena právě

Než Vás seznámím se systémem výběru, který v plně šíři praktikujeme od roku 1969, chtěl bych se krátce zmínit o některých východiscích našeho přístupu k otázkám výběru, definovat některé pojmy, zmínit se o určitých podmínkách, které je nutno splnit, aby výběr byl kvalitní. Vycházíme při tom z dlouholetých praktických zkušeností našich i zahraničních archivů, z teorie výběru písemností, jak byla formulována v pracích našich archivních teoretiků zejména Jaroslava Vrbaty,⁵⁾ Tomáše Fialy,⁶⁾ s přihlédnutím ke specifice filmových /audiovizuálních/ záznamů a z výsledků práce týmu při archivní správě, jenž řeší výzkumný úkol: „Stanovení vědeckých zásad výběru filmových /audiovizuálních/ záznamů“ /dále jen záznamů/.⁷⁾

Výběr je poznávací, hodnotící a rozhodovací proces, v němž se konstituují archiválie tj. záznamy, které vzhledem ke svému historickému, politickému, hospodářskému nebo kulturnímu významu mají trvalou dokumentární hodnotu.

Tomuto procesu předchází, provází jej a následuje řada pracovních operací, jež tvoří komplex nazývaný skartační řízení.

Výběr musí vycházet z kompetence archivu. Předpokládá stanovení ideálních a reálných cílů:

- co bychom měli archivovat,
- co skutečně archivujeme; a analýzu
- co z toho přejímáme do archivu zbytečně, co důležitého opomíjíme.

Cílem archivu v tomto procesu je vybrat všechny záznamy, které mají trvalou dokumentární hodnotu a nebrat záznamy méně hodnotné.

Předpokladem uskutečnění výběru je poznání a posouzení /vyhodnocení/ záznamů. Toto poznání je závislé nejen od kvality informací, které má archiv o zkoumaných záznamech, ale je závislé také na kvalitě informací o archiváliích uložených v archivu.

Pro posouzení je nezbytná normativní základna tj.

- obecné skartační předpisy,
- typové seznamy archiválií.

Posouzení — tj. zajišťování trvalé dokumentární hodnoty je velmi obtížné. Vychází z obecných kritérií:

- a/ obsahové závažnosti záznamu,
- b/ formy jejího vyjádření,

musí však přihlížet ke specifikám filmových /audiovizuálních/ záznamů, jež spočívají

- ve způsobu pořizování na různorodé a technickým rozvojem se měnící nosiče informací,
- ve skutečnosti, že autor je jen ojedinele sám jediným původcem a podílí se na tvorbě záznamu s celou řadou vysoce kvalifikovaných pracovníků /režisér, kameraman, výtvarník a pod./,

archivní správa. Ve stejné době byl také zřízen Státní ústřední archiv v Praze, jehož základem se staly fondy archivu ministerstva vnitra a Archivu země české. Jiřina Š t o u r a č o v á , *Úvod do archivnictví*. Brno: Masarykova univerzita 1999, s. 77, 139.

- 5) Jaroslav Vrbata byl dlouholetým ředitelem Státního ústředního archivu v Praze. K analýze jeho teorie výběru a hodnocení dokumentů jako svého druhu vědní disciplíny viz Mikuláš Č t v r t n í k – Jan K a h u d a , Jaroslav Vrbata a teorie výběru/hodnocení dokumentů. *Archivní časopis* 2013, č. 2, s. 197–213.
- 6) Tomáš Fiala se zabýval metodikou spisové a archivní práce, především pořádáním a inventarizací fondů podnikových archivů. Jaroslava H o f f m a n o v á – Jana P r a ž á k o v á , *Biografický slovník archivářů českých zemí*. Praha: Libri 2000, s. 171.
- 7) Výzkumný tým byl tvořen Vladimírem Opělou a Karlem Nývltem, kteří si své názory a zkušenosti vyměňovali s kolegy z východoněmeckého Staatliches Filmarchiv der DDR, jmenovitě například s Herbertem Volkmannem, který byl zároveň prvním a dlouholetým předsedou prezervační komise FIAF.

- ve faktu, že mohou být jako celek nebo část pramenem vzniku nových záznamů,
- ve skutečnosti, že tyto záznamy mohou mít hodnotu dokumentární a historickou, ale i uměleckou.

Při posouzení je nutno vzít v úvahu, že filmové /audiovizuální/ záznamy mají hodnotu primárních pramenů zejména v oblastech:

- kinematografie a televize,
- múzických umění, hlavně ve sféře interpretační, režijního pojetí, výpravy, choreografie a v oblasti estetiky,
- společenských a politických událostí,
- přírody, přírodních a technických věd,
- každodenního života a atmosféry dané doby,
- sociologie, hlavně při zkoumání psychologie davu.

Analýza obsahu záznamu, musí být zaměřena na určení významu zachyceného objektu, hodnoty, rozsahu a koncentrace informací v něm obsažených, na určení stupně autenticity záznamu, na to, zda záznamy mají vlastnosti primárních pramenů. Vždy je nutno posoudit, je-li záznam skutečně tím, za co se vydává, což je ztěžováno prakticky ve všech případech jejich zdánlivou objektivitou. Tato kritika vyžaduje široké znalosti společensko-politického i hospodářského vývoje, vývoje filmového umění a dobově podmíněného stavu techniky.

Analýza filmových /audiovizuálních/ záznamů jako uměleckých děl si všímá uměleckého zpracování /původnosti, komposiční a dějové sevřenosti, použití nových uměleckých, výrazových a technických postupů apod./, v němž se projevuje individualita tvůrců a interpretů, kteří sami o sobě, přes umělecké záznamy a interpretační projevy se stávají předmětem, podle něž je třeba posuzovat trvalou dokumentární hodnotu záznamů.

Dále je nutno analyzovat záznam z hlediska úplnosti, fyzikálně-chemického a technického stavu. Pro toto posouzení je velmi důležitá textová dokumentace /např. technický scénář, montážní listina, výrobní list a pod./, která dokumentuje okolnosti vzniku, průběhu realizace, způsob pořízení a reprodukce záznamu, zásahy do originality díla.

Konečně je nutno posoudit záznamy z hlediska dalšího praktického využití, z hlediska doby vzniku, u záznamů zahraniční produkce z hlediska autorského práva a z hlediska možnosti získat záznam u původce.

Souběžně je nutno řešit otázku duplicity /multiplicity/ a to jak totožných tak podobných záznamů.

Společná práce kvalifikovaných archivářů a v některých případech expertů-specialistů je základní podmínkou pro posouzení trvalé dokumentární hodnoty.

Předpokládáme při tom provádění vnitřní skartace, tj. dodatečného výběru v archivu trvalého /věčného/ uložení.

To, co jsem v první části přednášky uvedl, nevyčerpává problematiku výběru, ale je východiskem k tomu, abychom se aplikací obecných kritérií a specifických hledisek při řešení praktických úkolů zbavili praktikismu, odstranili náhodnost, živelnost, subjektivismus, improvizaci a povrchnost z našeho rozhodování a udělali tak první kroky k vědeckému řešení otázek výběru.

II.

Podle ústavního zákona o československé federaci patří řízení a organizování archivnictví do působnosti republik.⁸⁾ Komplexní právní úprava českého archivnictví byla uskutečněna vydáním zákona České národní rady č. 97/1974 Sbírky o archivnictví a jedenácti obecně závazných předpisů k jeho provedení.⁹⁾ Ve Slovenské socialistické republice byl vydán v roce 1975 podobný zákon.

Právní úprava

- objasňuje základní pojmy z oboru archivnictví,
- věnuje pozornost zajištění předarchivní péče o záznamy i ochraně archiválií,
- upravuje postavení a hlavní úkoly jednotlivých druhů archivů a určuje jejich vzájemný vztah a vztah k jiným orgánům a organizacím,
- zajišťuje jednotné řízení, organizování a kontrolování archivnictví včetně sjednocení pracovních postupů a metod při plnění základních úkolů archivů.

Filmový archiv Čs. filmového ústavu je archivem zvláštního významu podle § 24 zákona České národní rady č. 97/1974 Sbírky o archivnictví.¹⁰⁾ Není však archivem jediným, který pečuje o filmové archiválie. Kromě něj existuje Archiv Československé televize, který uchovává audiovizuální archiválie, které byly v Československé televizi vytvořeny nebo pro ni vyrobeny, získány výměnou, darem, pozůstatostí nebo smluvními dohodami a Slovenský filmový archiv, který uchovává slovenskou filmovou tvorbu.

Posláním Filmového archivu Čs. filmového ústavu je shromažďování, ochrana, vědecké zpracování a využívání filmových archiválií dokumentujících českou filmovou produkci, vznik a vývoj filmového umění, život českého národa a významné světové události.

Filmový archiv získává filmové archiválie

a/ ve skartačním řízení od organizací Čs. filmu. V tomto řízení je posuzována celá česká filmová tvorba a filmy zahraniční produkce uvedené do čs. distribuce.

Základní směrnici pro posuzování záznamů je skartační řád Čs. filmu pro filmové materiály.

Chtěl bych zdůraznit, že hlavním rysem tohoto řádu, ve kterém se odráží vůle naší společnosti uchovat archivní bohatství pro budoucí pokolení, je, že přímo označuje některé filmové záznamy jako archiválie: jsou to originální negativy hraných a nehraných filmů/animovaných, dokumentárních a zpravodajských/ národní produkce, s výjimkou filmů zakázkových.

Další významný rys, který umožňuje kolektivní přístup a uplatnění obecných kritérií a specifických hledisek při posuzování trvalé dokumentární hodnoty, plánovitý a plynulý výběr, je existence skartační komise Čs. filmu pro filmové materiály. Komise je složena z odborných pracovníků těchto podniků Čs. filmu:

- Ústřední půjčovny filmů /posouzení z hlediska dalšího praktického využití u českých filmů a zahraničních filmů, jež mají neomezená monopolní práva/,
- Čs. filmexportu /posouzení možného využití pro export a při posuzování zahraničních filmů uplatňování zájmu zahraničního vlastníka monopolních práv/,

8) Ústavním zákonem 143/1968Sb. byla Československá socialistická republika transformována na federativní stát dvou rovnoprávných národů, Čechů a Slováků. Viz online: <http://www.psp.cz/docs/texts/constitutivon_1968.html>, [cit. 28. 2. 2015].

9) Jak již bylo vysvětleno v úvodu k edici, jedním z předpisů byla také směrnice o skartačním řízení.

10) Statut archivu zvláštního významu FA ČSFÚ získal roku 1974. Viz Zpráva o činnosti filmového archivu pro poradu celostátního vedení čs. kinematografie předložená Jiřím Levým a vypracovaná Vladimírem Opélou a Václavem Merhautem, Praha. NFA, f. ÚŘ ČSF [nezpracováno], k. R13/B2/1P/7K, list č. 1.

— Filmového studia Barrandov, Filmového studia Gottwaldov a Krátkého filmu Praha /posouzení z hlediska praktického využití při tvorbě nových filmů, uplatňování zájmů původce/,

— Filmových laboratoří Barrandov /posouzení z hlediska technického stavu/,

— Slovenské pojičovni filmů /koordinace ČSR a SSR/

a filmového archivu Čs. filmového ústavu, který je předsedou komise.

Chtěl bych podotknout, že členové komise přispívají k tomu, aby nebyl zničen žádný filmový záznam, který má trvalou dokumentární hodnotu. Nerozhodují však o tom, co bude převzato do archivní péče — to je výsadní záležitostí filmového archivu a archivní správy. Stanoviska členů skartační komise jsou však velmi důležitá pro zachování duplicitních a multiplicitních záznamů a určení stupně redukce filmových záznamů.

b/ mimo skartační řízení

— nákupy a dary od soukromých osob a institucí, případně dědictvím nebo nálezem,

— výměnou mezi archivy.

Posuzování trvalé dokumentární hodnoty záznamů provádějí nejzkušenější odborní pracovníci s pomocí odborných komisí filmového archivu na základě shlednutí filmů. Hodnocení vychází z obsahové závažnosti záznamu, výsledného uměleckého účinku záznamu, hodnoty jeho jednotlivých složek a všech dalších hledisek, uvedených v první části přednášky. Přihlíží se dále ke zpracovaným seznamům hledaných filmů, k zastoupení zahraničních produkcí ve sbírce a jejich žánrové pestrosti, k tomu, aby byla zachycena tvorba významných filmových osobností a jejich vývoj.

Nejobtížnější je posouzení zpravodajských a dokumentárních záznamů, kde je ideálním cílem zachycení veškeré lidské aktivity, života země, společenských přeměn a proměn přírody. Zde se snažíme posuzovat vždy určitý obor za pomoci skupiny přizvaných odborných expertů z výzkumných ústavů, vysokých škol a praxe.

Filmový archiv zpravidla nejlépe zná mezery v zachycované filmové dokumentaci a proto musí — a v tom je paradox výběru, dělat vše pro to, aby společně s dalšími zpracovateli historické dokumentace: Státní památkovou péčí a ochranou přírody, muzejnictvím, ale také s výrobními podniky Čs. filmu, filmovými amatéry a filmovými školami část mezer zaplnil. Nám se to v některých případech daří. Je to velmi obtížné, ale i pro práci filmových archivářů platí, že se stále musíme pokoušet o nemožné, aby bylo dosaženo možného.

II. Skartační řád Československého filmu pro audiovizuální (filmové a video) materiály — Jednací řád Skartační komise Československého filmu pro audiovizuální materiály — Vzor skartačního návrhu, Praha, 1988, osobní fond Vladimíra Opěly, 9 listů.

Ústřední ředitelství
Československého filmu
Jindřišská 34, Praha 1

Oborová směrnice č. I-777

Věc: Skartační řád Československého filmu pro audiovizuální
(filmové a video) materiály

Vyřizuje: ÚŘ ČSF

Datum: 31. srpna 1988

úsek pro techniku
a investiční výstavbu
ČSFÚ
filmový archiv
Vl. Opěla, tel. 89 45 01

Zrušuje se: ob. směrnice
č. I-397
z 12.9.1977

Určeno: všem organizacím Československého filmu na území
České socialistické republiky

K zajištění archivního bohatství pro budoucí generace socialistické společnosti a k zavedení jednotné praxe pro ukládání, vyřazování a archivování zpracovaných audiovizuálních materiálů vydávám na základě zákona České národní rady č. 97/1974 Sb., o archivnictví, a vyhlášky ministerstva vnitra České socialistické republiky č. 117/1974 Sb., kterou se stanoví kritéria pro posuzování písemností jako archiválií a podrobnosti skartačního řízení, tento

Skartační řád Československého filmu
pro audiovizuální (filmové a video) materiály

I.

1. Prováděcím, koordinačním a poradním orgánem v oblasti ukládání, vyřazování a archivování zpracovaných audiovizuálních materiálů (dále jen „AVM“) je Skartační komise Československého filmu pro audiovizuální materiály.

2. Složení a činnost Skartační komise Československého filmu pro audiovizuální materiály upravuje jednací řád (viz příloha č. 1).

3. Celkovou koordinaci v oblasti ukládání, vyřazování a archivování zpracovaných audiovizuálních materiálů zajišťuje Československý filmový ústav (dále jen „ČSFÚ“). Ředitel ČSFÚ je v této oblasti pověřen rozhodovací a výkonnou pravomocí.

II.

1. Filmové studio Barrandov, Filmové studio Gottwaldov a Krátký film ukládají jednu kopii filmu vlastní produkce po dobu dvou let, magnetický záznam míchačky¹¹⁾ a mezinárodní míchací

11) Zvukový záznam hudby, ruchů a dialogů vznikající v postprodukční fázi.

pásky¹²⁾ po dobu tří let. K filmům dětským a animovaným ukládají mezinárodní míchací pásky po dobu deseti let. Videozáznamy vlastních filmů po dobu pěti let.

2. Krátký film ukládá filmové materiály a videozáznamy zpravodajského charakteru po dobu dvaceti pěti let.

3. Filmové laboratoře Barrandov (závody Praha a Gottwaldov) ukládají originální negativy¹³⁾ českých filmů, duplikační kopie¹⁴⁾ a duplikátní negativy¹⁵⁾ zahraničních filmů po dobu dvou let, duplikační kopie a duplikátní negativy českých filmů po dobu pěti let. Matriční záznamy původní videotvorby¹⁶⁾ po dobu tří let. Matriční záznamy filmových kopií po dobu pěti let.

4. Ústřední půjčovna filmů ukládá distribuční kopie podle potřeb distribuce po dobu trvání monopolu. Videozáznamy (videokazety) podle své potřeby po dobu trvání monopolu.

5. Československý filmexport ukládá ukázkové kopie a kopie s cizojazyčnými titulky po dobu pěti let, od významných filmů po dobu deseti let. Duplikační kopie a duplikátní negativy od filmů domácí produkce (určené k využití v zahraničí) ukládá po dobu pěti let. Videozáznamy českých filmů po dobu pěti let.

6. Ústřední ředitelství Československého filmu ukládá ukázkové kopie českých filmů po dobu pěti let, od významných filmů po dobu deseti let. Videokazety se záznamem českých filmů po dobu pěti let.

III.

Pro ukládání, vyřazování a archivování jednotlivých druhů AVM materiálů platí toto:

1. Originální negativy a matriční záznamy původní videotvorby:

Originální negativy hraných i nehraných filmů a matriční záznamy původní videotvorby (s výjimkou zakázkových) musí být s ohledem na jejich unikátní hodnotu zvláště pečlivě ukládány a archivovány. Každých deset let po odevzdání do filmového archivu ČSFÚ se prověřují se zaměřením na jejich trvalou dokumentární hodnotu a podá se případně návrh na vyřazení.

2. Originální negativy, duplikační kopie a duplikátní negativy, matriční záznamy původní videotvorby zakázkových audiovizuálních materiálů (včetně příslušenství)

se předávají zákazníkovi ihned po zhotovení kopií nebo nahrání videokazet, pokud se nedohodne jinak. Pořídí-li Československý film se souhlasem Československé televize pro svou dokumentační potřebu filmovou kopii zakázkového filmu pro Československou televizi, provede se po uplynutí pěti let kontrola a podá návrh na vyřazení.

3. Duplikační materiály filmů domácí produkce:

Duplikační kopie a duplikátní negativy filmů domácí produkce musí být ukládány po dobu pěti let. Po pěti letech se uskuteční kontrola těchto materiálů a s přihlédnutím k existenci a technickému stavu originálních negativů se podá návrh na vyřazení. Magnetický záznam míchačky a mezinárodní míchací pásky se navrhnou k vyřazení po třech letech, mezinárodní míchací pásky k filmům dětským a animovaným po deseti letech. Jsou-li tyto filmy bez komentáře, ponechají se magnetické záznamy míchačky.

12) Pás, který po zvukové stránce obsahuje vše kromě dialogů.

13) Originální negativ je výchozím materiálem, ze kterého je vyráběna duplikační kopie.

14) Duplikační kopie je zabezpečovací materiál, sloužící k výrobě duplikátních negativů.

15) Duplikátní negativ je používán k výrobě dalších distribučních kopií.

16) Matriční záznam byl pomocným termínem, za který si bylo možné dosadit jakýkoliv záznam, který byl původně nahrán nebo dodatečně přepsán na některý z nových AV nosičů. Zpravidla se jednalo o ty, které byly užívány pro televizní vysílání, mimo jiné například kazety Betacam.

4. Negativy zvuku cizojazyčných verzí (respektive cizojazyčné příslušenství filmů domácí produkce):

Tyto materiály se prověří a navrhnou k vyřazení po uplynutí deseti let.

5. Duplikační kopie, duplikátní negativy a matriční záznamy filmových kopií zahraničních filmů:

Tyto materiály se ukládají po dobu dvou let, matriční záznamy filmových kopií po dobu tří let. Po této době se provede prověrka a připraví návrh na vyřazení. Duplikátní negativy (případně duplikační kopie) a matriční záznamy kopií nejvýznamnějších zahraničních filmů archivuje filmový archiv ČSFÚ. Duplikační kopie, duplikátní negativy a matriční záznamy kopií ze socialistických zemí nemusí být zpravidla archivovány. Na základě vzájemných dohod se v případě potřeby objednají v zemi výrobce filmu.

6. Kopie filmů domácí produkce, videokazety se záznamem českých filmů:

Všechny kopie hraných a nehraných filmů domácí produkce (s výjimkou zakázkových filmů) musí být archivovány. Kopie s cizojazyčnými titulky (resp. s cizojazyčnou verzí), jestliže byly vyrobeny, se ukládají po dobu pěti let. Po uplynutí této doby se provede prověrka a podá návrh na vyřazení. Videokazety se záznamem kopií hraných i nehraných filmů domácí produkce se archivují výběrově.

7. Kopie zahraničních filmů, videokazety se záznamem zahraničních filmů:

Kopie zahraničních filmů a videokazety se záznamem zahraničních filmů se archivují výběrově.

8. Distribuční kopie všech druhů filmů, distribuční videokazety:

Distribuční kopie a distribuční videokazety se vyřazují podle jejich využití nebo předpokládaného možného využití. Distribuční kopie a videokazety, u nichž je možno předpokládat další využití, se po prověrce skladují v odlehčovacích skladech. Distribuční kopie a videokazety od filmu, u něhož skončil hrací monopol, se vyřazují. Vyřazování se provádí na základě Technického hlášení Ústřední půjčovny filmů. Před vyřazením musí být distribuční kopie a videokazety nabídnuty filmovému archivu ČSFÚ. Obecně platí, že ročně má být vyřazen stejný počet distribučních kopií, jaký ročně přibývá. Videokazety, které nebyly převzaty do filmového archivu ČSFÚ, musí být předány k vymazání do Filmových laboratoří Barrandov nebo v případě nevyhovující technické kvality vyřazeny.

9. Ukázkové kopie filmů domácí produkce, videokazety se záznamem českých filmů pro zahraničí:

Ukázkové kopie filmů domácí produkce a videokazety se záznamem českých filmů se skladují po dobu pěti let, od významných filmů po dobu deseti let. Po uplynutí této doby se navrhnou k vyřazení. Před vyřazením musí být nabídnuty filmovému archivu ČSFÚ a Ústřední půjčovně filmů.

IV.

1. Skartačním řízením (vyřazováním) se rozumí posuzování a plánovitý výběr zpracovaných AVM, při němž se rozhoduje o tom, zda materiály:

a/ mají trvalou dokumentární hodnotu (skartační znak A) a je třeba je odevzdat do archivní péče filmovému archivu ČSFÚ,

b/ jsou nepotřebné a bezcenné (skartační znak S) a mají být předány ke zničení.

2. Bližší kritéria pro posuzování stanoví vyhláška a jednací řád Skartační komise Československého filmu pro audiovizuální materiály.

3. Skartační lhůta je doba, která musí uplynout od 1. ledna roku následujícího po vzniku zpracovaného AVM do vypracování návrhu na odevzdání AVM do archivní péče filmovému archivu ČSFÚ nebo předání ke zničení.

Do uplynutí skartační lhůty a provedení skartace je zpracovaný AVM uložen v souladu s ustanoveními oddílu II. tohoto řádu.

4. Skartační komise Československého filmu pro AVM zasedá nejméně čtyřikrát do roka. Na svých zasedáních posoudí AVM uvedené ve skartačních návrzích jednotlivých organizací Československého filmu (viz příloha č. 2), vypracuje konečný skartační návrh a předloží jej k podpisu řediteli ČSFÚ. V konečném skartačním návrhu jsou AVM rozděleny do skupin A a S. Ve sporných případech zůstává AVM u organizace, jež návrh předložila.

5. Podepsaný konečný skartační návrh je ve dvojím vyhotovení předkládán archivní správě ministerstva vnitra a životního prostředí ČSR (§ 6, odst. 2 vyhlášky č. 117/1974 Sb.) k posouzení a vydání skartačních povolení.

6. Bez skartačního povolení nesmí být žádný zpracovaný AVM (s výjimkou AVM uvedených v oddílu III, odst. 8 tohoto řádu) zničen (§ 8, odst. 1 vyhlášky č. 117/1974 Sb.).

7. Po vydání skartačního povolení příslušná organizace Československého filmu:

a/ v termínu dohodnutém s filmovým archivem ČSFÚ odevzdá protokolárně AVM skupiny A filmovému archivu ČSFÚ. Řádné odevzdání, tj. soupis, označení, zabalení a dopravu do filmového archivu ČSFÚ zajišťuje organizace Československého filmu (§ 6, odst. 4 zákona č. 97/1974 Sb.);

b/ předá filmové materiály skupiny S ke zničení n.p. Sběrné suroviny, videomateriály skupiny S k vymazání do Filmových laboratoří Barrandov nebo je v případě nevyhovující technické kvality vyřadí;

c/ zaznamená vyřazení AVM ve svých evidenčních pomůckách;

d/ oznámí předsedovi Skartační komise Československého filmu pro AVM ukončení skartačního řízení a počty krabic filmových materiálů předaných n.p. Sběrné suroviny a počet videokazet předaných Filmovým laboratořím Barrandov k vymazání.

8. Za AVM navržené ke zničení odpovídá ředitel organizace Československého filmu až do doby jejich převzetí n.p. Sběrné suroviny nebo jejich vymazání ve Filmových laboratořích Barrandov.

V.

1. Za řádnou přípravu a provedení skartačního řízení odpovídá ředitel organizace Československého filmu. Je povinen umožnit archivní správě ministerstva vnitra a životního prostředí ČSR odborný dohled na skartační řízení (§ 6, odst. 4 zákona č. 97/1974 Sb.; § 3, odst. 4 vyhlášky č. 117/1977 Sb.).

2. Závady a nedostatky skartačního řízení, které nebyly odstraněny ani po upozornění archivní správy ministerstva vnitra a životního prostředí ČSR a ničení zpracovaných AVM bez řádného skartačního řízení jsou posuzovány a postihovány jako porušení povinností uložených organizacím § 28 zákona č. 97/1974 Sb.

VI.

1. Archivování všech druhů AVM trvalé dokumentární hodnoty provádí filmový archiv ČSFÚ, který je archivem zvláštního významu podle § 24 zákona ČNR č. 97/1974 Sb., o archivnictví.

2. Filmový archiv ČSFÚ provádí vnitřní skartaci podle tohoto skartačního řádu.

VII.

1. V obecných otázkách platí ustanovení zákona ČNR č. 97/1974 Sb., o archivnictví, a předpisů vydaných k jeho provedení.

2. Zrušuje se oborová směrnice č. I-397 ze dne 12.9.1977.

3. Tato oborová směrnice nabývá účinnosti dnem 1. října 1988.

Dr. Jiří Purš
ústřední ředitel
Československého filmu

Přílohy:

1. Jednací řád Skartační komise
Čs. filmu pro AVM
2. Vzor skartačního návrhu

Příloha č. 1

Jednací řád Skartační komise Československého filmu
pro audiovizuální materiály

I.

Skartační komise Československého filmu pro AVM (dále jen „komise“) je prováděcím, koordinacním a poradním orgánem v oblasti ukládání, vyřazování a archivování zpracovaných AVM.

II.

Komise je složena z odborných pracovníků všech organizací Československého filmu s výjimkou Filmového průmyslu. Členy komise jmenuje a odvolává na návrh ředitelů jednotlivých organizací ústřední ředitel Československého filmu. Předsedou komise je pracovník filmového archivu ČSFÚ.

III.

1. Komise zasedá pravidelně nejméně čtyřikrát do roka.
2. Předseda svolává, stanoví pořad a řídí zasedání komise.
3. Zasedání je svoláváno písemně nejméně deset dní před termínem zasedání.
4. Členové komise vypracovávají skartační návrhy za své organizace. Skartační návrhy, jež mají být projednány na zasedání, musí být předloženy předsedovi komise ve stanoveném počtu vyhotovení nejpozději patnáct dní před termínem zasedání, jednotlivým členům komise pak doručeny nejpozději deset dní před zasedáním. Skartační návrhy musí být úplné po stránce obsahové i formální.
5. Komise je usnášení schopná za přítomnosti všech jejích členů. V případě neúčasti některého člena může komise přijmout usnesení na základě jeho písemného vyjádření předaného předsedovi komise. Při dlouhotrvající nepřítomnosti člena komise může ředitel příslušné organizace Čs. filmu určit dočasného zástupce.
6. Usnesení komise musí být jednomyslné.

IV.

AVM se posuzují zejména z těchto hledisek:

a/ hledisko kulturně historické /AVM významných tvůrců-režisérů, kameramanů, scénáristů, střihačů, architektů, výtvarníků, hereckých osobností, AVM natočené podle významných děl jiných umělců, AVM typické pro různé národní „školy“, filmy zachycující různé jevy společenské, dobu, místo, prostředí apod., AVM významné z hlediska vývoje filmové řeči, AVM významné z hlediska žánrů a jejich vývoje, AVM odměněné na významných filmových festivalech, AVM komerčně nejúspěšnější,

AVM znovu natočené podle úspěšných AVM minulosti, AVM, ve kterých byly uplatněny nové technické postupy a experimenty apod.;

b/ hledisko politické;

c/ hledisko ekonomické /další možné využití AVM pro export, distribuci/;

d/ hledisko technické /vycházející z technického stavu materiálu/.

V.

1. O jednání komise se pořizuje zápis, jenž obdrží všichni členové komise nejpozději do tří týdnů po zasedání.

2. Předseda komise

— předloží konečný skartační návrh k podpisu řediteli ČSFÚ. Podepsaný konečný skartační návrh pak zašle ke schválení archivní správě ministerstva vnitra a životního prostředí ČSR;

— zabezpečí rozeslání vydaného skartačního povolení příslušným organizacím Československého filmu.

VI.

Ústřední ředitel Československého filmu poskytuje odměny za práci v komisi podle platných předpisů.

Vzor:

Příloha č. 2

Skartační návrh

Na základě Skartačního řádu Československého filmu pro audiovizuální (filmové a video) materiály ze dne podáváme návrh na vyřazení zpracovaných AVM uvedených v příloženém seznamu. Do skartačního řízení byly zahrnuty AVM (název organizace) z let, které nejsou nadále provozně potřebné pro další činnost (název organizace). AVM jsou uloženy (název organizace). Žádáme o odborné posouzení návrhu.

.....		
ředitel organizace	razítko, datum	člen skartační komise za organizaci

Seznam AVM navržených k vyřazení musí být rozdělen do skupin A a S, ve skupinách uspořádán abecedně podle názvů filmů a u každého jednotlivého filmového materiálu musí být uvedeno:

1. evidenční číslo,
2. hořlavost materiálu (prudce hořlavý, bezpečný),
3. název AVM,
4. země a rok výroby AVM,
5. druh materiálu (negativ obrazu, negativ zvuku apod.),
6. počet krabic filmů, počet videokazet,
7. poznámka (udávající kopírovatelnost materiálu, jeho technický stav, plíseň, rozklad apod.),
8. u návrhu Československého filmového ústavu (filmového archivu) musí být uvedeno, zda a jaký materiál nadále zůstává.

Pro hořlavost a druh materiálu se používá dohodnutých zkratk.

Vzor záznamu:

číslo	hořl.	název	země a rok výroby	druh materiálu	počet krabic	pozn.	zůstává
1264	N	Siréna ¹⁷⁾	ČSR 1947	DNO, DNZ	20	plíseň	NO, NZ
1011	A	Siréna	ČSR 1947	VHS 180'	5 ks	—	

III. Shromažďování, vědecké zpracování a využívání sbírek vypracované Blaženou Urgošíkovou, Praha, NFA, f. ČSFÚ [nezpracováno], k. R15/BI/3P/3K, 8 listů.

Oddělení historiků FA zajišťuje ve spolupráci s ostatními odděleními především dva ze základních úkolů filmového archivu jako archivu zvláštního významu, tj. shromažďování filmů a vědecké zpracování sbírek. V menší míře se podílí na dalším úkolu — využívání filmových sbírek.

ad 1/ Shromažďování sbírek

V současné době shromažďuje a doplňuje FA své sbírky dvěma způsoby: získáváním filmů ze zdrojů na území ČSSR, získáváním filmů výměnou se zahraničními archivy. a) Hlavním zdrojem doplňování sbírek na území ČSSR jsou podniky Čs. filmu, které podle skartačního řádu pro filmové materiály a podle dalších dohodnutých zásad předávají filmovému archivu ve stanovených lhůtách filmové archiválie. Pro historiky FA z toho vyplývají následující činnosti: vypracování seznamu filmů, jimž končí monopol (každým rokem podle katalogu ÚPF a dalších), výběr filmů k trvalé archivaci podle stanovených kritérií archivace (viz příloha) na základě znalosti filmů a na základě zhodnocení jejich umělecké kvality a významu v národních kinematografiích a kinematografii světové; další činnosti, spojené se zajištěním vybraných filmů (objednávka, projekce filmů, je-li nutná apod.); výběr filmů z čs. distribuce pro zajištění požadavků socialistických archivů.

V menší míře získává archiv filmové materiály od dalších institucí a soukromých sběratelů (Vyhl. 102 MV ČSR).¹⁸⁾ Jsou to především filmy ze starší historie kinematografie. Pro historiky FA z toho vyplývá následující práce: předvedení nabídnutých filmů (většinou na stříhacím stole), identifikace filmů (nutným předpokladem je důkladná znalost filmové historie; filmy od soukromých sběratelů nemívají totiž obvykle úvodní titulky a je nutno z vedlejších znaků a z konfrontace jednotlivých filmových elementů rozpoznat, o jaký film jde, a posoudit jejich historickou a uměleckou hodnotu na pozadí celé tvorby jednotlivých období historie světové kinematografie; rozhodnutí o trvalé archivaci a zajištění koupi filmu podle platných zásad ČSFÚ (soukromá sbírka Karla Högera).

b) Základnou pro mezinárodní výměny filmů je FIAF a výměny jsou prováděny podle statutu a jednacího řádu této organizace.¹⁹⁾ Vycházejí jak z požadavků našeho archivu, tak z možností jednotlivých archivů. Výměnná činnost FA vyžaduje následující činnosti: sledování současné distribuce v socialistických zemích (z odborných filmových časopisů a distribučních materiálů); podle kritérií se provádí předběžný výběr; výběr filmů ze socialistických zemí je však dále upřesňován a konkretizován podle konců monopolů v jednotlivých zemích a podle jejich možnosti zaopatřit pro nás požadovanou kopii.

17) SIRÉNA (Karel Steklý, 1947).

18) Vyhláška ministerstva vnitra ČSR č. 102/1974Sb. stanovovala podrobnosti převodu vlastnictví k archiváliím. Viz Jiřina Štourová, *Úvod do archivnictví*. Brno: Masarykova univerzita 1999, s. 77, 139.

19) Viz online: <<http://www.fiafnet.org/uk/members/statutes.html>>, [cit. 28. 2. 2015].

Výměny s archivy kapitalistických zemí probíhají poněkud jiným způsobem. V podstatě jde o hledání filmů k doplnění našich kolekcí. Jedná se o filmy, které jsou nesnadno dostupné; jejich hledání často vyžaduje rozsáhlou korespondenci s řadou zahraničních archivů.

Postup práce při obdržení kopií ze zahraničí: historici film identifikují /na stříhacím stole/, stanovují český název a rozhodují o dalším postupu.

Sbírkový materiál jsou doplňovány jednak podle materiálů Sbírky filmotéky z hlediska uměleckého a ideového, podle Základních fondů světové kinematografie²⁰⁾ a podle kartotéky deziderátu,²¹⁾ která je průběžně doplňována o nové návrhy podle odborných knih a časopisů a na základě shlednutí filmu /v projekcích FA a ČSFÚ, kina Olympic,²²⁾ polského kulturního střediska, francouzské knihovny v Praze, případně při zahraniční cestě/.

ad 2/ Vědecké zpracování sbírek

K povinností historického oddělení FA ve smyslu archivního zákona patří: a/ vedení předepsané evidence, tj. především vedení katalogů /katalog jmenný krátkého i dlouhého filmu, původních názvů, režisérů, vedení přírůstkového katalogu krátkého filmu, vedení výměnných plchet, které zachycují všechny výměnné styky — dlouhodobé i krátkodobé — se zahraničními archivy/.

b/ pravidelná revize celého fondu, prováděná společně s technickým oddělením, kde se konfrontuje stav kopií se stavem negativů, rozhoduje o skartaci, překopírovávání filmů na nehořlavý materiál, opatřování kopií titulků a mezititulků a pod. Tato rozsáhlá práce vyžaduje obvykle několikátý denní až několikaměsíční práci.

c/ kompletace starých vzácných filmových materiálů, kterou nelze ovšem chápat jako mechanickou činnost. Často je nutno vyhledávat potřebné údaje v odborné literatuře a dobovém tisku, srovnávat a ověřovat jejich pravdivost. Tato činnost klade značné časové nároky a vyžaduje značnou odbornou zkušenost. V současné době jsou rozpracované nebo se připravují kompletace těchto filmů: Nibelungové /německý film z roku 1924, r. Fritz Lang/, Tři mušketýři /unikátní kopie francouzského filmu z roku 1921/, srovnání různých verzí filmu La Vie et la Passion de N. S. Jésus Christ — Pathé 1901–1913, rozsáhlý sedmidílný italský seriál z let 1919–1920,²³⁾ kompletace žurnálů z dvacátých a třicátých let a jejich příprava na překopírování. K této činnosti nutno ještě přiřadit práci, spojenou s opatřováním mezititulků k některým filmům /korektura titulkové listiny, zadání mutací, jejich obsahová a jazyková korektura/.

d/ Přestavba katalogizačního systému, směřujícího k odstranění roztržitosti, nejednotnosti a neúplnosti při soustřeďování informací o filmovém fondu. Základní jednotkou této přestavby je identifikační list, který je rovněž dokladem o každém filmu a výchozím bodem pro všechny katalogy a kartotéky. Zpracovává jej oddělení technické a historické. Z historického hlediska se sledují tyto údaje: název, originální název, výroba, režie, námět, scénář, kamera, hudba, herecké obsazení (včetně jed-

20) Rozuměj výběrové kolekce filmů zahraničních kinematografií, obsahující významné a umělecky nadprůměrné snímky nebo tituly, které jsou charakteristické pro určité období, žánr, tvůrce apod.

21) Snímky, které chtěl FA získat pro trvalé uložení. Viz níže v hlavním textu.

22) Pražské kino Olympic se bezprostředně po válce vyprofilovalo jako kino náročného diváka, na jehož programu byly retrospektivní cykly archivních filmů. Od roku 1958 bylo kino uzavřeno široké veřejnosti a využíváno jako promítací síň pro pracovníky jednotlivých podniků ČSF. Miroslav Čvančara – Jaroslav Čvančara, *Zaniklý svět stříbrných pláten. Po stopách pražských biografů*. Praha: Academia 2011, s. 86.

23) NIBELUNGOVÉ: KRIMHILDINA POMSTA (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), NIBELUNGOVÉ: SMRT BOHATÝRA (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), TŘI MUŠKETÝŘI (Les Trois Mousquetaires; Henri Diamant-Berger, 1921), LA VIE AT LA PASSION DE JÉSUS CHRIST (Lucien Nonguer, Ferdinand Zecca, 1903) a patrně série italských snímků s oblíbenou postavou siláka Macista.

notlivých rolí), rok výroby, původní metráž, doba děje, stručná charakteristika díla, ceny a vyznamenání. Ze záznamů identifikační a archivační komise a z pracovních projekcí jsou navíc doplňovány údaje: důvod archivace, hodnocení členů komisí a účastníků na pracovních projekcích (pracovní projekce historiků, promítání ve Filmovém klubu), stručný obsah filmu a slogan. V oblasti krátkometrážního filmu k tomu ještě přibývá výpis desítek údajů, týkajících se obsahu, často se provádí rozpis po jednotlivých záběrech. Údaje, týkající se obsahu jsou pak rozepisovány do kartotéky podle zásad desetinného třídění.²⁴⁾ Pracovníci krátkého filmu také sami připravují dokumentární materiály k překopírování (tato příprava zahrnuje promítnutí každého materiálu, jeho kompletaci, případně stříhovou úpravu a zajištění opravy po technické stránce). Všechny zpracované identifikační listy procházejí detailní kontrolou vedoucího historika.

Činnost identifikační a archivační komise

Pomocnými orgány FA jak při shromažďování, tak při vědeckém zpracování sbírek jsou identifikační a archivační komise.

Identifikační komise je zaměřena na filmy starší /filmy z němé éry a rané zvukové filmy/ a jejím hlavním úkolem je identifikace neznámých nebo málo známých filmů, k nimž neexistuje spolehlivá filmografická literatura či jakékoliv jiné údaje. Kromě tohoto úkolu se komise podílí na zabezpečování a restaurování sbírek svými návrhy a doporučením i na kulturně-politickém využití sbírek ze zpracovaného období.

Hlavním úkolem archivační komise je odborně zpracovávat filmový fond z historického a filmografického aspektu, podílí se na kulturně-politickém využití sbírky, na zabezpečování a restaurování fondu, podává návrhy na doplňování a rozšiřování sbírek, spolupracuje na základním fondu světové kinematografie a využívá získané poznatky v další práci ČSFÚ. Zaměřuje se na novější zvukové filmy.

Činnost obou komisí je řízena podle stejných zásad. Skládá se z přípravných prací /studium odborné literatury, tisku apod., získání dokumentačních podkladů/, z pravidelných projekcí, diskusí hodnotících filmové dílo v kulturně-politických, historických, estetických a dalších aspektech, a vlastního zpracování výsledků jednání. Tyto výsledky představují komplexní zhodnocení jednotlivých filmů. Odborní pracovníci FA je pak využívají v návaznosti k plnění stanovených úkolů.

ad 3/ Využívání filmových sbírek

Historici FA se podílejí na využívání filmových sbírek několika způsoby. Poskytují konsultace při vytváření programu archivního kina Ponrepo v Praze i při dalších archivních programech, realizovaných na území ČSSR.²⁵⁾ Provádějí výběr filmů pro školní a výchovné účely /FAMU, Institut vzdělávání ČST ad./.. Hlavním obsahem této činnosti především v oblasti krátkometrážní tvorby je pak výběr filmů i jednotlivých záběrů pro pořady a filmy studií Čs. filmu a ČST podle jejich konkrétních požadavků. Výroba stříhových filmů roste, stále vzniká více filmů, které využívají archivních materiálů. Dokumenty z FA tvoří často základ takových filmů jako byl např. téměř padesátidílný seriál *Válečný deník*, tři celovečerní filmy *Potomci* a *předkové*, seriál *Letopisy družby*, cyklus filmů k 55. výročí KSČ, v době

24) Mezinárodní desetinné třídění je považováno za univerzální a nejrozšířenější klasifikační systém založený na principu deseti hlavních, systematicky a hierarchicky dělených kategorií. Každá skupina vyššího řádu obsahuje skupiny nižšího řádu. Pomocí desetinné notace jsou možnosti kontinuálního rozšiřování kategorií prakticky neomezené. Srov. František Kříž, *Desetinné třídění: jeho princip a použití*. Brno: Průboj 1945.

25) Kino Ponrepo bylo hlavní předváděcí síní FA. Existovala však i další specializovaná kina archivních filmů, například již zmiňovaný Olympic nebo přímé pobočky Ponrepa v Brně, Ostravě a Bratislavě. Snímky z filmotéky byly uváděny také ve filmových klubech všech větších měst. Srov. Libuše Blažejová, *Vím, kam jdu! Mladá fronta* 1948, (10. 3.), s. 5. Zpráva o činnosti Československého filmového ústavu za rok 1965, 8. 4. 1966. NFA, f. ČSFÚ [nezpracováno], k. R16-BII-2P-6K, list č. 4.

nejnovější film k 60. výročí VŘSR Zrození nového času.²⁶⁾ Krátký film poskytuje dále i dokumentární materiály, které slouží jako studijní materiál pro tvorbu historických filmů (Dny zrady, Osvobození Prahy, Štafeta aj.).²⁷⁾ Tato činnost má pro ČSFÚ určitý ekonomický přínos, ale především má značnou kulturně politickou hodnotu, neboť přispívá významným způsobem k zajištění politicky důležitých úkolů. Předpokladem dobré práce v této oblasti je dobře zpracovaný fond filmotéky, zkušenost, hluboká a nezprostředkovaná znalost materiálů i historie.

Nejbližší úkoly oddělení historiků v FA

a) dokončit vědecké zpracování sbírek podle zásad uvedených v plánu činnosti filmového archivu na 70. léta. V současné době zbývá zpracovat cca 3.000 identifikačních listů dlouhého filmu (+ identifikační listy nitrátových kopií a duplikačních materiálů; to bude ovšem z větší části mechanická záležitost, neboť identifikační listy nitrátových duplikačních materiálů jsou závislé na kopiích). Nyní je však téměř vyčerpána většina lehce dostupných pramenů. Filmy, které čekají na zpracování, si vyžádají podstatně většího úsilí i času. Údaje bude nutné vyhledávat ve větší míře, nebo úplně, v dobových časopiseckých materiálech, řadu z nich bude nutno identifikovat při projekci a na stříhacím stole, a v neposlední řadě budeme nuceni žádat o pomoc zahraniční archivy. Střízlivý odhad ukončení této práce stanovuje termín do konce roku 1980.

Velkým problémem je a bude kontrola identifikačních listů. Ze zpracovaných identifikačních listů dlouhého filmu je již nyní nezkontrolováno cca 2.000 a každým rokem přibývají další. Kontrolu identifikačních listů může provádět jen zkušený historik se znalostmi světové historie kinematografie.

b) teoreticky dořešit a prakticky aplikovat poznatky vyplývající z vědeckého zpracování sbírek za užití výpočetní techniky a v souvislosti s tím sjednotit metodiku práce v obou referátech (tj. krátkého i dlouhého filmu), zpřesnit hranici mezi hraným a nehraným filmem a přeorganizovat podle těchto hledisek sbírky.

c) hlouběji uplatňovat archivní teorii, zejména ve výběru, zpracování a skartaci filmů.

Návrhy na spolupráci s odborem teorie a výzkumu:²⁸⁾

a) účast všech pracovníků při doplňování filmových sbírek: Ve FA je vedena od roku 1973 kartotéka deziderátů neboli filmů, o něž FA usiluje pro trvalou archivaci. Kartotéka byla zpočátku vedena formou záznamů do sešitu, později pro lepší orientaci bylo přistoupeno k záznamům na kartotéční lístky malého formátu. Při přechodu na tyto lístky jsme měli na mysli již hlubší spolupráci všech odborníků ve FÚ, kteří přicházejí do styku s filmem, buď jako členové výběrových komisí nebo při cestách do zahraničí. Lístek obsahuje nejdůležitější údaje konkrétního filmu, jeho hodnocení, byl-li film zhlédnut, návrh archivace a její zdůvodnění (viz příloha 2).

b) spolupráce při zpracování sbírek:

V současné době se realizuje spolupráce oddělení historiků FA a pracovníků odboru teorie a výzkumu na půdě identifikační a archivační komise. Do budoucna počítáme s pomocí pracovníků teorie a výzkumu /především s pomocí historika s. Frída/ při kontrole zbývajících identifikačních listů /cca

26) POTOMCI A PŘEDKOVÉ: ČAS ZRADY, ČAS NADĚJE (Josef Šuran, 1973), POTOMCI A PŘEDKOVÉ: ČAS ROZHODNUTÍ (Josef Šuran, 1975), POTOMCI A PŘEDKOVÉ: ZROZENÍ NOVÉHO ČASU (Drahošlav Holub, 1977), TRAŤ DRUŽBY (Antonín Görlich, 1951), CESTA DRUŽBY A PŘÁTELSTVÍ (Zdeněk Kopáč, 1958). Jméno režiséra a rok výroby seriálu VÁLEČNÝ DENÍK není znám.

27) DNY ZRADY (Otakar Vávra, 1973), OSVOBOZENÍ PRAHY (Otakar Vávra, 1975). Také o snímku s názvem ŠTAFETA se nepodařilo zjistit bližší informace.

28) Míněno odbor teorie a výzkumu ČSFÚ.

5.000 identifikačních listů/. Nutnost kontroly vystupuje nyní do popředí ještě více v souvislosti s perspektivou převedení všech údajů do systému výpočetní techniky.

c) FA je jedním z úseků ČSFÚ, který potřebuje ke své práci rozřešit problém filmových žánrů. Odbor teorie a výzkumu má ve svém dlouhodobém plánu filmové pojmosloví. Domníváme se, že oddělení historiků FA by se na této práci mohlo dílčím způsobem podílet. Např. by mohlo připravit přehled používaného žánrového dělení v FA a srovnat je se situací v Polsku, ve Státním filmovém archivu NDR, případně s jinými.

Odbor FA ČSFÚ je jedním z nejstarších a co do rozsáhlosti sbírek největších archivů v Mezinárodní federaci filmových archivů. Jeho sbírky dnes představují ohromné kulturní bohatství, které má co říci generaci současné, ale musí sloužit z hledisek uměleckých, společenských i poznávacích rovněž generacím budoucím. Z úvahy o této dvojité funkci FA vyplývá i zodpovědnost všech, kteří jakýmkoliv způsobem zajišťují jeho činnost.

Oddělení historiků FA ve spolupráci s technickým oddělením vypracovalo a realizovalo v uplynulých letech metodiku práce dvou základních úkolů FA, tj. shromažďování sbírek a jejich vědecké zpracování. Řešení obou těchto úkolů má určitý řád a řídí se určitými postupy. Domníváme se, že v současné době odpovídají našim možnostem a při jejich zlepšování je možné je užívat i perspektivně. Postupy při doplňování sbírek, zahrnující mimo jiné kritické zhodnocení přírůstků i postupné přehodnocování celého fondu z nejrůznějších aspektů, odstraňuje např. do značné míry náhodnost a subjektivnost. Co se týče vědeckého zpracování sbírek, zachycuje čs. systém takový počet údajů, že může uspokojit jak požadavky praktické, tak požadavky odborné. V současné době je moderním způsobem zpracován fond dlouhého hraného filmu, celý z hlediska technického a ¾ z hlediska historického. Intenzivně probíhá převod všech údajů na identifikační lístky v oblasti krátkometrážní tvorby, kde přibývají ještě další sledované údaje obsahové /rozpis jednotlivých záběrů zpravodajského filmu podle zásad desetinného třídění apod./.

Kvalitní dokončení této práce, které je přípravou pro přechod na vyšší fázi, je nutným předpokladem pro další práci archivu. Není však samoúčelnou prací, dokonale zpracovaná kartotéka bude sloužit všem odborným pracovníkům ČSFÚ i celého Čs. filmu i dalším zájemcům z řad kulturních a pedagogických institucí.

Uvedli jsme, že FA ČSFÚ patří k nejstarším a nejbohatším. Po dokončení této práce budeme moci také konstatovat, že patří k těm, které mají nejlépe zpracované sbírky.

Příloha

Kritéria archivace:

Archivují se filmy:

- vynikající až dobré umělecké kvality
- které odrážejí, nebo z nichž lze poznat politickou a sociální charakteristiku doby a prostřední
- v nichž se jakýmkoli způsobem zrcadlí přelomová situace v dějinách lidstva /i v negativním smyslu/
- významných tvůrců /scénaristů, režisérů, kameramanů, hudebníků/
- se slavnými hereckými osobnostmi
- uplatňující nové a originální techniky
- podle významných literárních děl
- charakteristické pro určité žánry

Ukázky některých deziderát:

ČUŽIJE PISMA²⁹⁾

SSSR 1975

R: Ilja Averbach

H: Irina Kupčenko, Světlana Smirnova

Archivace: Ano

Zdůvodnění: osobnost režiséra, námět

Film doporučen na základě ohlasu tisku

28. 3. 1977 Uργοšíková³⁰⁾

ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE³¹⁾

USA 1974

R: Martin Scorsese

H: Ellen Burstyn, Kris Kristofferson, Billy Green Bush

Archivace: ANO

Zdůvodnění: výborný film

Film doporučen na základě projekce /FK/

uveden v Polsku, konec monopolu 1. 12. 1981

FSP,³²⁾ 1976/23, Ekran 1977/5 str. 21, Film 1977/6 str. 9

4. 1. 1977

BAS YA BAHAR³³⁾

Kuvajt 1971

R: Khaled Siddik

Archivace: Ano?

Zdůvodnění: jeho film znamená zrození kuvajtské kinematografie, Velká cena na I. Festivalu mladého arabského filmu v Damašku, čestné uznání na MFF v Teheráně, cena na MFF v Benátkách 1972

Film doporučen na základě ohlasu v tisku;

uveden v Polsku, konec monopolu 16. 11. 1981

FSP 1976/22

23. 12. 1976 Uργοšíková

SPRAWA GORGONOWEJ³⁴⁾

Polsko

R: Janusz Majewski

Archivace: Ano

Zdůvodnění: Mimořádné dílo podle skutečné historické události. Vyznamenan na festivalu polských filmů v Gdaňsku v r. 1977

29) CIZÍ DOPISY (Čužie pisma; Ilja Averbach, 1975).

30) Míněna filmová historička FA Blažena Uργοšíková.

31) ALICE UŽ TU NEBYDLÍ (Alice Doesn't Live Here Anymore; Martin Scorsese, 1974).

32) Zkratka značí periodikum Filmowy Serwis Prasowy.

33) ZMLKNI, MOŘE (Bas ya Bahar; Khalid Al Siddiq, 1971).

34) PŘÍPAD GORGONOVÉ (Sprawa Gorgonowej; Janusz Majewski, 1977).

Film doporučen na základě projekce/festival polských filmů v Gdaňsku Film 1977/37 str. 18–19
20. 10. 1977 Merhaut³⁵⁾

AS RUINAS DE LA COLMENA³⁶⁾

/Ruin vevnitř/

Portugalsko 1976

R: José de Sá Caetano

Archivace: Ano?

Zdůvodnění: jeden z prvních filmů vzniklých po pádu fašistické diktatury.

Film doporučen na základě ohlasu v tisku

Film 1977/4

31. 1. 1977 Urgošíková

EL ESPRITO DE LA COLMENA³⁷⁾

Španělsko 1974

R: Victor Erice

H: Anna Torrent

Objevování světa dospělých

Archivace: Ano

Zdůvodnění: dobrý film, doplnění španělské kolekce

Doporučení na základě shlédnutí

Hodnocení 4–5³⁸⁾ /Opěla, u/

5. 10. 1977 Opěla³⁹⁾

35) Míňeno filmový historik FA Václav Merhaut.

36) Patrně míňeno AS RUINAS NO INTERIOR (José de Sá Caetano, 1977).

37) DUCH ÚLU (El espíritu de la colmena; Victor Erice, 1973).

38) Nad rámec představených základních kritérií archivace mohly být filmy hodnoceny i z čistě uměleckého hlediska na stupnici od nuly do šesti bodů. Estetická klasifikace byla v příloze návrhu činnosti archivační komise přiblížena takto: 6 – Film je po všech stránkách dokonalým dílem a poskytuje hluboký umělecký zážitek. Všechny složky filmového jazyka jsou vzájemně vyvážené. 5 – Film představuje téměř dokonalé dílo, avšak jedna složka není v rovnováze. Dílo lze vcelku pokládat ještě za nadprůměrné. 4 – Film průměrné kvality, nedokonalosti ve vyváženosti jednotlivých prvků nepůsobí ještě rušivě. 3 – Vcelku dobrý film, avšak nejméně jedna složka filmového jazyka působí přímo rušivě, je vyloženě slabá. 2 – Film jako celek působí jako podprůměrné dílo, více složek filmu je slabých. 1 – Film je špatný, ale zaujme alespoň jedna složka filmového jazyka. 0 – Špatný film po všech stránkách. O tento druh hodnocení bylo možné se opřít i v budoucnu při případném rozhodování o provedení dodatečné skartace konkrétního materiálu. Viz Návrh na náplň činnosti přírůstkové komise filmotéky vypracovaný Blaženou Urgošíkovou, Praha, 1969. Osobní fond Jany Příkrylové, 5 listů.

39) Míňeno vedoucí technického oddělení FA Vladimír Opěla.

Sbor pro školní film

Film se jako reprezentant divoké a nespoutané modernity dostával již od samého svého počátku do zorného pole přísných dohlížitelů na správný a mravní vývoj dětí a mládeže. Do filmu byly zprvu vkládány velké naděje — měl překlenout sociální bariéry a zdemokratizovat přístup širokých vrstev ke vzdělání a vysoké kultuře. Film měl také zrušit obtíže dané geografickou vzdáleností a do každého lidského sídla přinést obrazy z dalekých míst, stejně jako vystoupení předních světových herců či tanečníků. První nadšení a naděje vystřídal ovšem zděšení z nedisciplinovanosti filmu i jeho publika.¹⁾ Namísto plošného odmítnutí nového média zvítězila snaha tento výkřik modernity usměrnit a řádně zdisciplinovat. Než mohl film vychovávat a kultivovat široké vrstvy, především školní mládež, bylo nutno vychovat a zkultivovat samotný film. V dobových periodikách byly bouřlivě diskutovány otázky kolem přítomnosti dětí na večerních filmových představeních či kolem povinnosti kinomajitelů pořádat speciální školní projekce, stejně jako spo-

ry o kompetence v oblasti mravního dohledu nad filmem pro děti a mládež. Množství regulí a nařízení nám dnes ukazuje na problematičnost celé situace a obtížné hledání společné řeči.²⁾

Postupné ukotvení filmu v síti oficiálních institucí pečujících o výchovu školní mládeže zapadá do širšího proudu snah různých osobností a osvětových spolků, které měly vést ke zkulturnění celé kinematografie.³⁾ Základnou všech snah na poli kulturního a osvětového filmu pro mládež až do vzniku státní instituce pod Ministerstvem školství a národní osvěty byl Masarykův lidovýchovný ústav. Ten kooperoval především s Československou společností pro vědeckou kinematografii a se Státním diapozitivovým a filmovým ústavem.⁴⁾

Ministerstvo školství a národní osvěty učinilo první krok směrem k uchopení školních filmových představení do rukou československého státu, když vydalo dne 24. září 1920 výnos o péči okresních a městských osvětových sborů o kinematografická představení pro mládež. Kinemato-

- 1) Karel Scheinpflug, *Kinematograf vychovatelem*. *Film a doba* 34, 1988, č. 2, s. 94–95 (původně otištěno v časopisu Květy 1904, č. 6, s. 839–844). Více také viz Petra Hanáková, *Raný film mezi výchovou a pokusem*. In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu*. Praha: Slon 2006, s. 171–192.
- 2) Více viz Ivan Klimeš, *Děti v brlohu. Boj proti kinematografům — bojem o dítě!* In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu*. Praha: Slon 2006, s. 193–236.
- 3) Lucie Česálková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Disertační práce. Brno: FF MU 2009, s. 8.
- 4) Činnosti Masarykova lidovýchovného ústavu je věnována celá čtvrtá kapitola disertační práce Lucie Česálkové, viz Lucie Česálková, c. d., s. 109–151.

grafičtí referenti při osvětovém sboru měli dohlížet nad lidovýchovnou funkcí kin a podávat o tom ministestvu pravidelné zprávy.⁵⁾

Roku 1933 byly přijaty nové učební osnovy. Jejich větší důraz na přírodovědné a technické předměty i na nové metody vyučování v sobě v podstatě implikoval i potřebu nových učebních pomůcek — diapositivů a filmového pásu. Amatérští filmoví nadšenci z řad učitelů začali postupně zavádět film do svých škol. Ministerstvo však brzdilo tyto aktivity do doby, než se dospěje k dohodě na jednotném postupu a než se vyřeší táhlý spor o to, zda je vhodnější 9,5mm formát prosazovaný firmou Pathé, anebo rozšířenější 16mm formát prosazovaný většinou pedagogů i školních filmových průkopníků.⁶⁾

Roku 1935 inicioval Masarykův lidovýchovný ústav ve svém memorandu zřízení poradního sboru pro školní kinematografii i aprobační komisi ke schvalování filmů vhodných pro potřeby škol. Během ankety, která proběhla na jaře roku 1936, byly řešeny organizační záležitosti školní kinematografie a spor mezi soupeřícími filmovými formáty byl rozřešen ve prospěch 16mm filmu.⁷⁾

Dne 3. listopadu 1936 vydalo Ministerstvo školství a národní osvěty výnos č. 145.865/36-I/1 „o schvalování a užívání světelných obrazů, zejména školních filmů, jako učebních pomůcek v národních a středních školách a v učitelských ústavech a v odborných a živnostenských pokračovacích (učňovských) školách“.⁸⁾ Jak ovšem upozorňuje Lucie Česálková, nelze tento krok chápat jako přirozené a definitivní vyvrcholení státních snah na poli školního filmu, ale spíše jako „nezavršené krátkodobé stádium náznaku státního zá-

jmu o projekt školní kinematografie, přerušené politickými okolnostmi Mnichova a následně protektorátu“.⁹⁾

Na základě výnosu Ministerstva školství a národní osvěty se započalo s přípravnými pracemi pro vznik sboru. Byly vyzvány osvětové a výchovné úřady, organizace a korporace, aby navrhly své zástupce. Dne 24. května 1937 proběhla v Nostickém paláci ustavující schůze Sboru pro školní film. Předsedou se stal ministerský rada Bohumil Patka. Na schůzi byl schválen jednací řád a byly zřízeny tři odborné pracovní komise — organizačně-technická, námětová a aprobační. Organizačně-technická komise měla na starosti provádění předpisů o světelných obrazech ve školách, evidenci půjčoven, organizaci instruktážních kurzů a sledování světového vývoje školního filmu s ohledem na jeho použití v československém školství. Námětová komise měla za povinnost přezkoumávat předložené náměty a scénáře školních filmů a iniciovat vznik nových. Aprobační komise pak schvalovala školní filmy domácí i dovezené ze zahraničí pro použití v konkrétních školách. Bez jejího schválení nemohla škola film promítnout.¹⁰⁾

Dne 24. září 1937 proběhla první schůze předsednictva Sboru pro školní film, na které byli jmenováni předsedové jednotlivých pracovních komisí. Organizačně-technickou komisi vedl vrchní školní rada Ing. K. Lörsch, námětovou komisi vrchní odborový rada Josef Šimek a aprobační komisi ministerský rada dr. Josef Kepřta.¹¹⁾

Fakticky ovšem fungovala pouze aprobační komise. Námětová a organizačně-technická komise zasedaly za celou dobu existence jen jednou. Námětová komise zasedala 3. prosince 1937 k pro-

5) Miroslav Němeček, *Kapitolky z dějin českého školního filmu*. Praha: Československý filmový ústav 1980, s. 12.

6) Miroslav Němeček, c. d., s. 20.

7) Miroslav Němeček, c. d., s. 23–24.

8) Miroslav Němeček, c. d., s. 24.

9) Lucie Česálková, c. d., s. 192.

10) Národní filmový archiv (NFA), f. Sbor pro školní film (1921) 1937–1940 (1942) (SŠF), inv. č. 7, Soubor dokumentů o ustanovení Sboru pro školní film z roku 1937.

11) NFA, f. SŠF, inv. č. 9, Zápis z schůzí Sboru pro školní film za rok 1937.

jednávání čtyř námětů pro školní filmy.¹²⁾ Organizačně-technická komise zasedala 26. ledna 1940. Na programu měla posouzení projektorů firem Optikotechna a Agfa pro školní použití a dále projednávala možnosti zřízení půjčoven úzkého filmu pro zákazníky z řad škol.¹³⁾

Aprobační komise zasedala pravidelně až do roku 1940. Jejím posledním úkonem bylo zrušení aproby čtyřem pro okupační moc nevhodným snímkům POSLEDNÍ CESTA T. G. M. PRAHOU, HOD RUČNÍM GRANÁTEM, LETECKÝ ÚTOK NA PRAHU a ČESKOSLOVENSKÁ ARMÁDA. Ukončení činnosti Sboru pro školní film spolu se zrušením časopisu Objektív, rozpuštěním Československého červeného kříže, který byl zřizovatelem největší sítě půjčoven, a zabráním zlínských ateliérů znamenalo faktické ukončení dalších aktivit na poli české školní kinematografie.

Jak již bylo řečeno, Sbor pro školní film nebyl institucionálním vyvrcholením kontinuálních procesů směřujících k jasnému vymezení a uchopení fenoménu školního filmu. Jedná se spíše o přechodné a krátkodobé vyústění širších snah o kultivaci kinematografie. Archivní fond Sboru pro školní film také organicky v těchto širších snahách vznikl a byl jimi determinován. Fond je rozdělen do čtyř oddílů označených signaturami I. až IV. Oddíl I. obsahuje priora, tedy různé dokumenty Ministerstva školství a národní osvěty týkající se lidové osvěty a kinematografie, které vznikly ještě před založením Sboru pro školní film. Zde se nachází např. dokumenty upravující organizaci a kompetence kinematografických zpravodajů okresních a městských sborů osvětových, kteří měli dozírat na projekce a dodržování cenzurních opatření.¹⁴⁾ Oddíl II. a III. obsahuje dokumenty z činnosti Sboru pro školní film. Jed-

ná se především o zápisy z porad, seznamy aprobovaných filmů, seznamy členů předsednictva a jednotlivých komisí či odborné články významných osobností z oblasti školního filmu, například Jaroslava Novotného¹⁵⁾, Josefa Plívy¹⁶⁾ a D. A. Vilpa.¹⁷⁾ Pod signaturou IV. jsou pak uloženy další materiály Ministerstva školství a národní osvěty týkající se výchovy a kinematografie obecně, které pocházejí z období po vzniku Sboru pro školní film.

Archivní fond Sboru pro školní film přináší i přes svou torzovitost řadu zajímavých poznatků a je dokladem o existenci instituce, která byla důležitým článkem složité struktury české vzdělávací a výchovné kinematografie.

Petr Hasan

12) NFA, f. SŠF, inv. č. 9, Zápisy ze schůzí Sboru pro školní film za rok 1937.

13) NFA, f. SŠF, inv. č. 12, Zápisy ze schůzí Sboru pro školní film za rok 1940.

14) NFA, f. SŠF, inv. č. 1, Soubor dokumentů Ministerstva školství a národní osvěty týkající se osvěty a školní kinematografie z let 1921–1936.

15) NFA, f. SŠF, inv. č. 17, Články Jaroslava Novotného, odborného učitele pokusné filmové školy ve Zlíně.

16) NFA, f. SŠF, inv. č. 18, Články dr. Josefa Plívy, funkcionáře Sboru pro školní film.

17) NFA, f. SŠF, inv. č. 19, Články D. A. Vilpa.

New Directions in Film and TV Production Studies

A Conference Report (*Bristol, 14–15 April 2015*)

The “New Directions in Film and TV Production Studies” international conference was held on April 14th and 15th, 2015, in Bristol, UK at the Watershed Cinema. The conference was organised by Andrew Spicer and Steve Presence of the University of the West of England, and Justin Smith of the University of Portsmouth. Its aim was to map current developments in the interdisciplinary field of media production studies which has stimulated a range of ethnographically-informed enquiries into the lived experiences of workers in the film and television industries.

The conference’s location logically led to a foregrounding of European perspectives on production cultures versus the American one, which had been more dominant in the works of researchers who have developed the field in the US during the last ten years. However, the most prolific and influential among them, John Caldwell — professor at UCLA and the author of *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (2008) — was one of the keynote speakers in Bristol. Thanks to him, the conference’s geographic focus did not obscure the parallels and vital links between European screen industries and Hollywood. At the same time, the conference gave a space to several methodological moves which seem to be changing the field of

media production studies in the last couple of years: a turn toward history; a shift toward a broader understanding of what production is; moves towards production aesthetics (including genre analysis and other textual issues typical for more traditionally-conceived film studies); a focus on new research and pedagogical approaches based on closer collaboration with the industry (studying *with* the industry); and finally, a turn toward new research practices, mainly team projects, online platforms and new data sources (e.g. the so-called “Sony hack” from November, 2014, which quickly proved to be an extremely fertile ground for research into practices behind the studio’s walls¹⁾). In the remaining part of this report, I will sketch the first four of these moves – some of which exemplify also the fifth one (see my references to several team-based research projects).²⁾

The two-day meeting started with the opening remarks by Andrew Spicer, who provided an overview of the disciplinary roots, publications and current research initiatives in the field, including the pan-European research project “Success in the Film and Television Industries” (SiFTI),³⁾ which was one of the inspirations for the conference itself. Since Professor Spicer (who is also the co-editor of the first international col-

1) The “Sony hack” was discussed in a roundtable discussion under the same title at the 2015 SCMS conference in Montreal.

2) I presented a shorter version of these points in my response address at the end of the conference.

3) See: <<http://sifti.no/index.php/en>>, [accessed 10 July 2015].

lection of essays on producers, *Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Industries* (2014)), specializes in historical research on British producers, it is not surprising that the first of the “new directions” happened to be a turn toward historical production studies. In her paper on Warner Bros.’ *I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG* (Mervyn Le Roy, 1932) Helen Hanson showed how detailed archival research into daily practices and professional hierarchies of sound personnel allows for reconstructing “the flow of style ideas right through from script to technical realisation”. By focusing on below-the-line creativity and craft knowledge (stressing so-called “story values” of sound and techniques allowing sound film to regain visual fluidity), she shed a new light on the aesthetic consequences of coming of sound in the studio era production cultures.

Historical production studies often counterbalance the prevalent focus on contemporary production culture and inspire revisionist research perspectives on existing archival collections. Thus, it also represents one of the options for a dialogue with the industry itself, for example by reconstructing histories of particular practices and professions that tend to forget its past too easily. Anthony McKenna (who, similarly to Spicer, specializes in historical research on producers and co-edited two volumes on the subject with him) discussed genealogy of “showmanship” as a key concept to understand producers’ direct engagement with the audience and their historical role of cultural intermediaries. The historical turn might be illustrated also by the ongoing project ADAPT,⁴⁾ headed by John Ellis, who introduced it at the conference. By using such methods as filming “simulations” and reuniting industry veterans with the technologies they used, the project in-

vestigates not only how British television technologies (from 1960 on) were “adopted and adapted by the TV industries and its creative staff” but also how these adaptations affected working lives of television technicians as well as the onscreen content. Mathew Freeman likewise elaborated on historical technological anticipations of today’s transmedia production. Laura Mayne took a different approach in her paper “Historicising Luck in the Film and Television Industries”, where she proposed a case study to show that the mythologized “chance” as a key factor of “breakout hits” could be studied by looking at “pre-existing networks of informal relationships” that made such productions possible.

A number of papers challenged the traditional views of what production entails by stressing its inseparability from distribution, marketing, and even reception — thus implicitly alluding to theoretical “circuit” models which have stressed that circulation and consumption always feed back into production.⁵⁾ The conference proved that production studies might be a useful perspective to look at sales agencies, video-on-demand providers, marketing, agents, cable companies, etc., and, along the way, to learn from the existing marketing, audience, exhibition, or distribution research. Such a move was present in the second keynote by Philip Drake who built on his rich work on cultural policy, by showing how studying initiatives such as a VOD platform or a public agency (while deeply engaging with the industry) can expand our understanding of what a local production culture means. Luca Barra, on the other hand, focused on the “hidden profession” of schedulers as a site of negotiated creativity in the digital, multichannel environment of Italian television. He convincingly explained why scheduling craft has not lost its relevance despite the

4) The Adoption of new Technological Arrays in the Production of Broadcast Television (2013–2018), online: <www.adapttvhistory.org.uk>, [accessed 10 July 2015].

5) See e.g. Julie D’Acci, Cultural Studies, Television Studies, and the Crisis in the Humanities. In: Lynn Spigel and Jan Olsson (eds.), *Television after TV. Essays on a Medium in Transition* (Durham & London: Duke UP, 2004), pp. 418–446.

new technological context: the schedulers have kept their vital role in shaping a network brand, defining the cultural value of programs, and building relationships with audiences who are now being offered multiple encounter points with every program. Schedulers form a “production culture”, consisting of specific professional hierarchies, routines, and what Caldwell calls “industrial reflexivity”. This culture is being challenged by the digital revolution which has led to new understandings of programming temporality and competition, replacing the Italian “palimpsest” approach with an “American style” of schedule. Similarly, Eva Novrup Redvall, the author of the acclaimed book *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing* (2013), pointed out the “creative” role that the audience research department plays in the DR’s (Danish Broadcasting Corporation’s) drama production. She showed how the DR’s qualitative focus group tests repeatedly influenced the creative decision-making of producers, especially with regards to fine-tuning the first episodes of serials. Several other papers focused on marketing as production or on the production sub-culture of “marketing people”, which specially developed in television (Jonathan Wroot, Paul Grainge, Michael O’Neill). At the same time, Gloria Dagnino examined non-audiovisual consumer companies’ and advertisers’ increasingly active role in Italian film production.

The conference illustrated that studying European production cultures means, among other things, engaging with the national and regional cultural policies and public funding, small-nation markets, public art schools, and also strong art film traditions. It has been shown already that one way of connecting research into production cultures with the study of cultural intuitions is to look at genres and the “situated” aesthetics and ethics which tend to concentrate around them.⁶⁾

Brett Mills recently finished a project⁷⁾ which has accomplished a similar goal by interviewing dozens of UK comedy professionals and closely observing some of them while working on scripts, at production meetings as well as on the set. Mills was primarily interested in comedy workers’ management of “portfolio” careers and the ways in which their working lives are determined by specific contexts of comedy production within and outside television. It seems that comedy people are willing to accept higher risk and see their outsider status as essential. As such, they are interested in working outside the “system” (moving from in-house to independent production) more than workers in other genres, while the genre attracts more people who had never done a television show before. Some of this has apparently to do with the standing of comedy, especially in the public-service sector, as a genre which is considered relatively unimportant and constantly needs to justify its existence.

Focusing on the small television market of Flanders’ drama series production, Tim Raats convincingly showed how broadcasters and independent producers increasingly work with public funding. The composition of their budgets reveals dynamic tensions between various players with differing interests, whereby one type of financing works as a catalyst for the other. At the same time, the series production serves for the small “cottage” industry of Flemish television as a vital source of sustainability, professionalization, and continuity. Raats’ case is an example of the advantages of small-nation markets for production research: such markets potentially allow for a holistic approach which includes virtually the whole national production in its full complexity. A number of other papers engaged with national or regional policy and public funding systems, especially in Scandinavia, Benelux and the UK, where they strongly influence operations

6) See Georgina Born, *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC* (London: Vintage, 2014).

7) “Make Me Laugh: Creativity in the British Television Comedy Industry.” Online: <www.makemelaugh.org.uk>, [accessed 10 July 2015].

of large media institutions such as BBC as well as independent producers' project-based strategies and portfolio careers, and where the field of cultural policy studies developed as a key partner for academic exchange with production studies (such as in the work of Caitriona Noonan and Ruth McElroy, Jamie Steele, Stine Sand Eira, Kim Toft Hansen, Annette Naudin).

One of the two panel discussions involved media practitioners working in academia,⁸⁾ and it revealed how different, or even contradictory, mutual expectations and stereotypes these two sectors have of each other. On the one hand, there is the pragmatic idea of media production programs as "conveyor belts" of talent for the biggest employers — the success of such an enterprise seems to be conditioned by close relations the university cultivates with influential industry figures and with changing trends on media job market. From this perspective, the industry needs to know the program of study, and industry needs to know the professors. Such an idea of the academia-industry collaboration seems to be rather one-sided though: where is a room for critical thought about the industry, or for free experiments which only the protected space of the academia can provide? Nonetheless, some of the discussants argued against instrumentalizing film training and stressed ethical, aesthetic, and political aspects of teaching media production. They claimed the aim is not only to study production, but to change it, too — through critical thinking. From the opposite perspective, there were questions asked about how the practitioners feel about being studied by production scholars. This point was an important addition to the well-developed discussion in ethnography on access barriers. Here, the influential practitioners tried to articulate fears and expectations they feel while being studied and analyzed, sometimes without being fully aware of the scru-

tiny. It seems that there is a lot more in this topic to debate: how could production cultures be studied side by side with the practitioners that decided to bridge the gap between the two spheres, by working *with*, not just *on* industry workers and companies? Or, what is the best practice of internships, how could they feed back into teaching and research?

There have been numerous other interesting papers which I can't discuss in this report. There seem to be also certain blind spots which wait for attention of production and media industry research. John Cladwell pointed to many aspects of the rhizomatic Hollywood industry that remain invisible — among them what he calls "speculative" labor and other forms of secret work and projects, invisible costs, in-kind support, etc. The whole of Central and Eastern Europe seems to be almost absent from these academic discussions, despite the fact that the region's previous state-socialist regimes provide extreme examples of production cultures under more or less direct political control. There appears to be also surprisingly little being said about professional organizations and collective action in European media industries (unlike in the US where scholars closely study issues such as writers' strikes).⁹⁾ We will still have to wait to see production-studies based re-evaluations of more traditional issues such as authorial styles, literary adaptations, or many aspects of public-service media. Hopefully these challenges will be addressed by further conferences, back in the pleasant city of Bristol or elsewhere.

Petr Szczepanik

8) Laura Marshall (Icon Films); Kate Ogborn (Fly Films); Rod Stoneman (National University of Ireland, Galway); Frank Mannion (Swipe Films).

9) See e.g. Miranda Banks, *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*. New Brunswick (New Jersey: Rutgers University Press, 2015).

Hranice westernového žánru

Luboš Ptáček — Jan Švábenický (eds.), *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013.

Peter Michalovič — Vlastimil Zuska, *Rozprava o westernu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umění 2014.

V česko-slovenském prostoru vznikly v nedávné době hned dvě monografie, jejichž tématem je filmový žánr westernu. První kniha je výsledkem společné práce Vlastimila Zusky a Petera Michaloviče; ostatně vzájemná spolupráce obou autorů dala vzniknout například i knize *Znaky, obrazy a stíny slov* (Akademie múzických umění, 2009). Zuska a Michalovič nazvali knihu *Rozprava o westernu* a napsali ji společně jako jednotný text, pojímající hlasy obou autorů. Druhou publikací je kolektivní monografie s názvem *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*, jejímiž editory jsou Luboš Ptáček a Jan Švábenický.

Z formálního hlediska se jedná o počiny téměř nesouměřitelné. *Proměny westernu* jsou kolektivní monografií a tento rámec určuje sestavení a povahu jednotlivých příspěvků. Celkem se na knize podílelo osm autorů, přičemž Jan Švábenický, který se zabývá historií italské kinematografie po 2. světové válce, napsal rovnou *Úvod* (spolu s Lubošem Ptáčkem), dvě teoretické stati a vedl tři rozhovory; první s Ernestem Gastaldim, druhý s Toninem Valeriim a poslední se Sergiem Donatim. Ostatní autoři do monografie přispěli jedním příspěvkem a v součtu tedy před sebou má čtenář 8 studií doplněných třemi rozhovory a představených *Úvodem*, přičemž nechybí ani obvyklé dodatky, jako jsou informace o autorech. Poněkud problematičná je nicméně absence rejstříku, který by se zcela jistě do takto koncipované

publikace hodil. V úvodním slově se Luboš Ptáček a Jan Švábenický stručně dotýkají počátků a proměny westernového žánru, také odkazují na existenci bohaté žánrové terminologie. Na konci krátkého textu (s. 5–9) představují také záměr publikace: „Cílem naší kolektivní publikace bylo představit proměny westernu napříč jeho historickým vývojem, demonstrovat jeho vývoj na filmech z různých kulturních oblastí a zejména postihnout proměny, které vyplynuly ze změn společenské situace“ (s. 9). Autoři zároveň dodávají, že si nekladou nárok na komplexní deskripci celého pole westernového žánru, ale jedná se spíše o případové studie k problematice proměny, kontinuity a abruptce v rámci specifického žánrového diskursu. Přístup je proklamován jako interdisciplinární, což je v mnoha ohledech pragmatická nálepka vyplývající ze současného stavu společensko-vědního výzkumu. Nutno podotknout, že publikace vznikla v rámci Výzkumného záměru MŠMT Pluralita kultury a demokracie, který byl řešen na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci mezi léty 2005–2011 (s. 5). Tento fakt podle mého názoru hraje důležitou roli při hodnocení kvality monografie.

Pokud zaměříme pozornost na jednotlivé příspěvky, je s ohledem na proklamovaný záměr (tj. představit proměny westernu) poněkud zářející, že jako první teoretický příspěvek je vybrán text Petra Bilíka nazvaný *Podlounné vítězství žánru: Smrt v sedle*, v němž se Bilík zabývá fil-

mem Jindřicha Poláka. Na druhé straně je příspěvek Michala Peprníka (*Westernizace Posledního Mohykána*) až jako pátý v pořadí. Peprník se částečně věnuje i vývoji westernu jako filmového žánru a zajímají ho prvky typické pro western, jako je žánr literární a celkový vztah mezi dvěma médii (literatura — film). Peprník je ostatně znalcem americké literatury, vždyť je také autorem knihy *Topos lesa v americké literatuře* (Host 2005), v níž *Poslední Mohykán* nemůže chybět. V Peprníkově příspěvku v *Proměnách westernu* je důraz kladen zejména na prostředí a archetypální rysy postav. Co je však problematické, je v první řadě ono pořadí příspěvků. Po analýze *Smrti v sedle* totiž následuje příspěvek Zuzany Burianové o brazilském nordesternu a dále Milan Hain píše o vlivu klasického filmu noir na westernový žánr. Teprve až v Peprníkově textu se čtenář alespoň částečně dozvídá o kulturní konotaci a genealogii westernového žánru v součinnosti s literárním polem a obecné společensko-historické situací. Proč není Peprníkův příspěvek zařazen jako první? Právě zde se totiž čtenář zorientuje v tématu, jsou mu představeny výchozí body (prostředí, typ hrdiny, motivy atd...) a poté je připraven na proměnu žánru. Problém je totiž v tom, že editoři, jakkoli stručně žánr westernu představují, předpokládají, že čtenář má o fenoménu již relativně hlubokou znalost. Avšak i kdyby tomu tak bylo, nevidím důvod, proč je pořadí příspěvků velmi chaotické a nelogické.

Kvalita jednotlivých textů je, jak již bývá u kolektivních monografií neblahým zvykem, značně kolísavá. Petr Bilík o *Smrti v sedle* píše poutavě, dotýká se obecného kulturního ovzduší doby vzniku filmu a zmiňuje se o jeho /cílené/ žánrové „rozkročenosti“. Bilíkova studie je nicméně spíše popisného a referenčního charakteru, přičemž délka textu neumožňuje (str. 11–21) téma pojednat více do hloubky a popřípadě přidat detailní komparaci. Také text Milana Haina o vlivu filmu noir na westernový žánr je značně deskriptivní, vyznačuje se však přesvědčivým teoretickým ukotvením. Otázka „vlivu“, o kterou se ve studii

má jednat, je však pojednána problematicky. Hain, v souladu s jinými autory, definuje film noir na základě šesti aspektů: „1. historicky (přibližně 1940–1960); 2. žánrově (thriller, kriminální a detektivní film, v menší míře gangsterka a melodrama, případně jejich hybridní formy); 3. uplatněnými narativními technikami; 4. stylistickými postupy; 5. zpracovávanými látkami a tématy; 6. převládající náladou a světonázorem“ (s. 48). Na tomto pozadí poté definuje i žánr noirového westernu, což jsou (podle něj) ty snímky westernového žánru, které se „vyznačují soustavným a signifikantním užíváním aspektů typických pro film noir, které lze velmi obecně rozdělit do čtyř z výše naznačených skupin (styl, narace, témata a nálada). Naopak filmy, které této hrubě naznačené definici neodpovídají, ze svého přehledu vynechávám“ (s. 49). Hain tak naráží na problém vlastní každému formálnímu či strukturálnímu způsobu uvažování. Konsenzuální objektivita jednotlivých kategorií či bodů struktury (je-li navíc pouze nepřímo explikována) se stává absolutně subjektivní perspektivou. Vždyť na základě čeho se určí, že daný western je „infikován“ noirem, když jsou kategorie natolik abstraktní, že je zcela jisté (a priori na základě obecného vymezení kategorií), že se zcela jistě prvky „typické“ pro noirové filmy budou vyskytovat u westernu? Jen pouze a skrze subjektivní rozlišení autora příspěvku, který určí, jaká míra používání jednotlivých aspektů typických pro noir je „signifikantní“, a také to, které filmy této „hrubě naznačené definici“ neodpovídají. Výsledkem pak může být obecná generalizace, že westernové filmy v sobě obsahují prvky typické pro filmy noirového žánru. Na druhou stranu nutno podotknout, že Hain velmi soustavně pracuje s historicko-sociálním kontextem. Jeho metodologická perspektiva jej však nutně vede k banálnímu konstatování, že „několik desítek westernů [...] vykazuje vysokou míru ‚poučenosti‘ noirem v uplatňování konkrétnějších technik spjatých s vizuálním stylem [...] a narativními strategiemi“ (s. 68).

Téma brazilského nordesternu popisuje velmi

přesvědčivě Zuzana Burianová, její stať je zajímavá a čtivá, osobně však poněkud nerozumím jejímu zařazení ihned za Bilíkovo pojednání o SMRTI V SEDLE. Za velmi povedenou rovněž považuji trojici příspěvků Zdeňka Hudce, Michala Peprníka a Luboše Ptáčka. Zdeněk Hudec se zaměřuje na filmy Sama Peckinpaha, respektive na otázku překročení hranice klasického westernu v Peckinpahově díle a jeho příspěvek je tak jednoznačně vrcholem kolektivní monografie. Stejně tak příspěvky Luboše Ptáčka a Jana Švábenického (*Od strážců a ochránců k pohůnkům, mamlasům a vrahům: Demytizace americké armády v žánru westernu a Estetická inovace žánrových konvencí a ikonografie spaghetti-westernu spolu se Socioetnickým obrazem antihrdiny v kontextu politizace spaghetti-westernu*) se vyznačují přesvědčivou argumentací. Monografie je doplněna rozhovory, tematicky spjatými s příspěvkem Jana Švábenického o „spaghetti-westernu“ a jakkoli jde o rozhovory přínosné a čtenářsky atraktivní, jsou dokladem (nejen tematické) nevyváženosti celé publikace.

Ve výsledku jsou tak Ptáčkovy a Švábenického *Proměny westernu* počinem poněkud rozpačitým. Několik podnětných studií se totiž ztrácí za otazníky, jež ční nad celkovou koncepcí knihy — jejím uspořádáním počínaje a tematickou nevyvážeností konče. Nabízí se tak otázka, zda kniha nevznikla pouze jako nutný výstup podpořeného grantového záměru spíše než jako výsledek kolektivního výzkumu. Cíl publikace, tedy charakterizovat hranice a zlomy ve filmovém westernu, totiž zůstává nenaplněn.

Knihu Vlastimila Zusky a Petera Michaloviče *Rozprava o Westernu* lze hned na úvod označit za v tuzemském prostředí unikátní a v mnoha ohledech vyčerpávající publikaci zabývající se filmovým žánrem westernu. Po formální stránce je kniha rozdělena do pěti značně rozsáhlých kapitol, přičemž kapitola šestá obsahuje dodatek o střelných zbraních na divokém západě. Úvodní kapitola je expozicí problematiky žánru, jeho vymezení, kdy se autoři jednak odvolávají na již

klasickou Aristotelovu *Poetiku*, jednak na různé poststrukturalistické přístupy k problematice média, vyprávění a zobrazení vyprávění. Ostatně právě vztah žánru a jeho referens je leitmotivem celé knihy. Problematiku totiž oba autoři explikují na příkladu Jesseho Jamese. V první řadě je nám představen samotný James, jakožto historicky reálně existující figura, a to včetně jeho stručné biografie. Životopisná odbočka přitom není pouhým vyplněním prostoru, ale má roli fundamentu, který je různě překládán, různými způsoby artikulován. Film byl totiž již od počátku fascinován příběhy těch, co stojí mimo zákon, a Divoký západ byl podobných postav plný. Předchůdný, byť obdobný případ můžeme vysledovat v oblasti literatury na příkladu tzv. „šestákových románů“. Případ Jesseho Jamese filmový obraz subsumoval a reprezentoval mnoha způsoby, přičemž k těm nejzajímavějším z nich patří zcela jistě film *ZABITÍ JESSEHO JAMESE ZBABĚLCEM ROBERTEM FORDEM* Andrewa Dominika z roku 2007. Zcela jistě se jedná o typ demytologizačního westernu, protože Dominik se soustředil na poslední roky života Jesseho Jamese: „Dominikova verze podává Jamese jako rozporuplnou bytost. Na jedné straně ho ukazuje jako starostlivého a milujícího otce dvou dětí, na druhé straně je vykreslený jako paranoik, jako člověk posedlý tím, že své kumpány neusále podezřívá ze zrady, z připravované zrady, jako chladnokrevný vrah, co bez váhání zabil pokladníka ve vlaku, a v neposlední řadě jako člověk podléhající nepředvídatelným stavům melancholie“ (s. 29, ze slovenštiny přel. M. Ch.).

Důležitým motivem snímku je ale expozice jednak onoho aktu zabití, ale zároveň přehrávání tohoto aktu bratry Fordovými v rámci divadelního představení, které je vtělené do filmu (a bratři Fordové opravdu Spojené státy s tímto představením projeli) a stává se tak jakousi reprezentací reprezentace: „mělo mizernou, tedy nulovou uměleckou hodnotu, pravda, představení byla jednostrannou pravdou bratrů Fordových. Představení opakovali až 800krát, což byl možná ten

největší trest za čin, který Bob spáchal“ (str. 29).

Tyto úvodní poznámky nás vedou k metodologickému rámci, v němž se Zuska a Michalovič pohybují. Jakkoliv by se na první pohled mohlo zdát, že vycházejí s klasické koncepce žánru, ba v textu velmi často pracují s autory formalistické či strukturální školy, v zásadě se klasickým přístupům vymykají. Za prvé se nejedná o psaní dějin westernového filmového žánru. Tyto snahy o genealogii jsou vždy problematické, protože jsou nesený různými způsoby mocenského uvažování, dalo by se dokonce s jistou nadsázkou říci, že se jedná o prototyp „německého školometství“, kdy se určí s jasnou evidencí výchozí bod a veškeré další zkoumání probíhá jako usku-tečňování a prohlubování předem vystaveného poznání. Zuska a Michalovič jsou si vědomi toho, že lze jen velmi nesnadno určit, kdy western vzniká, proto představují spíše taxonomii prvků, motivů, entit, které se v tomto žánru objevují, a zároveň lze říci, že tato taxonomie žánr westernu konstituuje. Nejedná se však o strukturalistickou distinkci na langue a parole:

„Nás zajímají — a pro jistotu to ještě jednou zdůrazníme — odchylky, které western konstituovaly, konstituují a nesporně také v budoucnosti, pokud bude tento žánr existovat, konstituovat budou. Jsme přesvědčeni, že by bylo kontraproduktivní, kdybychom western chápali jako analogii přírodního druhu a jednotlivé filmy jako exempláře tohoto druhu. A nebo kdybychom žánr chápali jako nějaké langue a parole saussurovského typu“ (s. 87).

Máme tedy co do činění s myšlením difference, kdy jednotlivé abrupte konstituují předmět zkoumání. Toto uvažování nás nesporně vede ještě dále. Na příkladu ZABITÍ JESSEHO JAMESE ZBABLCEM ROBERTEM FORDEM se ukazuje jednak problematika reprezentace reprezentace, ale zejména fenomén intertextuality, k němuž se Zuska a Michalovič hlásí; neboli problematika vyprávění ve vyprávění, artikulace entit na základě jejich specifických vztahů a pře-rozdělování těchto vztahů. V tomto ohledu Zuska a Michalovič sle-

dují linie zachvacující jednotlivé filmové obrazy a poukazují na jejich artificialitu. Jeden příklad za všechny: pokud by filmový obraz měl nárok na reprezentaci skutečnosti, tak by nebylo možné přehledně natočit filmovou přestřelku. Dým jdoucí ze zbraní by znemožnil natáčení, stejně tak jednotlivé postavy by si nemohly klást nárok na absolutní přesnost střelby atd. Vytváření příběhu v příběhu samotném velmi hezky poukazuje další demytologizující western, NESMÍRITELNÍ z roku 1992. Do města přijíždí pistolník se „zapisovatelem“, jemuž vypráví své příhody. Střetne se se šerifem, svým starým „známým“, který jej zmlátí, odebere mu zbraně a vypráví zapisovateli, že příhody, které si pistolník vymyslel, se odehrály jiným způsobem. Nejde zde však o nastolení „pravdivého“ vyprávění — šerif tuto mýtizaci nahradí mýtem jiným, mýtem o sobě samém. Zuska a Michalovič se hlásí, v rámci filosofie difference, k myšlení G. Deleuze a F. Guattariho, respektive k jejich pojmu rhizomu. Tento pojem Deleuze a Guattari razí ve společné knize o Kafkovi z roku 1975, v níž se vymezují vůči jakýmkoli strukturalním a psychoanalytickým interpretacím Kafkova díla a považují jej za rhizom, za teritorium, které má mnoho vchodů, navzájem si rovnocenných. Proto o vlastním přístupu mluví jako o experimentu. Stejně tak jejich další společná kniha, druhý díl *Kapitalismu a schizofrenie*, nazvaný *Tisíc plošin*, začíná plošinou nazvanou rhizom (tato kapitola vyšla i samostatně časopisecky), v níž se snaží ukázat, že povaha zkoumaných entit je charakteru „dění“ a „multiplicit“, tedy v neustále se přeskupující se jednotě, jejíž hlavní charakteristikou je imanence tohoto řádu dění. Je však poněkud s podivem, že tohoto vysvětlení se u Zusky a Michaloviče nedočkáme, stejně tak není věnováno mnoho prostoru Deleuzovu pojetí filmového obrazu, respektive jeho pojetí westernu, jak jej známe z jeho knihy *Film 1. Obraz-pohyb*.

V první kapitole načrtnutý metodologický přístup dostává ostřejší kontury v kapitole páté, kdy je traktována otázka paratextuality, otevřeného a uzavřeného díla. *Otevřené dílo*, kniha slavného

sémiotika Umberta Eca, se tak stává jakousi linií pro sledování práce s filmovým obrazem a s taxonomií reprezentovaných entit, kdy lze jednotlivé prvky intertextuálně sledovat napříč různými modalitami reprezentace. Můžeme říci, že úvodní kapitola působí jako vymezení teoretického rámce, kapitoly další jsou formou „experimentu“ s tímto rámcem, přičemž kapitola pátá funguje jako teoretické ohraničení předem analyzovaného.

Monografii a kolektivní monografii je již s ohledem na formální odlišnosti obtížné srovnávat. Oba formáty přesto nabízejí možnost, jsou-li koncepčně kompaktní, komunikovat určitý originální přístup, objevné hledisko. Kolektivní monografie Jana Švábenického a Luboše Ptáčka je v tomto ohledu poněkud chaotickou záležitostí. Postrádá přesnější metodické ukotvení a poněkud se míjí svým cílem. Kniha Zusky a Michaloviče je oproti tomu vymezena zcela jasně a v rámci tuzemského prostředí může být velmi podnětným příspěvkem ke zkoumání westernového žánru. Zuska a Michalovič pracují, jakkoliv by se jim zcela jistě takováto přírodovědecká metafora nelíbila, po způsobu vášnivých entomologů, kteří s urputností a elegancí sledují specifické vztahy v rámci jedné „říše“. Pro milovníky westernového žánru, a ty s vědeckými ambicemi v rámci filmové vědy, tedy ideálním způsobem.

Martin Charvát

Naše (krásné a zdravé a moderní) národní tělo

Vizuální reprezentace těla v oblasti fyzické kultury a sportu v kontextu formování národní identity v meziválečném Československu

„Hranice není tím, kde něco končí; jak nahlédli Řekové, hranice je tím, odkud se něco začíná reprezentovat.“

Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*

„Naše země není až tak velká, abychom mohli spoléhat jenom na talent. Musíš mít natrénováno, abys vydržel.“

Jaromír Jágr

„Tužme se!“

Sokolské motto

Na titulní straně populárního obrazového týdeníku *Pestrý týden* z července roku 1931 je fotografie šklebícího se dítěte v plechové vaničce s mýdlovou vodou, které je pravděpodobně rukama své matky pečlivě omýváno. Tento všední výjev doprovází titulek metaforicky propojující sféru hygieny a péče o tělo se situací současného Československa: „Není to symbol mladé, zdravé republiky, která drhnuta se ošívá — ale drží? Drhněte mladou republiku každý den!“¹⁾ Amatérská

fotografie z úvodní strany tak symbolicky otevírá téma (předkládaného projektu) disertační práce, jejímž ústředním předmětem je zkoumání vizuální reprezentace těla a fyzické kultury v socio-kulturním kontextu první republiky. Motiv těla spojený s hygienou, disciplinací, osvětou s důrazem na zdraví, sílu a krásu intenzivně prostupuje českou kulturou a je silně přítomný ve společnosti ve dvacátých a třicátých letech 20. století.

S rozvojem nových zobrazovacích médií, mechanických záznamů pohybu a masovým šířením fotografie i filmu dochází k velmi dynamickému a těsnému vztahu mezi uměním, vizuální kulturou, moderní medicínou, anatomii, antropologií, antropometrií a eugenikou.²⁾ Nové vědecké teorie snažící se reagovat na krizi moderního člověka zasaženého a postiženého mj. otravným zážitkem Velké války³⁾ ústí v určité strategie postulující novou tělesnost, která je částečně ukotvena v jakémisi „návratu k přirozenosti“ jako k normě, normálnímu stavu, jakým je zdravá podoba lidského těla, ale zároveň má tendenci být radikálně současná, nová, moderní, naplněná extrémní vírou v člověka a v možnosti jeho pozitivního vývoje

1) *Pestrý týden* 4, 1931, č. 28 (11. 7.).

2) Více viz Fae Brauer – Anthena Callen (eds.), *Art, Sex and Eugenics: Corpus Delicti*. Aldershot: Ashgate 2008.

3) Více viz Julia Barbara K ö h n e, *Visualizing 'War Hysterics': Strategies of Feminization and Re-masculinization in Scientific Cinematography 1916–1918*. Dále Christa H ä m m e r l e, *Mentally Broken, Physically a Wreck: Violence in War Accounts of Nurses in Austro-Hungarian Service*. In: Christa H ä m m e r l e – Oswald Ü b e r e g g e r – Brigitta B a d e r - Z a a r (eds.), *Gender and the First World War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014.

a kultivace⁴⁾ (pomocí eugeniky, překonávání možností a schopností lidského těla např. v podobě sportovních výkonů a dosahováním rekordů).

Široká oblast vizuální kultury ve dvacátých a třicátých letech intenzivně žije fenomén fyzické kultury, neboť je prostřednictvím svých prostředků schopna definovat tělesnou zdatnost jako přirozenou, civilizovanou a krásnou, a napomáhá tak výrazné estetizaci zdraví.

Špatné tělesné návyky jsou tematizovány řadou popularizačních příruček, encyklopedií a atlasů, které ukazují cesty k „znovunabytí“ zdraví.⁵⁾ Popularizace lidské anatomie a fyziologie těla spolu s osvětovou kampaní za moderní způsob života výrazně posiluje hodnotový význam těla ve společnosti. Aktivní zájem o (vlastní) lidské tělo je jakýmsi příznačným rysem (moderního) občana, neboť mít silné a zdravé tělo má být přímo jeho národní povinností. Tělo se stává nejen důležitým elementem uvědomování si svých vlastních možností, ale je také objektem, klíčovým prostředkem i cílem moderních národních států, jakým bylo ve dvacátých letech nově vzniklé Československo.

Nově budovaný sociální stát a jeho aparát stál v ústřední pozici zadavatele, distributora, propagátora či (třeba jen) podporovatele různých osvětových kampaní a preventivních zdravotních programů. Státní dohled nad životy, nebo spíše těly občanů, integroval každodenní život do oblasti politiky a vládnutí a řídicí aparát země se tak automaticky stal oficiální správou zdraví celého národa. Michel Foucault tuto vládní praxi ozna-

čuje jako biomoc či biopolitiku,⁶⁾ jež využívá různých mechanismů formování a dohledu k záměrné disciplinaci individuálního i sociálního těla. Jako moderní forma moci ovšem klade důraz především na život, místo aby hrozila smrtí (a teologickou víru ve spásu nahrazuje modernistická víra ve zdraví). Veškeré regulační a manipulativní mechanismy mají přispívat především ke kultivaci života obecně. Tato státem dozorovaná kultivace těla probíhá podle Foucaulta skrze duální mechanismus disciplinace tělesných pohybů, gest a přímého formování tělesné stavby spolu s pečlivým dohledem uskutečňovaným skrze různá srovnávací měření, kontrolní prohlídky a především také prostřednictvím důsledného zobrazování těla — jeho stavby, podoby, výkonu, energetického výdaje i únavy.

Téměř všechny moderní sociální státy zažívají v reakci na společenské dopady Velké války paranoii z depopulace, degenerace, devoluce a impotence. Proto mezi nejvyšší státní priority patří intenzivní mapování tělesné stavby a zdravotních návyků občanů. Tyto poznatky posléze slouží jako příkladný i varující materiál, o němž se opírá systematická výchova nového, moderního a uvědomělého občanského těla. Na důsledných mechanismech disciplinace a monitoringu těla si zakládala eugenika, která se ve dvacátých letech za extrémní politické i společenské podpory velmi rychle rozvíjela jako vizionářská metoda posilující kvalitu i kvantitu (české) populace.⁷⁾ Rasová či sociální hygiena vycházela z neoblomné víry

4) K fenoménu zdraví a eugeniky v české kultuře viz Libuše H e c z k o v á , *Eugenika, Extase a Emanuel* (Rádl). Několik poznámek k erotice a zdraví ženy ve třicátých letech 20. století. *Slovo a smysl* 10, 2013, č. 19, s. 29–42.

5) Např. řada publikací MUDr. Karla W e i g n e r a : *Nauka o člověku*. Praha: Profesorské knihkupectví a nakladatelství 1936; *Tělověda*. Praha: Profesorské knihkupectví a nakladatelství 1928; *Tělesná výchova: její význam a cesty*. Praha: Jos. R. Vilímek 1916. Dále Augustin O č e n á š e k , *Tužme se: přehled základních a nejpotřebnějších cvičení, která by měl ovládati každý, kdo chce být zván silným*. Praha: nákladem vlastním 1936. Nebo překlady populárních zahraničních příruček: Bernarr M a c f f a d e n , *Dokonalá zdravotní péče pro praktický život*. Praha: Sfinx 1924; Bess M e n s e n d i e c k o v á , *Pěstění krásy ženského těla*. Praha: B. Kočí 1926.

6) Michel F o u c a u l t , *Zrození biopolitiky*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2009. Michel F o u c a u l t , *Dějiny sexuality I–III*. Praha: Herrmann & synové 1999.

7) Ladislav H a š k o v e c , *Snahy eugenické*. Praha: Ministerstvo národní obrany 1919. Artur B r o ŝ e k , *Zušlechťování lidstva: eugenika*. Praha: F. Topič 1922. Dále viz Michal Š i m ů n e k , *Eugenics, Social Genetics and Racial Hygiene: Plans for the Scientific Regulation of Human Heredity in the Czech Lands, 1900–1925*. In: Marius

v možnost formovat vědeckým způsobem chování a hlavně rozmnožování člověka.⁸⁾ Každý jedinec (a především občan moderního státu) se tak mohl přímo podílet na evoluci svého národa a svým tělem povznášet jeho hodnoty a ideály. Aktivní zájem o kultivaci vlastního těla zároveň podporoval dobový morální imperativ, podle něž mělo být silné a zdravé tělo dokladem člověka dobrého charakteru. Zobrazování nemocných, postižených, a označování či zdůrazňování tělesných i rasových odlišností tak paralelně ke krásnému zdravému tělu konstituuje jeho binární opozici — tělo degenerované.⁹⁾ Jakýkoli defekt, abnormalita, která se vychyluje od vytyčeného tělesného ideálu, utváří představu těla — objektu.

Pomocí fotografie a její snadné reprodukovatelnosti se „panoptikální princip“ dohledu velmi snadno dostává do soukromé sféry. Obrazy těl zápasníků, olympijských šampiónů, gymnastů, ale také kriminálních, malomocných, invalidů, stejně jako vojáků či dělníků při práci mohou být i v těch nejintimnějších detailech pozorovány, aniž by se diváci museli vzdálit z pohodlí svého domu. Obraz těla, který je konstituován a pěstován v oblasti vizuální kultury, živí toužebnou představu po/o přirozeném, dokonalém a silném těle, čímž podporuje všeobecnou víru v nové poznatky moderní medicíny a hygieny, jejichž prostřednictvím je ideální tělesná forma dosažitelná. V okamžiku, kdy jsou i moderní sporty akceptovány jako integrální součást (tělesné) evoluce, popularita atletiky, boxu, fotbalu, plavání i gymnastiky rapidně vzrůstá.

Koncepce disertační práce se opírá o symbolické postavy československého meziválečného sportu a tělesné kultury, které jsou v oblasti dobové vizuální produkce exponovány jako různé tělesné typy, jenž přesahují vytyčené pole své působnosti směrem k obecnějšímu fenoménu společenské afiliace a národní identifikace. Vedle tělocvičného spolku Sokol (respektive Miroslava Tyrše jako jeho hlavního ideologa) a jeho pojetí nejen národního (sokolského) těla, ale i národní morálky, je to např. muskulaturní postava a bojovná povaha Gustava Frištenského, atletická figura a perfekcionalismus běžkyně Zdeny Koubkové nebo modernistická pružnost tanečnice Milči Mayerové. Tyto postavy jako specifické tělesné konstrukty (a jejich medializace) fungují zároveň jako účinné nástroje modelace a popularizace české národní identity.

Nástroje a postupy, jakými odlišná odvětví fyzické kultury utvářejí představy národní identity, jsou různorodé. Dánský sociolog Henning Eichberg v jedné ze svých studií příhodně tematizuje vztah tělesné kultury a demokratického nacionalismu,¹⁰⁾ přičemž dospívá k definici „trialektiky tělesné kultury“. Eichberg rozlišuje tři modely, tři způsoby, jakými dochází ke „vštepování“ národní identity. Národní cítění pak může být ovlivněno úspěchem jedince/kolektivu v soutěžích a zápasech (*Nationalism of Production*), přímou sociální disciplinací účastníka (*Nationalism of Integration*) nebo dialogickou řečí těla (*National-popular Identification*). V evropském prostoru dvacátých a třicátých let 20. století již nelze uvažovat o jed-

Turda – Paul J. Weindling (eds.), *Blood and Homeland: Eugenics and Racial Nationalism in Central and Southeast Europe, 1900 – 1940*. Budapest: CEU Press 2007, s. 145–161.

- 8) Ladislav Haškovec, *Snahy veřejného zdravotnictví v otázce smlouvy manželské*. Praha: J. Otto 1902. Ladislav Haškovec, *Lékařské vysvědčení před sňatkem*. Praha: Fr. Borový 1928. Dále Jaroslav Kříženecký, *Příbuzenské sňatky, jejich význam pro potomstvo a oprávněnost*. Praha: František Borový 1919.
- 9) Max Nordau, *Degeneration*. New York: D. Appleton and Company 1895. Břetislav Foustka, *Slabí v lidské společnosti: Ideály humanitní a degenerace národů*. Praha: Laichter 1904. Dále viz Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová – Magda Španihelová, „Kolik model se během války skácelo, kolik vnějšnosti odprýskalo“: Hledání „normality“ v nenormální době. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita — Válka*. Praha: FF UK 2014, s. 89–130.
- 10) Henning Eichberg, *Body Culture and Democratic Nationalism: The Politicization of 'Popular' Gymnastics in Nineteenth-Century Denmark*. In: J. A. Mangán (ed.), *Tribal Identities: Nationalism, Europe, Sport*. Oregon: Frank Cass Publisher 2002.

noznačně dominantním způsobu sportovní národní identifikace. Různorodé oblasti fyzické kultury jsou natolik rozvinuté, navíc značně podporované jak ze strany státního aparátu, tak i prostřednictvím moderních médií, které oblast sportu extrémně popularizují, že všechny tři Eichbergovy modely koexistují v jednom časoprostoru. „Nacionalismus není jen jeden,“ říká Eichberg.¹¹⁾

Pokud na proces utváření národní identity prostřednictvím fyzické kultury a sportu nahlédneme z historické perspektivy, bude pro český prostor příznačný především typ integrujícího nacionalismu (*Nationalism of Integration*). Je založen na sociální disciplíně a přímém formování těla účastníka v kontextu vzájemné pospolitosti, což je charakteristické pro masová tělocvičná, především pak gymnastická hnutí, jakým byl v českém prostředí nepřehlédnutelný a v oblasti tělovýchovy dominantní Sokol.¹²⁾ Základy těchto hnutí obecně (podobně jako v Německu či Dánsku) vycházejí z národně-pedagogického principu. Představy/pocity národní identity jsou utvrzovány kolektivní disciplínou, důraz je kladen na sociální integraci, národní hygienu, ale i sebedisciplínu. Jednotné uniformy a lineární pohyby oslavují čisté linie těla a geometrickou symetrii pohybu. Statické pozice, které dominují gymnastickým cvičením, jsou nejen lépe kontrolovatelné, ale především jsou určeny, ba přímo vystaveny k prohlížení. Vrcholem gymnastických hnutí jsou pak masové oslavy (Všesokolské slety, Turnverein Festival aj.), kde je kolektivní představa „nás“ jako jednotného (národního) společenství prezentována početnými zástupy zdravých a silných těl jednotně se pohybujících ve stejném, tzn. společném rytmu. „My“ se zde zpřítomňuje prostřednictvím kolektivní tělesné zdatnosti. Vztah

mezi praktickými aktivitami masových tělovýchovných hnutí a hodnotami, které se snaží reprezentovat, jako je zdraví, výchova a patriotismus, je čistě instrumentální. Tělo slouží především jako nástroj vnějším účelům — k propagaci a popularizaci národního vědomí a identity. Role Sokola coby národního vychovatele je rovněž klíčová v procesu (důsledné) formulace podoby českého národního těla.

V Československu mezi dvěma světovými válkami je ovšem rovněž silně přítomný fenomén „sportovního nacionalismu“, který je orientovaný na výsledky, rekordy a úspěch obecně (*Nationalism of Production*).

Sport se v období dvacátých a třicátých let obecně představuje jako důležitý činitel sociální a kulturní proměny společnosti. Atleti a sportovci se stávají symbolem, důležitým elementem moderního života. Protože se „celá poválečná generace rozhodla působit mladistvěji,“¹³⁾ přítomnost mladých lidí a jejich role v kulturním a společenském životě se významně (i významově) posílila.

Sport jakožto jedna z nejdůležitějších oblastí (nejen) populární kultury se tak pochopitelně stává významným nástrojem pro vštěpování národního citění. Jeho ohromnou účinnost spatřuje Eric Hobsbawm např. ve „snadnosti, s níž se dokonce i ti jednotlivci, kteří se v politické nebo veřejné sféře vůbec neangažují, mohou ztotožnit s národem symbolizovaným mladíky, kteří vynikají v tom, v čem vlastně každý muž chce nebo někdy v životě chtěl být dobrý.“¹⁴⁾ Specifikum sportovního prostoru tkví podle Hobsbawna dále v tom, že se nachází přesně tam, kde se setkává veřejný a soukromý život. Sport se jako společenská skupina rovněž vyznačuje tím, že utváří symbolické postavy a formuluje mýtický význam. Tím již

11) Tamtéž, s. 121.

12) Magda Španihelová, Tam se svět hne, kam se síla napře! Sokolské tělo v kontextu utváření obrazu národního těla. In: Ivan Klimeš – Jan Wiedl (eds.), *Kultura a totalita — Národ*. Praha: FF UK 2013, s. 85–99.

13) Stefan Zweig, *Svět věřejška. Vzpomínky jednoho Evropana*. Praha: Torst 1999, s. 211.

14) Eric H. Hobsbawm, *Národy a nacionalismus od roku 1780*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2000, s. 139.

sport není, doplněno tezí Benedicta Andersona, „jen pouhou historií, ale měřítkem historie“.¹⁵⁾

Gustav Frištenský nebo světová rekordmanka v běhu na 800 m Zdena Koubková reprezentují právě tento identifikační model. Prostřednictvím postavy zápasnického mistra Frištenského bude nahlédnuto téma ideální/idealizované (klasické) tělesnosti explicitně odkazující k toužebné představě po silném, krásném a zdravém těle. Příběh všestranné atletky Koubkové zase otevře fenomén profesionalizace ženského sportu, jejího emancipačního potenciálu i otázku formování moderní ženské sportovní tělesnosti.

Identifikační faktor třetího modelu (*National-popular Identification*) je vzdálený prostředkům a mechanismům vědomého mocenského formování, vyvstává z vlastní zkušenosti a historie. Široký okruh sociální zkušenosti totiž vytváří určitý smysl, jímž se osobně ztotožňujeme s určitým (lidovým/národním) společenstvím. „Naše vlastní“ zkušenost z „našeho vlastního“ prostoru je součástí kultury těla a jeho pohybů. Prostřednictvím běžné komunikace, pohybů užívaných v každodenním životě, pomocí jazyka a jeho rytmu, dětských her, lidových zvyků a tance dochází k utváření tělesného dialogu. V oblasti pěstované fyzické kultury pak tento typ identifikace můžeme nalézt v populární formě tzv. rytmiky, která kombinuje moderní metody pěstění těla s tradičními lidovými písněmi a tanci. Zatímco balet jakožto jakási univerzální forma tanečního vyjádření historicky vždy tíhl k větší internacionalizaci, čímž vznikl prostor k mezinárodnímu poměro-

vání kvality a výkonu, moderní tanec se ve dvacátých a třicátých letech 20. století stal arénou k projevování a projektování národní identity.¹⁶⁾ Skrze osobnost i působení české tanečnice Milči Mayerové v oblasti původní taneční tvorby i pohybové pedagogiky (kurzy rytmiky a rytmické gymnastiky) nahlédneme téma kultivace ženského těla a jeho projevu, podporované dobovou vírou v pozitivní vliv hygieny a fyzické kultury na vývoj jedince.

Široká oblast kultury těla a sportu se s obrazem a vizualitou setkávají a protínají v mnoha rovinách: obrazy těla a jeho pohybu používají trenéři i samotní sportovci jako pedagogický nástroj, pro vědce, lékaře a fyziology zase představují klíčový analytický materiál, velmi dobře dále slouží k různorodým propagačním účelům apod. Jejich zastoupení v umění, populární kultuře, ale i jiných formách vizuální produkce pak v souhrnu vytváří esenciální část vizuální kultury. Bez ohledu na funkci, jakou obrazy těl sportovců mají, vytvářejí významnou součást kultury obecně: jsou svázány s koncepty nacionalismu i genderu a v ekonomických a institucionálních infrastrukturách společnosti mají své nezpochybnitelné postavení.

Záměrem disertační práce je tak prostřednictvím křížení dvojí tematické osy — vizuální reprezentace těla a sportovní tělesnosti v československé meziválečné kultuře a procesu národní afiliace — nahlédnout dynamiku tohoto vzájemného vztahu. Pokládá si tak otázky, jakým způsobem je fyzická kultura a sport reprezentována,¹⁷⁾

15) Citováno dle: Mathias Marshik, Kde leží střed Evropy? Masově-kulturní reprezentace střední Evropy ve sportu 20. století. In: Marek Waic (ed.), *Češi a Němci ve světě tělovýchovy a sportu*. Praha: Karolimun 2004, s. 159–175.

16) K přehodnocení nacionalismu a internacionalismu v raném moderním tanci viz Susan Manning, *Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric*. *TDR* 32, 1988, č. 4, s. 32–39.

17) Mezi základní prameny spadají dobové, především pak obrazové kulturně společenské časopisy (např. *Pestrý týden*, *Světlozor*, *Salon*, *Eva*, *Žijeme*, *ReD*, *Pražský ilustrovaný zpravodaj* aj.), periodika i příručky výhradně zaměřené na sport a fyzickou kulturu (*Sokol*, *Marathon*, *Sport — hry*). Dále pak dokumentární snímky či hrané filmy tematicky se dotýkající zkoumané oblasti fyzické kultury či konkrétních zmiňovaných osobností (filmy *Sokola*, *MADLA Z CIHELNY* (1933), *SLÁVKO, NEDEJ SE* (1938), *PRAŽSKÝ KAT* (1927) aj.). Fotografie a materiály ze Sbírký Tělesné výchovy a sportu Národního muzea. Dobová knižní tvorba: Vítězslav Nezval, *Abeceda*. Praha: J. Otto 1926; ale např. také populární dívčí román Lida Merlíňová, *Zdenin světový rekord*. Praha: Šolc a Šimáček 1935; aj.

jaká pozice ji v sociokulturním kontextu doby náleží, ale také jakou roli hraje medializace těla v procesu artikulace pocitů i projevů národní identity. Diskursivní analýza dobového přemýšlení o fenoménu fyzické kultury, jejíž podstatnou součástí tvoří vizuální reprezentace, si klade za cíl nejen přiblížit propagační, popularizační či politickou funkci obrazu těla, ale také nahlédnout na expozici těla jako kulturního konstruktů a nástroje ideologického formování, čímž by tak chtěla přispět ke zkoumání československé vizuality obecně.

Magda Španihelová
(magda.spanihel@gmail.com)

(Vedoucí disertační práce:
PhDr. Kateřina Svatoňová Ph.D.,
Katedra filmových studií, FF UK Praha)

NARRA — otevřené a nelineární vyprávění

NARRA je softwarový projekt nacházející se ve třetím roce své realizace na Centru audiovizuálních studií při Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění. Jde o víceúčelové a modulární prostředí umožňující jednotlivým aktérům společně vytvářet rozvětvená a anotovaná mediální díla využívající video, zvuk, obrazy a texty. NARRA propojuje možnosti vytváření a prezentace navigovatelných a nelineárních mediálních děl jak ve webovém, tak lokálním rozhraní. Měla by sloužit střihačům pracujícím s velkým množstvím audiovizuálních materiálů či společenskovo-vědnímu výzkumu, v rámci něhož je třeba anotovat a uspořádat audiovizuální data, stejně jako mediálním umělcům, kteří chtějí spolupracovat na dílech využívajících vícero narativů a interaktivitu. Naším cílem je, aby NARRA umožňovala nakládat s médii v rizomatickém smyslu, mohla by naplňovat učebnicovou definici rizomatického systému — komplexní, nehierarchickou strukturu vstupů a výstupů v reprezentaci a interpretaci dat.

Ačkoliv NARRA primárně slouží jako prostředí pro práci s videem a zvukem, je připravena i na práci s textem a fotografiemi či obrázky. Modulární povaha softwaru s otevřeným zdrojovým kódem umožňuje koncovým uživatelům přizpůsobit její finální podobu nebo přidávat další funkcionality, jako je specifické organizování, anotování a prohledávání, či vizualizace jednotlivých médií a jejich vzájemných vztahů.

Vedoucí programátor projektu Michal Mocňák spolupracuje s týmem pedagogů a studentů FAMU (z kateder střihové skladby, dokumentární tvorby a audiovizuálních studií), ČVUT (z kateder softwarového inženýrství a teoretické informatiky) a pracovníků Ústavu informatiky Akademie věd ČR. Společně pracujeme na vývoji a samotném programování NARRA. Vývoj softwaru zrcadlí samotné jeho funkce — rozličné úhly pohledu, potřeby, perspektivy a koncepce se setkávají, aby vytvořily multifunkční nástroj. Všichni se učíme a při každém setkání a projednávání různých pojetí toho, co by NARRA měla být, se zároveň dozvídáme něco nového o tom, jak pracovat s médii ve 21. století.

Kinematografie, videografie, digitalita: pohyblivé obrazy za oněch zhruba 120 let své historie používaly pro vytváření obsahu, výstavbu příběhu či sdělení reality rozličné taktiky. Dnes spolu tyto taktiky koexistují, od ejznštejnovské montáže, kdy smysl vyvěrá ze střihu, až po rozklepaná videa natočená na mobilní telefony, kde věrohodnost spatřujeme v absenci jakékoli montáže či postprodukce. NARRA se pokouší o diskursivní médium, v němž vzájemné promluvy mezi jednotlivými aktéry smysl zároveň tříští i budují.

Ostatní členové vývojářského týmu kladou důraz na další možnosti softwaru: umělec a zastánce open source Kryštof Pešek spatřuje v NARRA možnost pracovat s audiovizuálními daty podobně jako komunita okolo otevřeného softwaru

pracuje s kódem. Profesionální střihač Tomáš Doruška vidí i opačný potenciál, kdy NARRA s integrovaným systémem na správu identit umožní sdílení audiovizuálních dat rozličným uživatelům s rozdílnými právy (ke stříhu, prohlížení, anotování). Archivář Matěj Strnad doufá v budoucí využití NARRA pro správu velkých objemů dat a jejich vícezdrojové vytěžování i v oblasti kvalitativního výzkumu a obecně v audiovizuálních sbírkách. Vývojář Petr Pulc se ve své doktorské práci věnuje i pomocí NARRA automatizované detekci obsahu a klasifikaci audiovizuálních dat.

Čtyři příklady

Za první. Skupina umělců se rozhodne spolupracovat na jednom filmovém projektu. Každý z nich přidá svůj materiál na společnou časovou, respektive stříhovou osu, mající začátek, prostředek a konec. Během takové spolupráce hraje klíčovou roli dramaturgie výstavby celého příběhu. Bez ohledu na míru abstraktnosti jednotlivých idejí je lineární struktura tím nejpodstatnějším — nejdříve je divákovi předloženo A, pak B a posléze C. NARRA však umožňuje, aby se ze sdíleného fondu materiálu vynořilo příběhů vícero. Neexistuje jediná striktní časová osa, nýbrž soubor cest vytvořených spoluautory, kteří mohou ovlivnit, jak se bude v díle divák orientovat. Ve výsledné podobě projektu může být určeno, že při každém přihlášení zhlédne divák odlišné a jedinečné video, nebo že mu bude k dispozici mapa všech možných cest v rámci díla, nebo bude sledované předurčeno výběrem ze série klíčových slov připojených k jednotlivým cestám, nebo budou navigaci umožňovat miniatury obrazů reprezentující jednotlivé narativy, nebo může sledovat verzi konkrétního umělce podle barevného kódu na horním okraji videa, nebo...

Za druhé. Práce na dokumentu. Veškerý materiál k původnímu 55minutovému televiznímu pořadu, téměř 10 hodin záznamu a rozhovorů, je nahrán do NARRA. Automatická extrakce metadata přepíše mluvenou řeč v prohledávatelný text

a zjistí, kdo mluví, kde, kdy, o čem. Badatel věnující se této oblasti může dále anotovat natočený materiál a propojovat ho s již existujícími texty na toto téma, které jsou následně k projektu připojeny. Díky práci badatelů se dílo stále rozrůstá o další informace z jiných případových studií, propojené s jednotlivými úseky videa. Jednotlivým přispěvatelům je na základě jim přidělených práv povoleno materiál buď přidávat, upravovat, či pouze prohlížet. Exegeze obklopuje nejen samotný dokument, nýbrž i materiály, ze kterých vzešel. Díky propojitelnosti NARRA s katalogy, jako je například Collective Acces, může být nakonec materiál „přepsán zpět“ do trvalejších databází, případně archivů.

Za třetí. Crowd-sourceovaný projekt umožňuje komukoliv sdílet z veřejně přístupných zdrojů — YouTube nebo Vimeo — videa týkající se určitého tématu. Tato videa jsou katalogizována podle zvolených klíčových slov tvořících mapu relevantních témat na časové ose. Kliknutím na datum či vyhledáním klíčového slova lze získat soubor primárních videí nahraných a sdílených veřejností. Je tak možné vytvořit a udržovat kolektivní dílo v nejčistším smyslu slova.

Za čtvrté. Střihač dostane k dispozici tisíc hodin záznamu k určitému projektu. Po nahrání do NARRA může materiál sám anotovat, další nástroje a individuální rozšíření softwaru potom automaticky rozpoznají typ záběru (detail, polocelek, celek), zda byl natočen v interiéru či exteriéru, ve dne či v noci, způsob pohybu kamery, výšku očí v záběru (užitečnou pro následné řazení záběrů) apod. Vzhledem k možnosti propojení se stříhovými softwary může být materiál přeposílán například z AVID či FinalCut do NARRA a zpět prostřednictvím stříhové soupisky a sdílených metadat. NARRA funguje jako prostředí pro organizaci a rychlou vizualizaci videí podle zvolených kategorií.

Výzvy

Nabízí se samozřejmě otázka, čím se NARRA liší od tradičních stříhových softwarů? Čím se odli-

šuje od YouTube? Není NARRA jen variantou současných interaktivních dokumentů vytvářených kanadskou Národní filmovou radou (National Film Board)?

YouTube neumožňuje organizovat vlastní materiál jinak než podle specifického URL či vlastní struktury metadat. Nedovoluje ani zobrazit způsob propojení médií. Stříhový software funguje primárně lineárně. Uspořádat vícero videí v rámci jednoho projektu je v něm obtížné, není pro to určen. Není pak ani možné rozšířit význam použitých médií propojením s výsledky internetového vyhledávání, veřejnými dostupnými anotacemi či zobrazením podobných materiálů.

Náklady na programování interaktivního dokumentu obvykle dosahují ceny 250 000 – 500 000 USD za software použitý na jeden projekt. Podobné projekty jsou většinou uzavřenými přehlídkami médií, které do jisté míry umožňují diváckou interakci či navigaci. Software je spíše než pro autora určen pro diváka; autor užívá k vytvoření příběhu konvenční prostředky, které do interaktivní formy překóduje až posléze. Zdrojové kódy k jednotlivým projektům jsou v drtivě většině uzavřené a nemohou být tudíž upraveny k dalšímu užití, málokdy software umožňuje tvůrčí spolupráci.

Předchůdci: včera a dnes

O „struktury otevřeného vyprávění“ se zajímám od roku 2001, kdy jsme společně s Willym LeMaitrem vytvořili playListNetWork. Tento pionýrský projekt fungoval coby mediální dílo a zároveň podpůrný software, umožňoval různým umělcům vytvářet rozvětvené audiovizuální narrative, navigovatelné vizuálně i pomocí textu. Náš software byl vyvinut čtyři roky před spuštěním YouTube a určen pro vysokorychlostní síť testované tehdy kanadskou vládou. Spolu se stříhačem Tomášem Doruškou přednáším na FAMU o historii, teorii a praxi otevřeného vyprávění od roku 2011.

Zhruba ve stejné době jako playListNetWork byl vyvinut i systém Korsakow Florianem Thalho-

ferem v Berlíně. Online prostředí umožňuje zpravidla jedinému autorovi vytvářet vícero cest skrze interaktivní „film“. V současné době pak limity našich představ o tom, jak může vypadat dílo pracující s pohyblivým obrazem, posouvají projekty jako MediaThread na Columbijské univerzitě, Scalar na University of Southern California, Exquisite Corpse Arrona Koblina a samozřejmě práce interaktivního oddělení kanadské Národní filmové rady. Scalar poskytuje orientaci uvnitř URL vedoucích jak k vizuálním, tak textovým zdrojům, Mediathread umožňuje sdílet média a popisovat je. Kanadská Národní filmová rada či Open Doc Lab při MIT dosahují se svými projekty mnohých ocenění na místech, jako je *DocLab* při IDFA či *Rencontres internationales du documentaire de Montréal*.

Doufáme, že s NARRA poskytneme různorodým uživatelům dostupný a modifikovatelný nástroj, který bude plnit jejich potřeby a vize.

Pro více informací či zapojení do projektu prosím pište na er@famucz.

Eric Rosenzweig
vedoucí projektu

Tento výstup vznikl na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „NARRA“ podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2014.

Eric Rosenzweig je umělec, pedagog, kulturní manažer a kurátor. Od roku 2009 působí jako vedoucí Centra audiovizuálních studií na FAMU, kde se v současnosti podílí na přípravě archivačního studijního programu. Od roku 2003 působí jako výkonný ředitel Liz Gerring Dance Company v New Yorku. Na jaře 2015 vydal tři alba nahrávek pocházející z období jeho působení s hudebním uskupením FAT v Československu a Maroku v roce 1990. K umělecké tvorbě se vrátil s testovacím projektem pro software NARRA, který se týká Šumavy a bude představen na konci tohoto roku.

Digitální restaurování českého filmového dědictví — průběžná zpráva o řešení

V létě roku 2015 se nacházíme zhruba v polovině zatím největšího filmově-digitalizačního projektu, jaký byl v Národním filmovém archivu realizován. Díky koordinovaným snahám NFA, ministerstva kultury a ministerstva financí, započatým již na konci roku 2011, se ho podařilo zařadit mezi takzvané předem definované projekty EHP fondů pro období 2009–2014. EHP fondy jsou obdobou známějších Norských fondů a vedle Norského království se na nich podílí Island a Lichtenštejnsko, tedy souhrnně země Evropského hospodářského prostoru. Po vyhlášení výzvy příslušné programové oblasti začal projektový tým tvořený zaměstnanci NFA a externistou pracovat na samotné projektové přihlášce, kterou úspěšně podal v létě 2014. Skutečnost „předběžné definice“ byla současně příslibem i limitem — základní rámec, záměr a obecný cíl projektu byly stanoveny v odlišných podmínkách, několik let před samotným spuštěním programu a mimo jiné i s očekáváním delší doby realizace. Výchozí diskusí projektu však zůstala platná a potřeba jeho uskutečnění narůstala — NFA stále nedisponuje vlastní digitalizační infrastrukturou¹⁾ a nutnost zpřístupňovat české filmové dědictví pomocí digitalizace je uvnitř instituce i veřejností pocítována stále silněji. Co projekt přináší a na co se za-

měřuje, to je tedy samotná digitalizace filmů a filmových programů, jim předcházející přípravné práce a na ně navázané publikační, publicitní a distribuční aktivity. Vybudování digitalizační infrastruktury je a bude otázkou jiných typů projektů a investic, přesto zkušenosti nyní nabyté budou vlastní digitalizaci prováděné uvnitř NFA doufejme velmi prospěšné.

Zpracovávání a zpřístupňování titulů ze seznamu 200 filmů určených k prioritní digitalizaci a digitálnímu restaurování²⁾ se daří pouze selektivně a na dílčí projektové bázi — u většiny doposud realizovaných digitalizací hrála významnou roli kombinace zdrojů shromážděných soukromými iniciativami a veřejných prostředků, ať už přímo dotací ministerstva kultury, nebo v podobě věcného plnění NFA. Projekt EHP fondů, opět kofinancovaný ministerstvem kultury, by se tak sice měl postarat o zatím největší díl zmiňovaného seznamu, přesto jde však jen o jeho další výsek. Snahou tak bylo, aby to byl alespoň výsek kompaktní a zároveň smysluplný i s ohledem na výseky předešlé. Ty se prozatím soustředily zejména na filmy z období československé nové vlny, jakýsi platinový klub vyvolených načrtnutý uvnitř již tak značně výběrového „zlatého fondu“.

Původně vybraná desítka titulů, filmů a filmo-

1) Řeč je o infrastruktuře umožňující přepis či skenování 35mm filmového materiálu a dalších nástrojů a technologických řešení potřebných ke zpracování takto získaných dat. V současnosti je Digitální laboratoř NFA uzpůsobena zejména pro přepis kazetových a páskových médií, respektive kontrolu dat získaných v rámci nabídkové povinnosti a běžných akvizic.

2) Viz Pracovní skupina při Filmové radě. Návrh koncepce digitalizace českých filmových děl (leden 2010).

vých programů³⁾ tak byla ustavena právě se zřetelem i na jiné než velké, autorské a novovlnné dějiny československé kinematografie. Přestože původně zamýšlený počet titulů na jaře tohoto roku vzrostl z deseti na čtrnáct, zejména díky prostředkům uspořené v rámci veřejné zakázky, považujeme za vhodné uvést zvláště původní selekci a poté i nově zařazené tituly. Na podzim roku 2013 tedy bylo rozhodnuto o následujících snímcích, resp. programech: *Filmy Jana Kříženeckého, TAKOVÝ JE ŽIVOT, ZE SOBOTY NA NEDĚLI, ŠPALÍČEK, DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK, STARCI NA CHMELU, POSTAVA K PODPÍRÁNÍ + PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, ADELHEID, TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU a ADÉLA JEŠTĚ NEVEČERELA*. Bezmála dvě stovky filmů, které byly k dispozici, se výběrová komise svolaná generálním ředitelem NFA Michalem Bregantem pokusila nahlédnout i z hlediska jejich významu historického či technologického a zároveň k širšímu zpřístupnění určit i tituly v obecném povědomí méně přítomné, stejně jako několik děl, u nichž bývá zdůrazňován spíše jejich zábavní než umělecký charakter (a přesto dnes dostupných jen v kvalitativně kolísavých derivátech). Při doplnění dalšími čtyřmi tituly pak bylo posíleno zastoupení kinematografie 30. a 40. let (*BÍLÁ NEMOC a KRAKATIT*), *DOBŘÉHO VOJÁKA ŠVEJKA* doplnil druhý díl *POSLUŠNÉ HLÁSÍM* a přibyl další žánrový titul *IKARIE XB1*.

Zmíněné úspory v hlavní veřejné zakázce byly samozřejmě použity i na další, vedlejší projektové aktivity. Je tedy nutno uvést, že navýšení právě o 4 tituly se odvíjelo krom finanční stránky i od rozvahy časové náročnosti přípravy a zpracování dalších filmů jak na straně NFA, tak na straně — v době psaní této zprávy neznámého — externího dodavatele jejich digitalizace. Na realizaci těchto dodatečných titulů byla totiž vypsána další veřejná zakázka.

Pro dosavadní nedlouhé dějiny digitálního restaurování v České republice je samotný akt vypí-

sování veřejných zakázek na tento typ služeb velmi podstatný. Teoreticky by mělo jít o jedinečnou možnost specifikovat si předem podmínky a průběh celého procesu a mít nad ním průběžnou a smluvně ukotvenou kontrolu. Tyto předpoklady se sice naplňují, cesta celým zadávacím řízením však nebyla zcela přímočará. Zákon o veřejných zakázkách (ZVZ) i právníci specializovaní na veřejné zakázky totiž kalkulují s naprosto odlišnými „typy plnění“, než je digitalizace a restaurování filmů — nejběžnějším příkladem jsou spíše stavební práce. Stejně tak v této věci chyběla větší zkušenost i uvnitř NFA, především vzhledem k charakteru dosavadních digitalizačních projektů, kdy byl hlavním donátorem soukromý subjekt ZVZ nepodléhající a zcela svobodný ve volbě realizátora zakázky. Na základě konzultací se zahraničními archivy a po podrobném studiu možností se však veřejnou zakázku včetně detailní smlouvy podařilo vypsát k dosavadní spokojenosti všech zúčastněných i všech dozorujících orgánů. O veřejnou zakázku se ucházelo pět společností (z Česka, Německa, Itálie, Maďarska a Slovenska) a po splnění striktních kvalifikačních kritérií ji získala maďarská společnost Magyar Nemzeti Filmalap. Kvalifikované a podrobné vyhodnocení celého postupu bude možné učinit samozřejmě až po konci projektu, jenž je grantem stanoven na 30. duben 2016, nicméně prozatím jedinečnou možnost (a z hlediska ZVZ zároveň i povinnost) soutěžit digitalizaci a digitální restaurování na otevřeném trhu chápeme jako velmi cennou a užitečnou zkušenost.

Pracovní postup jak na straně NFA, tak na straně externího dodavatele zhruba odpovídá již předchozím realizovaným projektům. Zdrojem obrazové informace je zpravidla originální (kamerový) negativ, zdrojem zvukové informace je po vyhodnocení přepisů dostupných materiálů ten nejvhodnější z nich (obvykle filmová kopie či duplikační pozitiv). Parametry skenu a dalšího

3) Programem se rozumí kolekce filmů Jana Kříženeckého a rovněž dvojice Juráckovy *POSTAVY K PODPÍRÁNÍ a PŘÍPADU PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA*, potažmo i celek Trnkova *ŠPALÍČKU*, tvořený jednotlivými, původně samostatnými epizodami.

zpracování jsou nastaveny na základě testů a zkoušek, světlotonální úpravy obrazu pak probíhají s ohledem na takzvané referenční (pokud možno dobovou či dokonce premiérovou) filmovou kopii. Restaurátorská koncepce vychází obecně řečeno z idey připodobnění digitalizované verze té podobě, kterou měl film při prvním uvedení v kinech. Klíčovými zdroji v tomto postupu jsou pak písemné archiválie shromážděné jak z fondů NFA, tak rešeršemi v dalších archívech, stejně jako pamětníci a autoři toho kterého snímku a filmové materiály samotné.

Podrobnosti o průběhu digitalizace a digitálního restaurování i shrnující restaurátorské zprávy budou samozřejmě součástí výstupů celého projektu. Výše nastíněný postup je krom toho v detailech odlišný pro každý titul a zcela zásadně odvislý od technického stavu dostupných materiálů a obecně i stáří snímku. Například filmy Jana Kříženeckého, ke kterým se dochovalo sice velké množství originálních negativů a kopií na nitrátové podložce, podléhají poněkud odlišnému režimu — mnohé z nich se do dnešního dne nepodařilo spolehlivě identifikovat a katalogizovat, a digitalizace tak významně poslouží jejich samotnému historickému zpracování. To konečně platí i pro drtivou většinu ostatních digitalizovaných snímků, protože příprava podkladů primárně určených restaurátorkám zodpovědným za finální podobu snímku je výjimečnou příležitostí k dílčímu zpracování fondů a detailnímu ponoru do života jednotlivých filmů.

Restaurátorský a obecně realizační dohled nad digitalizací probíhá několika způsoby. Součástí závazku, respektive nabídky externího dodavatele, je úhrada určitého počtu cest pracovníků NFA na místo plnění zakázky. V téměř denní periodicitě jsou vyhodnocovány zaslané vzorky a ukázky, připravují se i metody takzvané konzultace na dálku pomocí streamingu audiovizuálních dat ve vysoké kvalitě. V tomto aspektu hraje klíčovou roli sdružení CESNET, jeden ze dvou projektových partnerů. CESNET coby sdružení vysokých škol a výzkumných institucí v ČR disponuje uni-

kátní sítovou a úložnou infrastrukturou, zásadní pro ukládání digitalizovaných dat a obecně pro zajištění části technického řešení projektu.

Druhým a neméně podstatným projektovým partnerem je Norská národní knihovna (Nasjonalbiblioteket) — účast zástupce z donorského státu je sice jednou z podmínek získaného grantu, jde však především o velmi užitečnou cestu, jak navázat bližší spolupráci s touto institucí, mající vynikající renomé nejen v oblasti filmového archivnictví. Norská národní knihovna se vzhledem ke svému ekonomickému zázemí věnuje digitalizaci a digitální prezervaci filmů již mnoho let prakticky na nejvyšší myslitelné úrovni. Lars Gaustad, vedoucí tamějšího konzervačního oddělení a náš hlavní partner na straně Norské národní knihovny, je mimo jiné předsedou technické komise asociace zvukových archivů IASA a předním odborníkem na metadatové formáty, jeho kolegové mají bohatou zkušenost se skenováním či uchováváním digitálních dat. V rámci spolupráce byly realizovány dva workshopy a přehlídka „Norsk uke“ v kině Ponrepo, další workshopy i reciproční filmové přehlídky jsou v přípravě.

Výzkumné workshopy, uskutečněné i plánované filmové přehlídky či prezentace projektu na festivalech patří mezi další aktivity, komplementární k samotné digitalizaci coby aktivitě hlavní a nejpodstatnější. Pomocí těchto a dalších činností bychom rádi smysl a způsob digitalizace a digitálního restaurování, tak jak je v rámci projektu pojmáme, zprostředkovali odborné i široké veřejnosti, a v důsledku tak podpořili i hlavní záměr, jež digitalizací sledujeme — totiž zpřístupnění filmového dědictví. Po skončení projektu bude všech čtrnáct titulů připraveno k uvádění v digitalizovaných kinech ve vysokém rozlišení, digitálně restaurované verze rovněž postupně nahradí méně kvalitní deriváty cirkulující v televizním vysílání, většinu filmů rovněž vydáme na DVD a Blu-Ray discích. Každý z těchto kroků si pak žádá samostatnou rozvahu a přípravu, právě protože zpřístupnění digitalizací nekončí, ale te-

prve začíná. Filmy bychom rádi uváděli na domácích i zahraničních festivalech, obzvláště těch, na nichž v minulosti zaznamenaly úspěch (například ŠPALÍČEK získal několik ocenění na MFF v Benátkách); pro televizní verze uvažujeme o možnosti respektovat původní vysílací formát i u širokoúhlých snímků a hodláme zachovat i původní jazykové verze (například dabing TŘÍ OŘÍŠKŮ PRO POPELKU v jazyce země uvedení); vydání na domácích nosičích budou doprovázena dodatečnými materiály, jako jsou krátké filmy, týdeníky či upoutávky a edice budou mít sběratelskou povahu. Dalším z výstupů projektu budou publikace: editorkou česko-anglického sborníku o digitalizovaných filmech je Lucie Česálková a editorem zvláštní publikace věnované TŘEM OŘÍŠKŮM PRO POPELKU, mimo jiné jejich recepci a mezinárodnímu kontextu, pak Pavel Skopal. Autorský kolektiv sborníku, vybraný na základě otevřené výzvy, se v těchto dnech finalizuje a obě publikace budou k dispozici během jara 2016.

Veškeré vedlejší aktivity tak vyžadují zapojení většiny složek a profesí, které v NFA působí, jakkoliv je samozřejmě personálně i prakticky nejnáročnější samotná digitalizace a digitální restaurování. Skutečnost realizace u externího dodavatele významně šetří zdroje zejména v oblasti vybavení a stovek hodin potřebných k manuálnímu digitálnímu čištění, na druhou stranu klade velké nároky na logistiku a celkovou přípravu. Výběr zdrojových i referenčních materiálů, vypracování technických nálezů a případně i detailního porovnání, vše musí probíhat jak s ohledem na postupnou a hladkou realizaci projektu v poměrně krátké časové lhůtě, tak, a to z hlediska posílání NFA především, s ohledem na stav a bezpečí jednotlivých materiálů. Snahou je expozici archiválií minimalizovat a zároveň je připravit a detailně prozkoumat před jejich expedicí, která se řídí archivním zákonem.

Jednou z již proběhnuvších aktivit projektu byl mimo jiné i seminář Archivní film dnes, pořádaný NFA spolu s kanceláří Kreativní Evropa Media a Asociací evropských filmoték (ACE) na sklon-

ku května 2015 v Městské knihovně v Praze. Jednotlivé příspěvky vydáme formou brožury během podzimu tohoto roku, nabízí se však připomenout jednu z tematických linek, která v průběhu celého dne zaznívala a byla silně přítomna i v závěrečné diskuzi. Byl to stesk zejména veřejných filmových archivů, členů ACE či FIAF, nad tak řečeným „projektovým myšlením“ a financováním klíčových aktivit (samozřejmě zhusta přítomným například i v akademické sféře). Strukturální rozpočty dostačují sotva „udržovacím“ aktivitám a vše ostatní, co by mělo patřit k běžnému provozu, je nutno plánovat a uskutečňovat v jednorázových, časově i parametricky omezených projektech. Vysokoprofilová digitalizace a digitální restaurování ve filmových archivech do takového pole spadají snad poměrně logicky — je třeba se rychle a adekvátně vyrovnat se změnami, ke kterým v kinematografii došlo (praktické vymizení filmové projekce, útlum laboratoří i výrobců suroviny). Jakkoliv si lze představit vyřešení této situace právě na postupné projektové bázi, přináší s sebou práce s velkými objemy dat přicházejícími z digitalizace a samozřejmě i současná zcela digitální akvizice problém samotného uchování, který by bylo nejlépe včlenit právě do strukturálního a dlouhodobého rozvoje filmových archivů coby paměťových institucí. Jako takové budou mít pak i nadále co zpřístupňovat díky pečlivé, profesionální a dlouhodobé péči o audiovizuální dědictví, uložené a uchované pro další a budoucí způsoby uvádění a exploatace.

Matěj Strnad

Další a aktuální informace o průběhu řešení projektu jsou k dispozici na eea.nfa.cz

Resuscitace českých filmových periodik a sázka na jistotu v digitální éře

O kolekci filmových periodik Knihovny Národního filmového archivu¹⁾ vydávaných v průběhu celého minulého století na území dnešní České republiky můžeme s jistotou uvést, že je co do počtu titulů z oboru kinematografie nejbohatší a nejúplnější na našem území, a to i přesto, že Knihovna NFA nikdy neměla právo povinného výtisku.²⁾ Toto tvrzení se opírá o srovnání dostupných zpracovaných bibliografických zdrojů³⁾ a Souborného katalogu ČR — seriály.⁴⁾ Postavení knihovny po boku filmového archivu se v sedmi dekáдах společné historie pozitivně promítlo do sbírkotvorné činnosti, akvizic a úplnosti sbírek. O to větší je pro NFA výzva k jejich uchování pro budoucí generace. Tradiční filmová periodika do nástupu televize a posléze nových médií plnila ve

své době hlavní roli na poli „aktuálních informací“ zaznamenávající filmové dění, ale i jeho odraz ve veřejném a odborném mínění, a poskytovala velký prostor k šíření reklam z oboru filmu. Pro tento obsah jsou noviny a časopisy badateli a historiky velmi vyhledávané jako cenný informační zdroj své doby. Pro výzkum filmu v kontextu společenského vývoje dvacátého století je sbírka periodik přímo historickým pramenem. Frekvence výpůjček, fyzická manipulace, křehký papír a nekvalitní tisk způsobily, že právě tyto novodobé prameny se staly velmi ohroženým a zranitelným druhem podléhající rychlé zkáze a mohly by se brzy dostat mimo hru. Dlouhodobý projekt Knihovny Národního filmového archivu⁵⁾ důsledně řeší jejich záchranu nejen převodem do di-

- 1) Knihovna Národního filmového archivu = KNFA = Knihovna NFA. Více online: <<http://knihovna.nfa.cz>>, [cit. 15. 6. 2015].
- 2) Pro povinný výtisk periodické produkce platí zákon č. 46/2000 Sb., o právech a povinnostech při vydávání periodického tisku a o změně některých dalších zákonů (tiskový zákon) ve znění pozdějších předpisů.
- 3) Ve srovnání s prameny: Jiří H a v e l k a, *50 let československého filmu: /sbírka statistického a dokumentačního materiálu/*. Praha: Československý státní film 1953, s. 15–23. Jaromír K u b í č e k (ed.), *Česká retrospektivní bibliografie. Řada 1, Noviny. Díl 2, Noviny České republiky 1919–1945. Část 2, Přehledy, rejstříky*. Brno: Lector benevolus 2004. Jaromír K u b í č e k (ed.), *Česká retrospektivní bibliografie. Řada 1, Noviny. Díl 2, Noviny České republiky 1919–1945. Část 1, Bibliografie*. Brno: Lector benevolus 2004. Jaromír K u b í č e k (ed.), *Česká retrospektivní bibliografie. Řada 2, Časopisy. Díl 1, Časopisy České republiky od počátku do roku 1918 (CERBI C1). Část 2, Přehledy, rejstříky*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 2010.
- 4) Národní knihovna ČR, SKC — Souborný katalog České republiky (CASLIN) — Seriály [online]. Dostupné z: <<http://aleph.nkp.cz>>. Další informace: <<http://www.caslin.cz>>, [cit. 6. 6. 2015].
- 5) Projekt Knihovny Národního filmového archivu na ochranu ohrožených dokumentů a jejich zpřístupnění na nových nosičích je realizovaný formou jednoletých grantů (2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2013, 2014, 2015) v rámci Národního programu mikrofilmování a digitálního zpřístupňování dokumentů ohrožených degradací kyselého papíru — Kramerius, který je zároveň jedním z programů Veřejné informační služby (VISK). Viz: <<http://visk.nkp.cz/visk-7>>, [cit. 6. 6. 2015].

gitální podoby, ale i dvoustupňovou archivací na nosič mikrofilmu jako bezpečný a trvalý způsob zachování jejich obsahu.⁶⁾ V případě ztráty digitálních dat a rozpadu původní textové předlohy je možná digitalizace z matričních negativů mikrofilmů, v záloze je archivní negativ. Přidanou hodnotou tohoto „reformátovacího procesu“ je zpřístupnění jejich obsahu pomocí OCR.⁷⁾ Fulltextové vyhledávání nesmírně ulehčuje badatelské aktivi-

ty, obsah periodik dvacátého století je přímo „rentgenován“ a informace vystupují v nových souvislostech, které by při klasické badatelské činnosti zůstaly bez povšimnutí. Digitální knihovna NFA je plně využívána při výzkumných projektech Národního filmového archivu, dále studenty a pedagogy filmové vědy a je vyhledávaným zdrojem uživatelů KNFA (viz Obr. 1).



Obr. 1 – Ukázka z Digitální knihovny NFA ve verzi systému Kramerius 4

- 6) Za zmínku stojí, že tento osvědčený postup v současnosti dodržují pouze dvě knihovny v ČR, a to Knihovna NFA a Knihovna Národního archivu. Ostatní knihovny se věnují pouze digitalizaci. Program VISK 7 akceptuje tvorbu mikrofilmu pouze jako možnost spoluúčasti. KNFA spolupracuje s certifikovanými pracovišti Micro-na a Elsys Engineering.
- 7) OCR neboli optické rozpoznávání znaků (z anglického *Optical Character Recognition*).

Pokračování projektu

O počátcích projektu a vzniku Digitální knihovny NFA v roce 2006 byli již čtenáři *Illuminace* informováni.⁸⁾ V následných letech projekt přinesl další rozšíření digitálního obsahu na 325 000 stran a počet titulů periodik se ze šedesáti zdvojnásobil na 122. Pro lepší představu o rozsahu: jedná se o 660 ročníků a 23 600 čísel periodik z oboru filmu. Podrobný soupis zachráněných titulů přináší Příloha v závěru textu (viz Tabulka).

Aby mohla začít být využívána nová verze systému Kramerius 4,⁹⁾ musel projekt akceptovat a uskutečnit dosti zásadní změny technologické, odehrávající se na pozadí, a o kterých běžný uživatel nemá ani tušení. Kompletně byla Národní knihovnou ČR změněna a přepracována metodika¹⁰⁾ pro digitalizaci kulturního dědictví, jeho následnou správu a zpřístupnění. Všechny digitální obsah realizovaný do roku 2010 musel být převeden podle nových pravidel, standardů pro vytváření dat a metadat. Veškerá digitalizovaná data od počátku digitalizace v roce 2001 byla zpětně zaznamenána do Registru digitalizace.¹¹⁾ Nově byl zaveden do praxe Český systém pro identifikaci

a lokalizaci dokumentů digitálního kulturního dědictví založený na standardu URN:NBN.¹²⁾ Pro každý titul určený k digitalizaci bylo žádáno o identifikátory ČČNB¹³⁾ a u periodik o retrospektivní přidělení čísel ISSN.¹⁴⁾ Jak je patrné, všechny tyto činnosti přinesly enormní nárůst administrativních agend, které jsou nezbytné pro celonárodní digitální puzzle zvané Česká digitální knihovna.¹⁵⁾ Reformátované tituly podpořené dotací programu Veřejné informační služby knihoven Ministerstva kultury ČR se zároveň stávají součástí *Národní digitální knihovny*,¹⁶⁾ která je zodpovědná za trvalé uchování jejich digitální podoby v úložišti. V letech 2008 až 2012 jsme si vyzkoušeli i mezinárodní spolupráci evropských archivů¹⁷⁾ v rámci projektů EFG a EFG1914.¹⁸⁾ Vybrané časopisecké tituly ze sbírek KNFA byly volně zpřístupněny za financování těchto dvou projektů na portálu *Evropské filmové brány*.¹⁹⁾

Technologické aspekty

Pro konkrétní představu: ke každé stránce původního tištěného dokumentu při digitalizaci vznikají podle nové metodiky tyto výstupy:

- 8) Pavla J a n á s k o v á, Digitální filmová knihovna NFA. *Illuminace* 19, 2007, č. 3, s. 217–226.
- 9) Tento systém pro zpřístupnění kulturního, digitálního dědictví vyvíjí v rámci své výzkumné činnosti Knihovna Akademie věd ČR, Národní knihovna ČR, Moravská zemská knihovna a firma INCAD. Pro ostatní paměťové instituce je volně k dispozici.
- 10) Podrobně o metodice na těchto stránkách: <<http://www.ndk.cz/standards-digitalizace/>>, <<http://www.ndk.cz/standards-digitalizace/metadata/>>, <<http://www.ndk.cz/standards-digitalizace/standards-pro-obrazova-data/>>, [cit. 6. 6. 2015].
- 11) Registr digitalizace — RD.CZ (<<http://www.registrdigitalizace.cz/>>) je společným projektem Národní knihovny České republiky, Knihovny Akademie věd a společnosti INCAD. Představuje národní registr digitalizovaných dokumentů, který slouží k řízení digitalizačního workflow jednotlivých institucí s cílem zamezit duplicitě zpracování a umožnit sdílení výsledků digitalizace.
- 12) Podrobnosti na: <<http://www.ndk.cz/archivace/resolver-urn-nbn-sluzba-cidlo>>. Nástroj CZIDLO na: <<http://resolver.nkp.cz/>>.
- 13) ČČNB = číslo České národní bibliografie. Začalo se nově přidělovat v roce 2010 s nástupem masivní digitalizace a představuje unikátní identifikátor, který má jednoznačně identifikovat českou národní produkci 19., 20. a 21. století.
- 14) ISSN = International Standard Serial Number.
- 15) Více o projektu České digitální knihovny: <<http://www.czechdigitallibrary.cz/>>, [cit. 6. 6. 2015].
- 16) Více o projektu *Národní digitální knihovny*: <<http://www.ndk.cz/>>, [cit. 6. 6. 2015].
- 17) Kerstin H e r l t, EFG1914 European Film Gateway. In: *Il Cinema Ritrovato XXVII edizione*. Bologna: Cineteca Bologna 2013, s. 287–288.
- 18) Více o projektu EFG1914: <<http://project.efg1914.eu/>>, [cit. 6. 6. 2015].
- 19) Portál EFG: <<http://www.europeanfilmgateway.eu/>>, [cit. 6. 6. 2015].

- 1) archivní kopie (1 MC = master copy = archivní kopie pro každou stránku)
- 2) uživatelská kopie (1 UC = user copy = uživatelská kopie ke každé MC)
- 3) OCR – ALTO XML soubor pro každou stránku
- 4) OCR TXT soubor – pro možnost stáhnout si jen text dokumentu (tam, kde to kvalita OCR umožňuje)
- 5) metadata pro MC
 - a. bibliografická metadata – MODS a DC
 - b. strukturální metadata – METS
 - c. technická metadata – MIX, PREMIS
 - d. administrativní metadata – PREMIS, METS
- 6) kontrolní metadatové soubory

Pro archivní obrazové soubory byly nově zvoleny grafické formáty JPEG2000 a TIFF v bezztrátové kompresi a pro kopie určené pro zpřístupňování se začal používat grafický formát JPEG2000 se ztrátovou kompresí. Od původně používaného uživatelského obrazového souboru DjVu se odstoupilo. Dále pro každou dvoustranu původní tištěné předlohy na náklady NFA vzniká 1 políčko mikrofilmu²⁰⁾, a to v podobě:

- 1) archivní negativ
- 2) negativní kopie (matriční) z archivního negativu

Sbírka filmových periodik se tedy ztrojnásobuje, vedle analogových předloh vzniká sbírka digitálních dat uložená v úložišti Fedora a sbírka mikrofilmů. Národní filmový archiv se stal vlastním těchto nově vzniklých nosičů. Původně tištěná periodika zařazená do digitální knihovny se prostřednictvím metadat dostávají do prostoru sítě internetu a nových médií.

Kramerius 4. Kinematograf

library.nfa.cz/search/.../uuid:065c7e4e-cc96-4f2a-adf9-5c9a9b8543e4
 Kramerius 4. český english Registrace Přihlášení Návod Domů Pokročilé vyhledávání ... folderKinematograf1920folder Číslo 2folder[a] ...

Obr. 2 – Ukázka z vyhledávací odkazující na pramen do Digitální knihovny NFA

Další rozšíření obsahu

Na povrch stále vyplouvají v rámci retrospektivního zpracování knihovního fondu KNFA další zapomenuté tituly filmových periodik, festivalových deníků a ediční řady, které zahrneme do plánu digitalizace. K dalším ohroženým druhům patří sbírka výstřížků a sbírka cyklostylovaných scénářů. Prvně jmenovaná obsahuje na 600 000 novinových článků, počet filmových scénářů překračuje hranici 6 300 titulů.

Jak dál?

Paradoxně z pohledu přežití mají takto zachráněné dokumenty minulého století dokonce lepší vyhlídky na dlouhověkost než soudobé e-born dokumenty, které se vyskytují v enormním množství a jen v podobě jedniček a nul. Je otázkou času, kdy se tyto digital born periodika ztratí ze serverů a následně i z paměti. Tato problematika nám není lhostejná, uložení a zpřístupnění vybraných a systematicky sledovaných nativně digitálních filmových periodik a scénářů řeší připravovaný projekt v programu VISK3/2015 *Zvýšení dostupnosti, inovace a rozšíření informačních služeb Knihovny NFA II*. Otázkou je, kdo zaplatí následný chod duálního systému vedení stávajících sbírek analogových a rozrůstajících se digitálních, nákladné vybavení, nezbytné nové pracovní síly a systemizovaná místa pro kurátory digitálních sbírek? Současné programy Ministerstva kultury ČR jsou určeny pouze na vlastní digitalizaci a podmiňují přidělení dotace odevzdáním paré digitálních dat Národní knihovně ČR. Kam povede tento trend digitalizace směřující k centralizaci? Nezpůsobí odklon našich uživatelů? Neudupe nás byrokratický šiml, který se teď s digitalizací rozmáhá a který nevnímá, co je vlastně obsahem digitalizace? Obhájíme nutnost hlubší znalosti sbírek a jejich výběru k reformátování před digitální mašinérií? Příliš mnoho otevřených otázek.

Pavla Janásková

20) Splňuje technické parametry dle mezinárodní normy ISO 4087:1991(E)

Tabulka 1 – Přehled financování projektu k 31. 12. 2014 a záměr 2015

Přehled nákladů na mikrosnímkování, digitalizaci, tvorbu metadat a OCR v období 2001–2014				
Rok	Zdroj	Dotace	Finance NFA	Celkové náklady
2001	VISK 7	500 000,00 Kč	231 600,00 Kč	731 600,00 Kč
2002	VISK 7	141 000,00 Kč	79 920,00 Kč	220 920,00 Kč
2004	VISK 7	129 000,00 Kč	83 420,00 Kč	212 420,00 Kč
2005	VISK 7	100 000,00 Kč	66 700,00 Kč	166 700,00 Kč
2006	VISK 7	90 000,00 Kč	40 810,00 Kč	130 810,00 Kč
2007	VISK 7	569 000,00 Kč	247 000,00 Kč	816 000,00 Kč
2008	VISK 7	218 000,00 Kč	93 500,00 Kč	311 500,00 Kč
2009	NFA	0,00 Kč	398 000,00 Kč	398 000,00 Kč
2010	NFA	0,00 Kč	25 055,00 Kč	25 055,00 Kč
2012	EFG1914	50 000,00 Kč	0,00 Kč	50 000,00 Kč
2013	VISK 7	76 000,00 Kč	48 500,00 Kč	124 500,00 Kč
2014	VISK 7	33 000,00 Kč	21 400,00 Kč	54 400,00 Kč
Celkem		1 906 000,00 Kč	1 335 905,00 Kč	3 241 905,00 Kč
2015	VISK 7	70 000,00 Kč	30 000,00 Kč	100 000,00 Kč

Příloha: Seznam titulů filmových časopisů, novin a ročenek ze sbírek Knihovny Národního filmového archivu zpřístupněných v Digitální knihovně NFA na doméně <<http://library.nfa.cz>>

Titul	Datum vydání	ISSN
Československá kinematografie v zahraničním tisku	1973–1976	1801-3600
Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku	1958–1973	1801-3597
Československý film	1918–1921	0528-6956
Československý kinotechnik	1935–1939	2336-2448
Český filmový svět	1922–1928	1802-5838
Český filmový zpravodaj	1921–1942	1801-9455
Český kinematograf	1911–1912	1801-3309
Divadelní a filmové noviny	1964–1966	1802-3606
Divadelní noviny	1957–1964	1802-3592
Divadelní noviny	1966–1970	1802-3614
Divadlo budoucnosti	1920–1922	1801-9463
Dokumentační přehled zahraničního filmového tisku	1953	1805-7721
Ekran: časopis pro moderní film a fotografii	1934	2336-243X
Film : orgán čs. film-klubu Viktoria	1918–1919	1801-9560
Film : orgán Svazu kinematografické industrie ČSR	1921–1938	1801-9706
Film a doba	1955–1999	0015-1068

Film a doba : otázky a problémy československé a světové kinematografie	1952-1954	1801-9730
Film v přehledu časopisů a literatury	1949-1951	1805-7713
Film v přehledu zahraničního tisku	1954-1956	1803-070X
Filmbote	1936-1937	1803-0580
Filmová hvězda	1926	1802-310X
Filmová hvězda	1934-1935	1801-335X
Filmová kartotéka	1949	1805-0395
Filmová kronika ...	1971-1981	0862-4704
Filmová okénka	1948	1803-0696
Filmová politika	1934-1937	1801-9471
Filmová práce	1945-1946	1801-948X
Filmová Praha	1923	1801-9498
Filmová ročenka Filmového ústředí pro Čechy a Moravu	1941	1804-0284
Filmová ročenka Výboru plnomocníků filmového oboru v Čechách a na Moravě	1940	1804-0276
Filmová tisková korespondence	1934-1939	1801-6928
Filmová tribuna	1927-1928	1803-0548
Filmová tribuna	1929	1803-0769
Filmové a televizní noviny	1966-1969, 1992	0430-4500
Filmové aktuality	1982-1988	1804-0306
Filmové informace	1950-1972	1801-691X
Filmové listy	1929-1941	1801-3341
Filmové noviny	1929	1801-3333
Filmové noviny	1947-1948	1801-9722
Filmové zajímavosti	1936-1940	1801-6936
Filmové zpravodajství	1946-1949	1801-6952
Filmové zpravodajství - zvláštní příloha	1945-1946	1803-2516
Filmové zprávy	1923-1924	1801-9676
Filmové zprávy	1945	1801-6944
Filmové zprávy - zvláštní příloha	1945	1803-2508
Filmový informační bulletin	1973-1974	1802-3096
Filmový kurýr	1922	1803-053X
Filmový kurýr	1927-1944	1801-9501
Filmový monitor	1977-1981	1804-0292
Filmový přehled	1950-2000	0015-1645
Filmový svět	1921-1922	1801-951X
Filmový věstník	1921-1922	1801-9714
Filmový věstník	1926	1801-9528
Filmschau	1919-1920	1801-9536

Fotografická revue	1919-1921	1803-0513
Hollywood	1927-1932	1801-9552
Internationale Filmschau	1920-1936	1801-9544
Kinematograf	1920	1805-5540
Kinematografický věstník	1914-1919	1804-431X
Kinematografie	1926	1801-9579
Kino	1919	1804-4301
Kino	1913	1803-0491
Kino	1926-1927	1801-9692
Kino	1931-1934	1801-9684
Kino	1945-1993	0323-0295
Kino a film	1938	1803-0629
Kinografia	1920-1921	1804-0209
Kinoklub	1964-1965	1803-0726
Kinopublikum	1920	1801-9587
Kinoreflex	1929-1931	1801-3325
Kinorevue	1991-1997	1211-3832
Kinorevue	1934-1945	1214-5122
Kultura	1957-1962	0452-7984
Kulturní noviny	1968	0454-5958
Kulturní tvorba	1963-1968	0454-5966
Lichtspielbühne	1920-1933	1801-9641
List pánů a hochů	1932-1933	1802-7717
Listy	1968-1969	0458-5518
Literární listy	1968	1803-0734
Literární noviny	1952-1968	0459-5203
Man dreht in der Tschechoslowakei	1937-1938	1803-0610
Měsíční zpravodaj Universal Filmu	1927	1801-9595
Náš film	1927	1801-9609
Náš film	1920	1803-0521
Neue Film-Revue	1935	1803-0599
Nová scéna	1930	1803-0564
Panoráma zahraničního filmového tisku	1956-1973	0231-5270
Panoráma: sborník filmových teoretických statí	1974-1980	0139-9950
Pás	1935	1801-3368
Pathé-revue	1932-1935	1804-0217
Prager Film-Korespondenz	1935-1938	1803-0602
Prager Film-Kurier	1927-1929, 1933-1936	1803-0572

Praha-Hollywood	1938	1803-0637
Pressa	1933-1945	1214-5866
Presse-Dienst der Böhmischem-Mährischen Filmzentrale	1941-1942	2336-2464
Radostná práce	1945-1947	1803-0653
Revue filmu	1928	1803-0556
Revue kino	1914	1803-0505
Ročenka Ústředního sboru kinematografů	1939	1804-0268
Ročenka Ústředního svazu kinematografů v ČSR	1936-1938	1804-025X
Ročenka Zemského svazu kinematografů v Čechách	1931-1935	1804-0241
Rozpravy Aventina	1925-1934	1802-1972
Scéna	1976-1992	0139-5386
Studio: měsíční revue pro filmové umění	1928-1932	2336-2421
Svět ve filmu	1932	1801-9617
Svět ve filmu a obrazech	1932-1934	1802-7733
Školní kinematografie	1921	1801-3317
Technické zprávy	1947	1803-0661
Telehor	1936	2336-2456
Věstník Českomoravského filmového ústředí	1941-1945	1803-0645
Věstník Československého filmu	1946-1947	1803-067X
Věstník Československého státního filmu	1949-1953	1803-0688
Záběr	1968-1990	0139-7664
Záběr: závodní časopis zaměstnanců	1949-1967	1804-0225
Zitřek	1968-1969	1804-0233
Zpravodaj Československého filmu	1975-1990	0862-4712
Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů	1921-1922	1801-9633
Zpravodaj Svazu československých filmových a televizních umělců FITES	1969	1803-0750
Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách	1922-1928	1802-5846
Zpravodajství Ústřední správy Československého filmu	1959-1962	1803-0718
Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém	1917-1920	1801-9625
Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců FITES	1966-1969	1803-0742

Český a polský dokument v éře evropeizace

Sborník *Český a polský dokument v éře evropeizace* by měl představovat další příspěvek na českém knižním trhu, který se věnuje současnému dokumentu.¹⁾ Projekt knihy vznikl na základě spolupráce Národního filmového archivu a Institutu vizuálních umění Jagellonské univerzity v Polsku za finanční podpory Ministerstva zahraničních věcí ČR v rámci grantu Česko-polského fóra, jehož činnost vychází ze spolupráce Polsko-České Solidarity před rokem 1989. K hlavním cílům projektu patří zmapování současné situace ve filmovém prostředí ovlivněné společným vstupem obou zemí do Evropské unie (2004) a jeho přínosem by mělo být obohacení vzájemného povědomí o stávajících tendencích v české a polské kultuře a zprostředkování intenzivnější komunikace mezi badateli a filmaři obou regionů. Jak známo, usilují obě země jak v oblasti kultury, tak v sociálně-ekonomické sféře o maximální přiblížení k Západu a současně k sobě mají ambivalentní vztah, vyplývající jednak z oboustranně nedostatečné znalosti dějin, jednak ze oboustranného reprodukování stereotypních obrazů národních povah.²⁾ Tento oboustranný nezájem o hlubší po-

hled na sousední kulturu komplikuje vědomí o historických a sociologických zkušenostech, jež jsou pro tyto státy společné.

Téma současného dokumentu se tudíž stalo nejen platformou pro vyjádření subjektivních zkušeností a názorů, ale především pro diskuzi nad dokumentaristickou tvorbou jakožto oblastí oboustranně opomíjenou politikou filmových distributorů. Publikace do určité míry navazuje na konferenční sborník *Dokument po przełomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-Wschodniej* Jadwigi Hučkové,³⁾ ve kterém se filmoví tvůrci a historici ze střední a východní Evropy zabývají možnostmi dokumentárního filmu v podmínkách, jaké nastaly po politickém převratu v roce 1989. Obsah knihy je rozdělen podle jazyka do dvou částí. Jak v českém, tak v polském segmentu autoři kladou obdobné otázky: Jakým způsobem reflektuje dokumentární film procesy, k nimž došlo anebo dochází po vstupu České republiky a Polska do Evropské unie; jak se během této doby změnil ekonomické podmínky pro výrobu filmů? Jak ovlivňuje kinematografický provoz (produkce — distribuce — projekce) vstup na

1) Dále viz: Bill Nichols, Úvod do dokumentárního filmu. Praha–Jihlava: NAMU–JSF 2010; Lucie Česáková, *Generace Jihlava*. Brno–Praha: Větrné mlýny–NAMU 2015.

2) Příkladem propagování stereotypů na polské téma je v českém veřejném prostoru reklamní spot na telefony T-Mobile z prosince roku 2014; v polském veřejném prostoru stereotyp na téma české najdeme v reklamním spotu na pivo Tyskie, který uvádí televize v Polsku.

3) Podrobněji viz: Jadwiga Głowa, *Dokument po przełomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-Wschodniej. Zooming in on History's Turning points. Documentaries in the 1990s in Central and Eastern Europe*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1999.

otevřený trh? Jakým směrem se posouvá tradiční vnímání národní kinematografie?

Nehledě na široké spektrum problematiky je téměř v každém příspěvku přítomná reflexe rychlosti změn, jaké nastaly během posledních let. V kontextu digitalizace i nových médií se mění nejen přístup k financování projektů a způsobu distribuce, ale zároveň k samotnému artefaktu; změnám rovněž podléhá status samotného tvůrce.

Konfrontaci dokumentaristů se současnou dobou popisují režiséri Lucie Králová, Maria Zmarz-Koczanowicz, Jana Hádková, Martin Štoll a Miroslav Janek. Autoři se na základě vlastních zkušeností snaží určit směřování dnešního dokumentu a dotýkají se problému jeho etických a estetických hranic. Polský producent Krzysztof Kopczyński se zamýšlí nad tím, co bychom měli změnit, aby se dokumentární kinematografie ze střední Evropy zviditelnila na světovém filmovém trhu. Zatímco předmět transformace v televizním i filmovém prostředí v kontextu veřejného zájmu ve středoevropském regionu analyzuje Hana Rezková, příspěvek Andrey Slovákové mapující polskou dokumentaristiku z let 2013 a 2014 vede k zamyšlení, které z festivalových filmů v době současné nadprodukce mohou být ještě něčím inspirativní.

Situace, v jaké se nachází filmové festivaly, si vůbec zaslouží zvláštní pozornost. V úvodu k sborníku Jadwiga Hučková píše: „Distribuce v nových médiích není ještě pořád všeobecná a dokument se na většině festivalů objevuje spíše jako efemerida.⁴⁾ Příklad krakovského festivalu, pojednaný v mém vlastním textu, je snad obdobou aktuální situace filmu a postavení filmaře ve střední Evropě vůbec. Krátký svátek kinematografie je zároveň polem soupeření o místo nejen v symbolické hierarchii...“⁵⁾

Nejen tento, ale i další příspěvky sborníku potvrzují, že digitálnímu převratu je třeba i nadále

věnovat podrobnou kritickou pozornost a specifikovat jeho důsledky v různých okruzích kinematografického provozu. O šancích a ohroženích, jež z něj plynou z hlediska filmové distribuce, píše Alicja Grawon a Marta Samek. Vedle aktuálních otázek sborník diskutuje i na první pohled tradičnější problematiku národní identity. Małgorzata Smoleń se tak ve svém textu mimo jiné ptá, jak se projevuje diskurs národnosti v nejnovějším českém a polském dokumentu a zda a jak lze v současném dokumentárním filmu analyzovat národní identitu.

Ačkoliv se vstup do Evropské unie jednoznačně podepsal na filmovém systému, na důsledný rozbor všech faktorů a mechanismů, jež na něj mají vliv, je z důvodu krátkého časového odstupu stále poněkud brzy. Proto tento projekt chápeme především jako první společný příspěvek českých a polských filmových tvůrců a teoretiků k tématu vlivu evropeizace na kinematografický prostor v obou zemích.

Iwona Lyko

4) Slovo efemerida pochází z řečtiny *ep-hémeros* a znamená pohyblivost a příležitostné, krátkodobé použití věci.

5) Jadwiga Hučková, Úvod. In: Iwona Lyko – Jan Křipáč – Jadwiga Hučková (eds.), *Český a polský dokument v éře evropeizace. Czeski i polski dokument w dobie europeizacji*. Praha: Národní filmový archiv 2015 [citováno z rukopisu].

Z přírůstků Knihovny NFA

ANIMACE

Animace ilustrace / Jiří Neděla (ed.) ; [autoři textů Jiří Havlíček ... et al.]. -- Olomouc : Pastiche Filmz, 2010. -- 76 s. : il. -- (PAF). -- Vydáno u příležitosti 9. roč. Přehledky animovaného filmu PAF 2010 - Název z obálky - Úvod - Sborník přináší profily devíti českých výtvarníků, v jejichž tvorbě animovaný film a ilustrace splynuly v jednu profesi či spíš vášeň. Nechybí mezi nimi Jiří Trnka, Adolf Born, Josef Čapek, Vladimír Jiránek, Josef Lada, Zdeněk Miler, Radek Pilař, Zdeněk Smetana, Jiří Šalamoun. -- ISBN 978-80-904515-3-7 (brož.)

BASTEN, Fred E.

Glorious Technicolor : the movie's magic rainbow : ninetyeth anniversary edition / by Fred E. Basten ; [foreword by Martin Scorsese]. -- Camarillo : Technicolor, 2005. -- xiv, 284 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Úvod, filmografie, ocenění, o autorovi - Bibliografie na s. 272-273, rejstřík - Výpravná monografie mapující devadesátiletou historii a činnost americké společnosti Technicolor, jejíž největší zásluhou byla dlouholetá iniciace a organizace prosazování barevného filmu do systému filmového průmyslu. Kniha doplňuje faktograficky a obrazově bohatá dokumentace a přehledy všech technicolorových filmů, klíčových momentů a oscarových ocenění. -- ISBN 978-0-9647065-0-7 (váz.). -- ISBN 0-9647065-0-4 (váz.)

BECHMANN PEDERSEN, Sune

Reel socialism : making sense of history in Czech and German cinema since 1989. doctoral dissertation by due permission of the Faculty of Humanities and Theology Lund University, Sweden / Sune Bechmann Pedersen ; faculty opponent Peter Hames. -- Lund : Lund University, 2015. -- xii, 328 s. -- Lund University, Department of History - Poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 275-278 a 285-328 - Doktorandská disertační práce je komparativní studií o komunistické minulosti, jak je zobrazena v dílech české a německé kinematografie po změně politického režimu v roce

1989. Studie nabízí detailní analýzy četných celovečerních filmů v historických a politických souvislostech. Zájem obou kinematografií se shodně upírá na tři společné témata: revoluce z roku 1989; vlna post-komunistické nostalgie a proces vyrovnávání se s temnými aspekty komunistické minulosti. -- (Brož.)

BRANKO, Pavel

Úklady jazyka / Pavel Branko. -- 1. vyd. -- Dunajská Lužná : MilaniuM, 2014. -- 270 s. : il. -- Vydalo MilaniuM ve spolupráci se Slovenským filmovým ústavem - Úvod, o autorovi - Rejstřík jmenný - Knižní soubor jazykových esejů významného slovenského filmového kritika a publicisty Pavla Branka studuje s humorem a citlivostí pro globalizační trendy v jazyce současnou slovenštinu v médiích a literatuře. Autor v nich sleduje nejen vliv angličtiny, ale i češtiny na slovenštinu. -- ISBN 978-80-89178-54-4 (brož.)

BURTON, Tim

Burton on Burton : revised edition / edited by Mark Salisbury ; foreword by Johnny Depp. -- rev. ed. -- London : Faber and Faber, 2006. -- xxi, 289 s. : il., faksim. -- Úvod, filmografie T. Burtona, poznámka o editorovi - Bibliografie na s. 281, rejstřík - Kniha rozhovorů s americkým režisérem, scenáristou a výtvarníkem Timem Burtonem a jeho životě a zejména tvorbě a inspiracích. Publikace je proložena bohatým obrazovým materiálem (černobílé fotografie z filmů a Burtonovy kresby a náčrty k filmům) a podrobně zpracovanou filmografií. -- ISBN 978-0-5712-2926-0 (brož.)

BURTON, Tim

The art of Tim Burton / illustrations by Tim Burton ; text by Leah Gallo ; design by Holly C. Kempf ; edited by Derek Frey, Leah Gallo, Holly C. Kempf. -- Los Angeles : Steeles Publishing, 2009. -- 437 s. : barev. il. -- Výpravná obrazová monografie, která shrnuje čtyřicetiletou výtvarnou tvorbu amerického výtvarníka a filmaře Tima Burtona včetně jeho filmových návrhů a stovky ilustrací z jeho osobních archivů, byla sestavena pod

kreativním vedením samotného Burtona. Kniha je rozdělena do třinácti kapitol, které zkoumají společná témata Burtonovy práce. Některé obrazy doprovázejí citace myšlenek, postřehů a anekdot o Burtonovi, jeho stylu a uměleckém přístupu k životu, jimiž do knihy přispěli mnozí Burtonovi přátelé a spolupracovníci. -- ISBN 978-1-935539162 (váz.)

ČESKOSLOVENSKÝ

Československý film pro děti a mládež / [Josef Träger ... et al.]. -- Praha : Ústřední výbor Československého svazu mládeže, 1967. -- 40 s. : il., portréty. -- Údaje převzaty z tiráže - Obsahuje též: Po patnácti letech / Josef Träger - Gottwaldovská dílna fantazie / J. Strnad - Sediem roků na Slovensku / A. J. Fraňo - Pohled nejen zpátky / Jindřich Vodička - Dětské herectví ve filmu / Jan Valášek - Vzpomínkový rozhovor Michala Koblíce / Michal Koblic - Sborník, jehož autoři si všimají různých aspektů dětského filmu v Československu. -- (Brož.)

DĚJINY

Dějiny československého komiksu 20. století / Tomáš Prokůpek ... [et al.] ; hlavní redaktor Pavel Kořínek. -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2014. -- 3 sv. : il. (převážně barev.), faksim. -- Spoluautoři: Pavel Kořínek, Martin Foret, Michal Jareš - V kartonovém pouzdru - Bibliografie v textu, rejstříky jmenný a názvový - Obsahuje: [sv.] 1. 1900–1964. 424 s. - [sv.] 2. 1964–2000. s. 449–996 - [sv.] 3. Rejstříky. 87 s. (brož.) - Trísazbová výpravná monografie přináší první komplexní a odborně fundované pojednání o komiksovém 20. století v našem kulturním a jazykovém prostoru, nabízejí pohled na jeho proměny a tendence, připomínají nejslavnější osobnosti (J. Lada, O. Sekora, K. Saudek, J. Němeček) a představují známé i méně známé komiksové hrdiny. Neopomíjejí při tom ani mnoho tvůrců, časopisů, knih a aktivit dnes pozapomenutých. S důrazem kladeným na sledování vývojových linií formálních, žánrových i motivických zahrnují Dějiny do svého výkladu přirozeně i oblast komiksové tvorby překladové, jakož i širěji pojímané exkurzy věnované společenské pozici komiksu a obrázkového seriálu. Dějiny rovněž zprostředkovaně vyprávějí i příběh o pozici, funkci a proměnách komiksu v česko- a slovenskojazyčném kulturním prostoru. Oba obsáhlé svazky doprovází bohatý ilustrační materiál, detailní rejstříky jmenné i věcné a medailony domácích komiksových tvůrců. -- ISBN 978-80-7470-061-3 (soubor : váz.)

DYER, Geoff

Zóna / Geoff Dyer ; [z anglického originálu ... přeložil David Petrů]. -- Vyd. 1. -- Praha : Litomyšl : Nakladatelství Paseka, 2015. -- 223 s. -- Na obálce podnázev: Kniha o filmu o cestě do místnosti - Citáty, poznámky v textu a na s. 209–221, filmografie A. Tarkovského,

o autorovi - Bibliografie - Britský prozaik a esejista, známý svými žánrově obtížně zařaditelnými texty, nabízí svéráznou reflexi ruského filmu Stalker režiséra Andreje Tarkovského, vrcholného díla světové kinematografie, která postupně přerůstá v originální zamyšlení nad obecnějšími otázkami vztahu života a umění. Zóna je výstižnou ukázkou autorovy schopnosti objektivního pohledu, přesného pozorování a nezaměnitelného autorského hlasu, libujícího si ve střídání poloh, spojování nespojitelného a odbočkách nejrůznějšího druhu. - Název originálu: Zona / Dyer, Geoff, 1958-. -- Edinburgh : Canongate, 2012. -- ISBN 978-80-7432-588-5 (váz.)

HAINES, Richard W.

Technicolor movies : the history of dye transfer printing / by Richard W. Haines. -- Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2003. -- xvi, 152 s. : il., faksim. -- Předmluva, úvod, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 145–147, rejstřík - Monografie mapuje historii a postupy procesu výroby barevných filmů firmou Technicolor Motion Picture Corporation (dye transfer printing). Autor vedle rozsáhlého desetiletého výzkumu čerpá poznatky z rozhovorů s mnoha techniky, kteří v letech 1932–1975 pracovali ve společnosti Technicolor. Kniha obsahuje řadu diagramů, přetisků dobových reklamních materiálů a seznam amerických hraných filmů „vytištěných“ touto technicolorskou metodou. -- ISBN 0-7864-1809-5 (brož.)

HAIN, Milan

Hugo Haas a jeho (americké) filmy / Milan Hain. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2015. -- 373 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Filmoví tvůrci ; sv. 5 (7.)). -- Úvod, poznámky na s. 283–342, americká filmografie H. Haase, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 351–360, rejstřík - Monografická studie odhaluje na základě autorových výzkumů neznámé kapitoly ze života Huga Haase, který je v českém prostředí znám především jako výrazný komediální herec. Kniha přibližuje osudy a kariéru tohoto umělce v jeho dlouhém americkém exilu (20 let), kde se dokázal prosadit coby divadelní herec na Broadwayi, a to nejen v komediálních, ale i dramatických rolích. V hlavní části své práce Hain představuje jednotlivé snímky z Haasovy produkční a režijní dílny — synopse, scénář, produkční historii a dobové přijetí v tisku. Ve svém bádání autor čerpá z široké řady zdrojů — kromě samotných filmů, jejich scénářů, poskytuje informace z materiálů produkčních a distribučních společností, úřední korespondence, Haasovy osobní korespondence, dále tlumočí recenze z dobového amerického tisku a svědectví Haasových spolupracovníků (v písemné formě či na základě osobních interview). Kniha je opatřena také bohatým obrazovým materiálem z domácích i amerických archivů. -- ISBN 978-80-87292-28-0 (brož.)

HICKMAN, Gail Morgan

The Films of George Pal / Gail Morgan Hickman. -- South Brunswick and New York : A.S. Barnes and Company ; London : Thomas Yoseloff Ltd, 1977. -- 177 s. : il., portréty. faksim. -- Úvod, o autorovi - Rejstřík - Bohatě ilustrovaná profilová monografie amerického filmaře maďarského původu George Pala (1908–1980), který se po odchodu do USA prosadil nejprve jako animátor krátkých loutkových filmů a od počátku 50. let se věnoval režii dlouhých hraných filmů, většinou s využitím trikové techniky zpracovávající vědeckofantastické náměty. -- ISBN 0-498-01960-8 (váz.)

INGERLE, Petr

Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy / [texty] Petr Ingerle, Lucie Česálková. -- Vyd. 1. -- V Brně : Moravská galerie, 2014. -- 135 s., [99] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Publikace vychází u příležitosti stejnojmenné výstavy konané v Pražákově paláci Moravské galerie v Brně 28. listopadu 2014 do 26. dubna 2015 - Poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie na s. 128–130 - Obsahuje: Brněnský Devětsil - lokální kapitola v historii mezinárodní avantgardy / Petr Ingerle - Shoraskrzněcopřes Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu / Lucie Česálková - Publikace se pokouší především o vyličení různých, někdy i zdánlivě okrajových okolností vzniku a průběhu činnosti spolku, tak jak je odráží zejména dobová korespondence, zdaleka nevyčerpává všechny historické okolnosti a zejména teoretické aspekty fenoménu zvaného „Brněnský Devětsil“. Spolu s výstavou je prvním pokusem o shrnutí dosavadních poznatků o tomto tématu a jejich doplnění o informace získané především z archivních materiálů. A to zejména z pozůstalosti dvou hlavních protagonistů spolku — Artuše Černíka a Jaroslava B. Svrčka. Druhý příspěvek publikace, z pera Lucie Česálkové, je věnován problematice filmu, a to i v širších časových souvislostech. Toto specifické téma bylo zvoleno pro dílčí studii z toho důvodu, že právě otázky spojené s teoriemi a oceňováním filmového umění, počátky filmové kritiky i liberalistickými filmovými snahami se nám jevily pro činnost Brněnského Devětsilu nejvíce charakteristické. -- ISBN 978-80-7027-276-3 (brož.)

JÄHR

Das Jahr 1945 : Filme aus fünfzehn Ländern : ein Katalog mit 150 Bildern und 90 Texten von 60 Autoren / [herausgegeben von Hans Helmut Prinzler]. -- Berlin : Stiftung Deutsche Kinemathek, 1990. -- 352 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu - Bibliografie na s. 343–347, rejstřík jmenný a názvový - Katalog k retrospektivní přehlídce 40. MFF v Berlíně 1990, která prezentovala kolekci hraných i dokumentárních filmů

z patnácti zemí dokončených v roce 1945. Katalog byl sestaven z textů a vzpomínek šedesáti autorů, mezi nimiž se nachází i řada klasiků světové kinematografie (mj. M. Antonioni, S. Ejzenštejn, F. Fellini, H. Kautner, A. Kurosawa, M. Romm, W. Staudte, O. Welles, B. Wilder, K. Wolf, C. Zavattini). -- (Brož.)

JEDLIČKOVÁ, Blanka

Ženy na rozcestí : divadlo a ženy okolo něj 1939–1945 / Blanka Jedličková. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2015. -- 317 s. : il., portréty. -- (Studentské práce). -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé - Bibliografie na s. 275–301, rejstřík - Kniha na životních příbězích sedmi žen reflektuje život společnosti v době protektorátu, především však postavení ženy v této společnosti a jak jej nastolení totalitního režimu ovlivnilo. Každá z těchto hrdinek knihy byla určitým způsobem spjata s divadlem — jako výtvarnice (Milada Marešová), herečka (Anna Letenská, Gertruda Šedová-Popperová, Anna Sedláčková, Marcella Sedláčková a Zdena Kavková-Innemannová) a tanečnice (Nina Jirsíková). Rozdílné byly však jejich osudy ve vztahu k okupační moci: některé z těchto žen se staly oběťmi totalitního násilí, jiné přivedla souhra okolností až ke kolaboraci.

KŘEHKÉ

Křehké kino : Galerie mladých, Brno, 25. 1. - 20. 12. 2012 / Martin Mazanec (ed.). -- Olomouc : Pastiche Filmz, 2012. -- 94 s. : il. + 3 složené plakátové l. -- (PAF). -- Úvod, poznámky v textu - Publikace má za cíl zmapovat roční kurátorský výstavní program nazvaný Křehké kino, který v roce 2012 proběhl v brněnské Galerii mladých. Publikace v důsledku neobsahuje pouze dokumentaci šesti výstav, která je soustředěna do první kapitoly nazvané Rekonstrukce křehkého kina, ale i dvě další části, jež formou tematických studií (Volker Pantenburg, Martin Mazanec) a rozhovorů (Martin Arnold, Douglas Gordion) rozšiřují možnosti interpretace celého pojetí „křehkosti“ kin v galerijním provozu. Součástí publikace jsou také původní plakáty k jednotlivým výstavám (Anymade Studio; Petr Cabalka & Filip Nera). -- ISBN 978-80-87662-03-8 (brož.)

LAYTON, James

The dawn of Technicolor, 1915–1935 / James Layton, David Pierce ; Paolo Cherchi Usai and Catherine A. Surrowiec, editors. -- Rochester : George Eastman House, 2015. -- 448 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Výpravná monografie přináší podrobnou historii přelomového období americké firmy Technicolor Motion Picture Corporation, která vyvinula způsob výroby barevných filmů. Obchodní jméno Technicolor se používá pro různé typy subtraktivních kinematografických barevných systémů, jehož hlavním rysem je „tlačení“ dis-

tribučních kopií hydrotypickou metodou. -- ISBN 978-0-935398281 (váz.)

LEWINSKY, Charles

Gerron : román / Charles Lewinsky ; [z německého originálu ... přeložila Eva Pátková]. -- Praha : Mladá fronta, 2015. -- 411 s. -- Na obálce další podnázev: Slavný režisér, terezínské ghetto a děsivá volba - O autorovi - Románově zpracovaný životní příběh slavného německého herce a režiséra židovského původu Kurta Gerona (1897–1944), který byl nacisty transportován do terezínského ghetta, kde se někdejší hvězda němých filmů a herecký kolega Marlene Dietrichové stal jedním z tisíce vězňů. V roce 1944 měl rozvinout svůj režisérský talent naplno a zachránit tak život svůj i své rodiny: Jeho úkolem bylo pro nacisty natočit propagandistický film Vůdce daroval Židům město, který by ukazoval šťastný a plnohodnotný život Židů v Terezíně. - Název originálu: Gerron / Lewinsky, Charles, 1946-. -- München : Carl Hanser Verlag, 2011. -- ISBN 978-80-204-3230-8 (váz.)

MANIFESTY

Manifesty pohyblivého obrazu : barevná hudba / [texty vybrali Martin Bernátek ... et al. ; texty uspořádal Martin Mazanec ; z anglického, francouzského a německého originálu přeložili Jan Burda ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Olomouc : Pastiche Filmz, 2010. -- 106 s., [30] s. barev. příl. -- (PAF). -- Úvod, poznámky v textu, ediční poznámka, o autorech - Bibliografie v textu - Publikace shrnuje studie o barevné hudbě a komentované překlady historických manifestů umělců, kteří postihovali vztahy mezi kinematografií a výtvarným uměním a audiovizuálním obrazem a prostorovou projekcí. S textovou kategorií manifestu je nakládáno jako s výsostně autorskou formou, kdy umělec zároveň sděluje i reflektuje své tvůrčí postupy, které rezonují v kulturním i společenském kontextu. Výběr textů je dělen na dvě části, a to studie a samotné texty s manifestační povahou. Studie uvozují obecná východiska k fenoménu barevné hudby. Manifesty zahrnují tři volné podkapitoly od absolutizace filmu (H. Richter, W. Ruttmann) přes aspekt hudebního doprovodu ve filmu (M. E. Bute, S. Brakkhage, O. Fischinger, J. Whitney), až po konstrukci prostoru projekce obrazu a zvuku (B. Corra, V. V. Kandinskij, L. Moholy-Nagy, T. Wilfred, I. Xenakis). -- ISBN 978-80-904515-4-4 (brož.)

MASIERO, Sara

La marionetta ha perso il filo [rukopis] : il cinema d'animazione di Jiří Trnka : tesi di diploma in teoria e metodo dei mass media / candidata Sara Masiero ; relatore Carlo Montanaro. -- Venezia : Accademia di Belle Arti, 2007. -- 125 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, teatrografie a filmo-

grafie J. Trnky - Bibliografie na s. 107–112, 123–124 - Diplomová práce absolventky benátské Akademie výtvarných umění, která se zabývá tvorbou českého výtvarníka a solitéra animovaného filmu Jiřího Trnky. -- (Váz.)

MOTAL, Jan

Krása ve filmovém dokumentu / Jan Motal. -- Vyd. 1. -- Brno : Masarykova univerzita, 2015. -- 119 s. -- (Media). -- Předmluva, poznámky v textu, o autorovi, anglické resumé - Bibliografie na s. 105–108, rejstřík - Publikace teoreticky vymezuje dramaturgickou analýzu jako druh interpretace audiovizuálního uměleckého díla, založené na filozofické hermeneutice v tradici Hanse-Georga Gadamera. Takto určenou metodu pak používá pro analytické rozumění toho, jak pojmají krásu vybraná filmová díla Jana Špáty. Podrobná analýza zvolených filmů vychází z úkolu dramaturgie jako rozumějící disciplíny, která odhaluje smysl díla ve vztahu ke konkrétním nástrojům jeho konstrukce. Výsledná interpretace s využitím filozofie Martina Heideggera ukazuje Špátovo dílo jako náročné a komplexní svědectví o kráse jako uvědomění si vrženosti pobytu (Dasein), jež vrací člověka k jeho bytí. Existenciální rozměr krásy ve Špátově kinematografii umožňuje adaptovat utrpení člověka jako organickou součást smysluplné existence. -- ISBN 978-80-210-7586-3 (brož.)

NAFILMUJ

Nafilmuji to! : příručka režiséra / [autoři Tim Grabham ... et al. ; ilustrace Garry Parsons ; z anglického originálu ... přeložila Leona Maříková ; odborná redakce Taťana Marková]. -- 1. vyd. -- Praha : Mladá fronta, 2011. -- 48 s. : barev. il. + Storyboard nafilmuj to!. -- Název z obálky - Vše uloženo ve společné kartonové krabici ve tvaru filmové klapky - Příručka zábavnou formou komentovaných ilustrací, grafických pomůcek a zasvěcenými radami profesionálů seznamuje se základními postupy při výrobě filmu, ať už fikce, dokumentu nebo animovaného snímku; dále CD s 99 základními zvuky pro zvukovou kulisu, pohyblivého papírového panáčka na vyzkoušení základní animace, a spoustu nezbytných rekvizit jak pro samotné natáčení, tak pro promítání filmu kamarádům a příbuzným: brýle, vousy, korunku, „oscarovou“ sošku, vstupenky atd. - Název originálu: Movie maker / Grabham, Tim. -- [Velká Británie] : Quarto Children's Books, 2010. -- ISBN 978-80-204-2465-5 (kroužková vazba)

OSMOND, Andrew

100 animated feature films / Andrew Osmond. -- 1st publ. -- London : Palgrave Macmillan, 2010. -- 246 s. : barev. il. -- Úvod, o autorovi - Bibliografie na s. 238, rejstřík - Encyklopedická příručka seznamuje v obsáhlejších analytických heslech se stovkou klíčových celove-

černých animovaných filmů ze všech dob a koutů světa. Českou kinematografii reprezentují snímky Jiřího Trnky (Císařův slavík, Sen noci svatojánské), Karla Zemana (Vynález zkázy) a Jana Švankmajera (Něco z Alenky). -- ISBN 978-1-84457-340-0 (váz.)

Ostrovny animace = Islands of animation / Kateřina Surmanová (ed.); [autoři textů] Nea Ehrlich ... [et al.]; překlady originálních textů Bára Greplová ... et al.]. -- [Olomouc] : Pastiche Filmz, 2010. -- 51, 51 s. : il. -- (PAF). -- Vydáno k příležitosti 9. roč. Přehlídky animovaného filmu PAF 2010 - Souběžný anglický text tištěn zvrátmo včetně vlastní tit. s. - Poznámky v textu, filmografie v textu, o autorech - V prelimináriích název: Sborník Ostrovny animace - Kolektivní monografie ke stejnojmenné přehlídce, v níž se pětice badatelů z různých světadílů zamýšlí nad animovanou tvorbou takových národů nebo etnik, jejichž historickou zkušenost poznamenává trauma útlaku, mocenské, vojenské nebo politické intervence ze strany jiného národa. -- ISBN 978-80-904515-2-0 (brož.)

POSPÍŠIL, Zdeněk

Sensační podívaná! : dějiny kladenských biografů / Zdeněk Pospíšil ; [editor Roman Hájek]. -- Vyd. 1. -- Kladno : Halda, 2014. -- 82 s. : il., portréty, faksim., plány, mapy. -- (Kladenské zajímavosti ; sv. 1). -- Chronologický přehled, výňatky - Bibliografie na s. 82 - Kniha seznamuje s historií kladenských biografů a kinosálů. Kniha obsahuje texty o všech kladenských kinech, které jsou doplněny o vzpomínky promítače z kina Hutník či profil malíře Ladislava Hnízдила, jenž v 70. a 80. letech vytvářel propagační filmové poutače. Na závěr je připojen přehled hraných a zpravodajských filmů, které se natáčely v Kladně či jeho blízkém okolí. -- ISBN 978-80-905223-5-0 (brož.)

POSTCOLONIAL

Postcolonial approaches to Eastern European cinema : portraying neighbours on-screen / [edited by] Ewa Mazierska, Lars Kristensen and Eva Näripea. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2014. -- ix, 342 s. : il. -- Další autoři: Kristin Kopp, Peter Hames, John Cunningham, Elżbieta Ostrowska, Špela Zajec, Vladimir Sudar, Bruce Williams - Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Obsahuje též: „I'm at home here“ : Sudeten Germans in Czech postcommunist cinema / Petra Hanáková, s. 91–114 - Kolektivní monografie zkoumá, jak každá národní kinematografie ve východní Evropě reflektuje vztah ke svým sousedním národům a způsob, jak se tento region vymanil z komunistického područí Sovětského svazu, aby se začlenil do neoliberalního kapitalismu. Na základě klasických studií o postkolonialismu, stejně jako děl teoretiků a historiků kniha ukazuje zvláštní citlivost k problému žánru ve zkoumání, jak jsou do něj sousedé zasazeni a jak formují

melodramata a thrillery, dědictví a válečné filmy. Příspěvatelé prozkoumávají celou řadu filmů ve vztahu k územím, od východních stepí až po sjednocený Berlín a k Albánii na pobřeží Jaderského moře a od ulic Tallinu až k horským srázům Transylvánie. Jednotlivé kapitoly zasazují do nového kontextu filmy mezinárodně oceněných filmařů (Roman Polanski, Agnieszka Holland, Nikita Michalkov a Jan Hřebejk), jakož i seznamují s filmy lokálně známých režisérů (Władysław Pasiński, Arsen Anton Ostojic a Leida Laia). -- ISBN 978-1-78076-301-9 (váz.)

SANDOVAL MARTÍNEZ, Oscar

Irena Dodal : mujer y artista / Oscar Sandoval Martínez. -- 1a ed. -- Quilmes Oeste : Ediciones Independientes Rubén Sada, 2013. -- 144 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Autor úvodu Marcelo N. Motta - Předmluva, citáty, výňatky, o autorovi - Osobně laděný biografický a umělecký portrét Ireny Dodalové, české režisérky, animátorky, trikové výtvarnice, dokumentaristky a divadelní experimentátorky, která v roce 1945 odešla do USA a od roku 1948 žila a pracovala v Argentíně. Autor publikace patří k žákům Dodalové zabývajících se profesionálně divadlem. -- ISBN 978-987-704-010-4 (brož.)

SRCH, Daniel

Na černé listině : hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960) / Daniel Srch. -- Vyd. 1. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015. -- 296 s. -- (Fontes ; 14. sv.). -- Úvod, poznámky v textu, seznam zkratk, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 276–289, rejstřík jmenný - Autor ve své monografii analyzuje fenomény spojené s příčinami, vznikem a fungováním hollywoodské černé listiny, zakazující zaměstnávání členů či sympatizantů Komunistické strany Spojených států amerických v americkém filmovém průmyslu, přičemž hlavní pozornost věnuje především tomu, jak rudí prožívali období let 1947–1960. -- ISBN 978-80-7308-540-7 (brož.)

STARÉ

Staré pověsti české / Lucie Česálková (ed.) ; [text Gianalberto Bendazzi ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2015. -- 271 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Uvedeno chybné jméno Gianalberto Bendazzi - Předmluva, výňatky, citáty, poznámky v textu, chronologie, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 266–269 - Obsahuje též: Zpráva o digitálním restaurování filmu Staré pověsti české / Tereza Frodlová - „Zatím je to trochu suché“ : průběh schvalovacích řízení filmu Staré pověsti české / Martin Čuřík - Film Staré pověsti české v kontextu poúnorové aktualizace národních tradic / Alena Šlengerová - V mezích socialistické

ho realismu i proti nim: Trojanova hudba ke Starým pověstem českým / Miloš Zapletal - Kondenzace a dekorace : různorodost přístupů k vyprávění a stylu ve Starých pověstech českých / Martin Kos - Tělo i osobnost : Trnkova loutka ve Starých pověstech českých / Cheryl Stephenson - Trnka jako katalyzátor / Giannalberto Bendazzi - Kolektivní monografie věnovaná různým aspektům digitálně zrestaurovanému loutkovému filmu Jiřího Trnky Staré pověsti české (1953) v šesti původních studiích podrobně analyzuje produkci filmu a jeho roli v tzv. jiráskovské akci, zhodnocuje pozici Jiřího Trnky jako svébytného tvůrce ve strukturách národně kinematografie, zabývá se stylem a vyprávěním filmu, specifiky Trnkových loutek a jeho spoluprací s hudebním skladatelem Václavem Trojanem. Krom rozhovorů s potomky tvůrců (Jan Trnka a Jiří Látal) je kniha doplněna též edicí archivních materiálů a disponuje bohatým obrazovým doprovodem. -- ISBN 978-80-7004-167-3 (brož.)

TREIBLMAYR, Christopher

Bewegte Männer : Männlichkeit und männliche Homosexualität im deutschen Kino der 1990er Jahre / Christopher Treiblmayr. -- Köln : Böhlau Verlag, 2015. -- 456 s. -- (<L>homme Schriften. Reihe zur Feministischen Geschichtswissenschaft ; Bd. 19). -- Poznámky v textu, autorovi - Bibliografie na s. 357-404, rejstřík - Homosexualita byla v kinematografii dlouho tabu. Od 80. let minulého století se tato situace postupně měnila, zejména v „západní“ společnosti. Homosexualita a zejména mužská postupně ztratila auru něčeho nepřírodního, hrozného a odporného. Rakouský historik analyzoval tento vývoj na příkladu německého filmu po roce 1989 a vysvětluje nové zviditelnění homosexuálů na sklonku 20. století pojmem „krize mužství“. Přitom podrobuje účinný pořádkový princip „mužskosti“ historické kontextualizaci a dekonstrukci. Rozmanitost mužských homosexuálních konceptů sleduje jeho kniha jak ve filmech hlavního proudu tak avantgardních dílech. -- ISBN 978-3-412-20656-7 (brož.)

UMĚLEC

Umělec, vila a bazén : význam a efektivita uměleckého vzdělání v současném českém výtvarném umění / Ale-na Bartková, Barbora J. Pivoňková, Zdenka Švadlenková [editorka]. -- Vyd. 1. -- Praha : PageFive, 2014. -- 473 s. : il., portréty + katalog (89 s.). -- „Projekt Nad čarou“ - V tiráži označení: kn. 1 a kn. 2 - Obsahuje též: Filmový umělec a jeho vysoké školení / Vít Janeček - Dvou-svazková publikace spojená zipem je vyvrcholením projektu Nad čarou, který si klade za cíl reflektovat stávající situaci uměleckého světa, vzbudit diskuzi o významu vzdělávání v umění, jeho dopady a důležitost v životě umělce. První část knihy obsahuje popis projektů Pod čarou a Nad čarou, eseje a rozhovory s vý-

znamnými osobnostmi české umělecké scény (mj. Jiří David, Krištof Kintera, Aleš Najbrt, Vít Janeček, Kateřina Šedá). Katalog, který je druhou částí publikace, prezentuje dokumentaci konkrétní podoby výstavy „Nad čarou - Jednosměrná zpátky“, její kurátorskou koncepci a prezentaci jednotlivých vystavujících. -- ISBN 978-80-260-5843-4 (váz.)

Vlak

Vlak zvaný film : 120 rokov na filmovej trati : [katalóg filmov vydaný pri príležitosti konania rovnomennej filmovej prehliadky v Kine Lumière (január - december 2015) / editori Martin Kaňuch, Michal Michalovič]. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2014. -- 156 s. : il., portréty. -- Čeští autoři textů: Jan Bernard, Briana Čechová, David Čeněk, Petra Dominková, Václav Kofroň, Stanislava Přádná, Luboš Ptáček, Tomáš Ruta - Úvod, citáty, o autorech - Katalog filmů vydaný při příležitosti konání stejnojmenné filmové přehlídky, kterou v Kině Lumière (leden - prosinec 2015) zorganizoval Slovenský filmový ústav ve spolupráci s Asociací slovenských filmových klubů. Program tvoří několik desítek filmů různých žánrů, délek, období a zemí, ve kterých vlak hraje hlavní roli nebo se ve filmu jen mihne, avšak má významotvornou funkci z hlediska děje či filmového vyprávění. -- ISBN 978-80-85187-66-3 (brož.)

WILLIAMS, Richard

The animator's survival kit : expanded edition : [a manual of methods, principles and formulas for classical, computer, games, stop motion and internet animators] / Richard Williams. -- New York : Faber and Faber, 2009. -- x, 382 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Výpravný manuál o různých aspektech animace od zkušeného amerického oscarového animátora a režiséra. Kniha poskytuje velmi názorné a detailné praktické rady, techniky, metody, tipy, triky a obecné informace o podstatě, principech a historii animace. -- ISBN 978-0-86547-897-8 (brož.)

Připravil Miloš Fikejz.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). 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: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Dějiny FAMU

(uzávěrka 31. července 2015)

Hostující editoři: Martin Franc – Andrea Slováková

Abstrakty příspěvků o rozsahu do 200 slov zasílejte do 30. 4. 2015 na adresu francmartin@seznam.cz a andrea.slovakova@amu.cz. Uzávěrka pro rukopisy je stanovena na 31. července 2015.

Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze oslaví v roce 2016 sedmdesát let svého fungování. Československo se v době jejího založení stalo pátou zemí na světě, kde vzniklo podobné zařízení pro vysokoškolské vzdělávání filmových (a v budoucnu i televizních) pracovníků.

Formující osobností prvních desetiletí existence FAMU se stal bezpochyby kontroverzní filmový kritik a teoretik A. M. Brousil. V průběhu let se FAMU vyvinula i přes všechny peripetie spojené s tragickým obdobím 50. let v celosvětově respektovanou instituci, kde své vzdělání získalo mnoho tuzemských, ale i zahraničních špičkových tvůrců (např. Emir Kusturica, Agnieszka Hollandová). Na FAMU se také formovala slavná česká filmová vlna šedesátých let 20. století. I tuto školu však, stejně jako jiná vysokoškolská a akademická pracoviště, tvrdě poznamenaly dopady tzv. normalizace na počátku sedmdesátých let, kdy FAMU muselo opustit mnoho klíčových osobností z řad pedagogů i studentů. V tomto období dominovali na škole vyučující blízcí dogmatickému křídlu komunistické strany a její kulturní politiky, což se samozřejmě nemohlo nepodepsat na celkové atmosféře fakulty. K určitým změnám k lepšímu došlo až s personálními změnami v druhé polovině sedmdesátých let. V této době se z FAMU stává do určité míry jeden z ostrůvků svobody, i když samozřejmě docházelo stále k zásahům ideologických dohlížitelů. Znovu se oživily kontakty i se západní kinematografií, pod hlavičkou Socialistického svazu mládeže došlo k obnovení studentských kritických aktivit v podobě vydávání různých časopisů apod. Formovala se zde další generace studentů, která své přesvědčení projevila především v listopadu 1989, kdy studenti FAMU i její nedávni absolventi patřili k nej přednějšími aktivistům. Studenty přitom v mnohých krocích podpořilo i tehdejší vedení FAMU v čele s rektorem Iljou Bojanovským.

Od roku 1990 se škola otevřela řadě významných postav české kinematografie i televizní tvorby, které zde začaly přednášet. Ani FAMU se však nevyhnul určitý porevoluční chaos spojený s rozpadem tradičních hierarchických struktur, na něž plynule nenavazovalo budování struktur nových. Navíc se musela, podobně jako ostatní vysoké školy, vyrovnat s poklesem přílivu finančních prostředků do oblasti školství a kultury v období bezprostřední transformace československé ekonomiky. Situace se však postupně přes veškeré potíže stabilizovala, mimo jiné i díky rozsáhlému zapojení do mezinárodní spolupráce. FAMU v podmínkách České republiky přišla o svou prakticky monopolní pozici v oblasti filmové a audiovizuální výchovy, udržuje privilegované postavení. Na počátku 21. století prošla FAMU další vlnou transformace spojené s generační obměnou pedagogů i s novou organizací výuky. Inovace a snahy o vylepšování systému výuky ovšem probíhají až do současnosti jako kontinuální proces pomáhající udržovat kreativní atmosféru na pracovišti.

Přes nesporný význam, který AMU v systému českého vysokého školství patří, byl jejím dějinám věnován dosud nedostatečný badatelský zájem. Nakladatelství Akademie múzických

umění v Praze již druhým rokem pracuje na projektu Dějiny AMU, jehož hlavním výstupem bude historická monografie jako zásadní syntetické dílo, které ukáže školu jako jeden celek, zároveň ovšem reflektuje specifika jednotlivých fakult (divadelní DAMU, filmové a televizní FAMU a hudební a taneční HAMU). Výzkum se zaměřuje na pozici AMU v dobovém kontextu kulturní a vysokoškolské politiky, reflektována je i mezinárodní spolupráce v rámci smluvních vztahů se zahraničními partnerskými školami. Oddíly věnované jednotlivým fakultám v připravované publikaci se zaměřují na vývoj jejich institucionální a personální struktury, na problematiku vlivu jednotlivých vůdčích osobností na fakultách v různých obdobích, ale také na načrtnutí atmosféry pracoviště. Studie v časopise *Iluminace* by se měly stát jedním z důležitých podkladů pro práci.

Príspevky čísla se mají zabývat jednotlivými otázkami z dějin FAMU od jejich počátků až po relativně nedávnou minulost. Jako možné tématické okruhy se nabízejí:

- Diskuse o vzdělávání filmařů v první polovině 20. století v Československu.
- Vznik FAMU v dobovém společenském kontextu
- Proměny struktury FAMU a počátky různých vedlejších zařízení FAMU (Studio FAMU apod.)
- Vývoj přijímacího řízení, proměny průběhu studia a závěrečných prací na FAMU
- Politické a ideologické vlivy na FAMU v letech 1946–1989.
- Klíčové osobnosti FAMU
- Formování filmařských generací v rámci FAMU
- Cizinci na FAMU a mezinárodní spolupráce.
- Studentský život na FAMU, podíl FAMU na vystoupeních studentů v letech 1968–1969 a 1989.
- Průběh normalizačních čistek na FAMU
- Dějiny Mezinárodní přehlídky studentských filmů v Karlových Varech
- Studentská umělecká a odborná činnost na FAMU.
- FAMU v podmínkách transformace v letech 1990–1996.
- Proměny postoje veřejnosti k FAMU a její mediální reflexe.

Vybraná literatura:

Bernard, Jan, *Filmy FAMU*. Pracovní verze, Praha, Filmový ústav, 1982.

Dokumentační sešity historie FAMU 2008–2010. Benešov, Archiv výzkumu Muzea umění a designu, 200–2010.

Fabel, Karel – Kirschner, Zdeněk (edd.), *50. výročí založení Akademie múzických umění v Praze. 1946–1996* (50th anniversary of the foundation of the Academy of Performing Arts in Prague). Praha, AMU, 1996.

Klauzury Filmové a televizní fakulty AMU 2012. Praha, AMU, 2013.

Knapík, Jiří, *Únor a kultura (Sověťizace české kultury 1948–1950)*. Praha, Libri, 2004.

Knapík, Jiří, *V zajetí moci (Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956)*. Praha, Libri, 2006.

Škola múz. 40. let založení Akademie múzických umění v Praze. Praha, AMU, 1989.

Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu, Zborník príspevkov z konferencie. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986.

Vojtěchovský, Miroslav, *Smysl a metodologie vysokoškolské umělecké výchovy*, in: Marie Kratochvílová (ed.), *Acta Academica '93*, bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, Praha 1996, p. 100–108.

Amatérský film v zemích východního bloku

(uzávěrka: 31. prosince 2015)

V roce 2004 se amatérský a rodinný film ve čtvrtletníku *Illuminace* objevil coby hlavní téma třetího čísla, kde byl představen z různých perspektiv, bez omezení konkrétním časovým obdobím. Pražská konference Inedits, konaná o deset let později, na podzim roku 2014, se stala vhodným impulzem opětovně zaměřit pozornost k historii filmování mimo soukolí profesionální výroby. Společná akce Národního filmového archivu a asociace Inedits: Amateur Films/Memory of Europe ovlivnila i volbu tématu připravovaného čísla, které by mělo obsáhnout tři hlavní oblasti neprofesionální kinematografie, jejichž základní obrysy před lety vymezil Roger Odin podle specifických podmínek „provozování“ filmařské praxe, tj. okolností produkce, distribuce a projekce:

- 1) rodinné filmy a obrazové osobní deníky — ve výsledku často několikahodinové kolekce po částech promítané příbuzným resp. přátelům;
- 2) amatérské filmy – koncepční díla natočená a uváděná v systému organizovaného amatérského hnutí (v klubech, na celostátních či mezinárodních soutěžích);
- 3) nezávislé filmy – autorská díla tvůrců, kteří se vymezují nejen vůči profesionální průmyslové produkci, ale také vůči organizované amatérské kinematografii, včetně způsobu šíření a prezentace filmů.

Nejedná se o oblasti se striktně vymezenými hranicemi, ale právě naopak o prostory, které se často vzájemně dotýkají nebo v různé míře prolínají, a to i z důvodu, že představují dílčí fáze postupného vývoje tvorby samotného amatérského filmaře, jenž směřuje od počátečního zaznamenávání rodinných událostí až k cílevědomé autorské práci. Kromě hledání protikladů či paralel mezi amatérskou činností a profesionální výrobou po stránce obsahové, estetické a produkční je tak možné se v příspěvcích zaměřit právě na srovnání mezi jednotlivými výše zmíněnými kategoriemi.

Různě orientovaný analytický přístup u konkrétních rodinných a deníkových kolekcí z období studené války bychom rádi rozšířili také o reflexi opětovného využití tohoto vysoce specifického obrazového materiálu v novějších dílech profesionálních tvůrců. S přenesením původně privátních obrazů do veřejného prostoru tento druh vizuálního materiálu ztrácí jednu ze svých základních charakteristik, ale na druhé straně se dostává do širšího povědomí profesionálů a divácké obce. Ve státech bývalého východního bloku k tomu dochází až po kolapsu komunistického systému na konci 80. let, hlavně prostřednictvím realizovaných televizních projektů, například *Soukromé století* (Česká televize), *Konzervy času* (Slovenská televízia).

Amatérská organizovaná kinematografie nabízí příležitost ke zmapování celého systému fungování a organizační struktury, se zásadními proměnami vyvolanými společensko-politickými událostmi, včetně těch nejdrastičtějších dějinných zlomů z let 1948 a 1968. Popis situace v Československu v různých obdobích lze rozšířit jejím zasazením do kontextu mezinárodní spolupráce na úrovni jednotlivých filmařů, klubů či státních svazů, ať už v rámci socialistických zemí nebo na platformě mezinárodní organizace UNICA. Samostatnou a obsáhlou kapitolu z historie amatérské kinematografie představuje fenomén soutěží a vývoj technického zázemí, kterým amatéři disponovali.

Poslední kategorie se chce zaměřit jak na filmaře resp. skupiny filmařů, kteří svoje autorská díla natáčeli paralelně se svým působením v úředně registrovaném klubu (Pavel Bárta

a Bártfilm), tak na osobnosti, jejichž tvorba vznikala a byla promítána v prostředí dobového undergroundu, bez kontaktu s oficiálními strukturami — Lubomír Drožd' (Čaroděj Oz), Pavel Veselý (Pablo De Sax), Tomáš Mazal a další.

Některá z možných témat ke zpracování:

Rodinný film jako odraz sociálního statusu a kulturního zázemí

Privátní film a filmový experiment

Recyklace rodinných a privátních deníkových obrazů, jejich přenesení do veřejného prostoru

Analýza filmových děl a filmařských osobností (případové studie)

Vliv státu a státních institucí na amatérskou kinematografii (finanční podpora, cenzura, systém vzdělávání — zapojení profesionálů)

Amatérské filmování v socialistických a kapitalistických státech

Mezinárodní kontakty a spolupráce amatérů na úrovni individuální, klubové a státní

Organizační struktura amatérského filmového hnutí v Československu

Historie technického zázemí amatérské filmové tvorby v zemích východního bloku

Počátky amatérského videa v Československu

Výběrová bibliografie:

Karel Kameník, *Úzký film od A – Zet*. Praha: Orbis 1953.

Jiří Řehořek, *Nová škola amatérského filmu*. Praha: Orbis 1970.

Le cinéma en amateur. *Communications*, 1999, č. 68.

Martin Čihák – Michal Bregant, Skutečnější než realita. Alternativy v českém filmu. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001.

Amatérský a rodinný film. *Iluminace* 16, 2004, č. 3 (55).

Jaak Järvine, *Vzgljad v prošloe*. Tallinn: Vali Press 2005.

Maria Vinogradova, Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s-1980s. *KinoKultura*, 2010, č. 27. Online: <<http://www.kinokultura.com/2010/27-vinogradova.shtml>>.

Bill Nichols – Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press 2011.

Sonja Kmec – Viviane Thill (eds.), *Tourists & Nomads*. Marburg: Jonas Verlag 2012.

3/2016

Screen Industries in East-Central Europe V Special English-Language Edition

(deadline 30 April 2016)

The collection of articles has its origin in a conference on film and TV industries in the region held in Bratislava in November 2015.

4/2016

Současné české seriály

(uzávěrka 31. července 2016)

Původní seriálová produkce v posledních čtyřech letech hýbe domácí televizní scénou. Zvláště po nástupu generálního ředitele ČT Petra Dvořáka, který si její oživení vytyčil jako jeden z klíčových bodů svého programu, se stala ohniskem konkurenčního boje mezi soukromými stanicemi a televizí veřejné služby. V řadě případů sklízí nové vedení ČT nadšenou chválu komentátorů, dlouhodobě frustrovaných pověstnou zakonzervovaností Kavčích hor – dvojblok detektivky PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ a průkopnického sitcomu ČTVRTÁ HVĚZDA, vysílaných od počátku roku 2014, si dokonce vysloužil žurnalistické označení „velká pondělní televizní revoluce“.

První kanál České televize soutěží se soukromými konkurenty jejich vlastními zbraněmi: do čtyř, nebo dokonce pěti primetímů za týden, tedy stejně jako Nova a Prima, umísťuje původní seriály a série, přičemž většina z nich představuje veřejnoprávní verze tradičních seriálových žánrů (krimi, sitcom, soap opera). Na ČT 1 se stabilizují programová seriálová okna: pondělní kriminalistické (PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ, VRAŽDY V KRUHU), páteční rodinné (VYPRÁVĚJ, PRVNÍ REPUBLIKA, NEVIDITELNÍ) atd. Na vývoji nových veřejnoprávních seriálů se podílejí lidé, kteří za Dvořákem přišli z Novy (Jan Maxa, Radek Bajgar, Tomáš Feřtek, Jan Prušinovský ad.) a navázali na předchozí úspěšnou éru „nováckých“ seriálů (KRIMÁLKÁ ANDĚL, COMEBACK, OKRESNÍ PŘEBOR).

Vztahy mezi soukromými a veřejnými zájmy dále komplikuje dynamicky rostoucí sektor nezávislých televizních producentů, kteří velkou část nových seriálů pro ČT vyrábějí, ať už formou zakázky, nebo koprodukce (k nejvýznamnějším hráčům patří firmy Drameďy, Logline, Bionaut, Offside Men a FilmBrigade). Někteří tito producenti experimentují se skupinovým psaním, charakteristickým pro dlouhohrající seriály typu Ulice, a ČT se nebrání ani adaptování osvědčených zahraničních vzorů (KANCL, DOKTOR MARTIN), metodě jinak typické pro soukromé televize.

Přibližně ve stejné době, kdy Dvořák ohlásil svůj program postavený na oživení původní dramatické tvorby, spustila svou seriálovou, respektive sériovou produkci místní pobočka nadnárodní korporace HBO Europe (TERAPIE, HOŘÍCÍ KEŘ, AŽ PO UŠI). Nejnovějším trendem jsou seriály internetové, z nichž největší pozornosti se těší KANCELÁŘ BLANÍK z produkce Stream.cz. Není divu, že růst prestiže seriálové tvorby do televize přivedl — po vzoru angloamerické *quality television* — renomované filmové tvůrce, a to nejen mainstreamového typu

(Jan Hřebejk, Petr Jarchovský), ale i vyloženě artového zaměření (Marek Najbrt, Robert Sedláček, Bohdan Sláma, Petr Zelenka, Radim Špaček). Otázkou do budoucna zůstává, jak seriálová zkušenost ovlivní jejich tvorbu pro kina.

Tyto a další související trendy badatelům otevírají neobyčejně zajímavé pole pro výzkum proměn domácí seriálové produkce, její návaznosti na film, na českou seriálovou tradici a na mezinárodní vývoj. Jestliže se česká mediální studia dosud věnovala primárně recepci seriálů, připravované číslo *Iluminace* se zaměří na jejich produkci a programování. Naše redakce uvítá příspěvky pohlížející na seriály z níže uvedených perspektiv, ale bude otevřená i jiným tématům:

- Veřejnoprávně-institucionální: rozhodování o výběru námětu, tvůrců a koproducenta, schvalování, producentské a dramaturgické vedení, hodnotové rámce klíčových aktérů.
- Byznysově-producentké: strategie nezávislých producentů pracujících na zakázkách a koprodukcích s ČT, místo seriálové tvorby v jejich portfoliu, stabilní týmové skupiny a osobní vazby s tvůrci.
- Esteticko-tvůrčí: tvůrčí metody ve vývoji a realizaci, autorské a skupinové psaní, proměny technik natáčení, výsledný seriál jako index produkčního procesu.
- Programově-tržní: strategie programového okna, návaznosti na předchozí produkty, konkurenční vymezování vůči produktům soukromých televizí, vliv sledovanosti na vnitřní hodnocení a další osudy seriálu.

2/2017

Současný český audiovizuální průmysl

(uzávěrka 28. února 2017)

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



NFA

Knihovna Národního filmového archivu

Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1

studovna v centru Prahy nad kinem Ponrepo v krásném prostředí historického Konviktu s kavárnou

otevírací hodiny pro veřejnost

Út: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Čt: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Pá: 9.00–12.00

tel. +420 778 487 865

knihovna.nfa.cz

Největší specializovaná filmová knihovna v České republice je otevřena studentům, pedagogům, vědeckým pracovníkům, novinářům a veřejnosti. Zájemcům o studium filmu nabízí:

- přes 1 000 časopiseckých titulů z domova a ze zahraničí od počátků filmu do současnosti;
 - filmové scénáře k české filmové tvorbě;
 - knižní fond a další sbírky o rozsahu 123 000 knihovních jednotek;
 - archiv článků z denního tisku s filmovou tematikou od roku 1939 do současnosti;
 - volný přístup k on-line **Katalogu** a článkové **bibliografické databázi** (178 000 záznamů) na arl.nfa.cz;
 - přístup k původní **Digitální knihovně NFA** (325 000 stran) na library.nfa.cz;
 - přístup ke statistickým faktografickým záznamům filmů v licencovaných databázích **American Film Institute Catalog** a **Film Index International** s předplatným až do roku 2018;
 - přístup k 9 500 titulů zahraničních periodik a dalších publikací ze společenských věd v elektronické podobě v licencovaných fulltextových databázích **FIAFplus**, **Film @ Television Literature Index with Fulltext** a **Academic Search Complete** s předplatným až do roku 2018;
 - přístup do mediální databáze **Anopress.cz** s archivem;
 - přístup do největšího novinového stánku ve světě **Library PressDisplay** (2 000 titulů v den vydání);
 - vzdálený přístup do všech licencovaných databází a informačních zdrojů 24 hodin denně pro registrované uživatele Knihovny NFA.
- 

NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

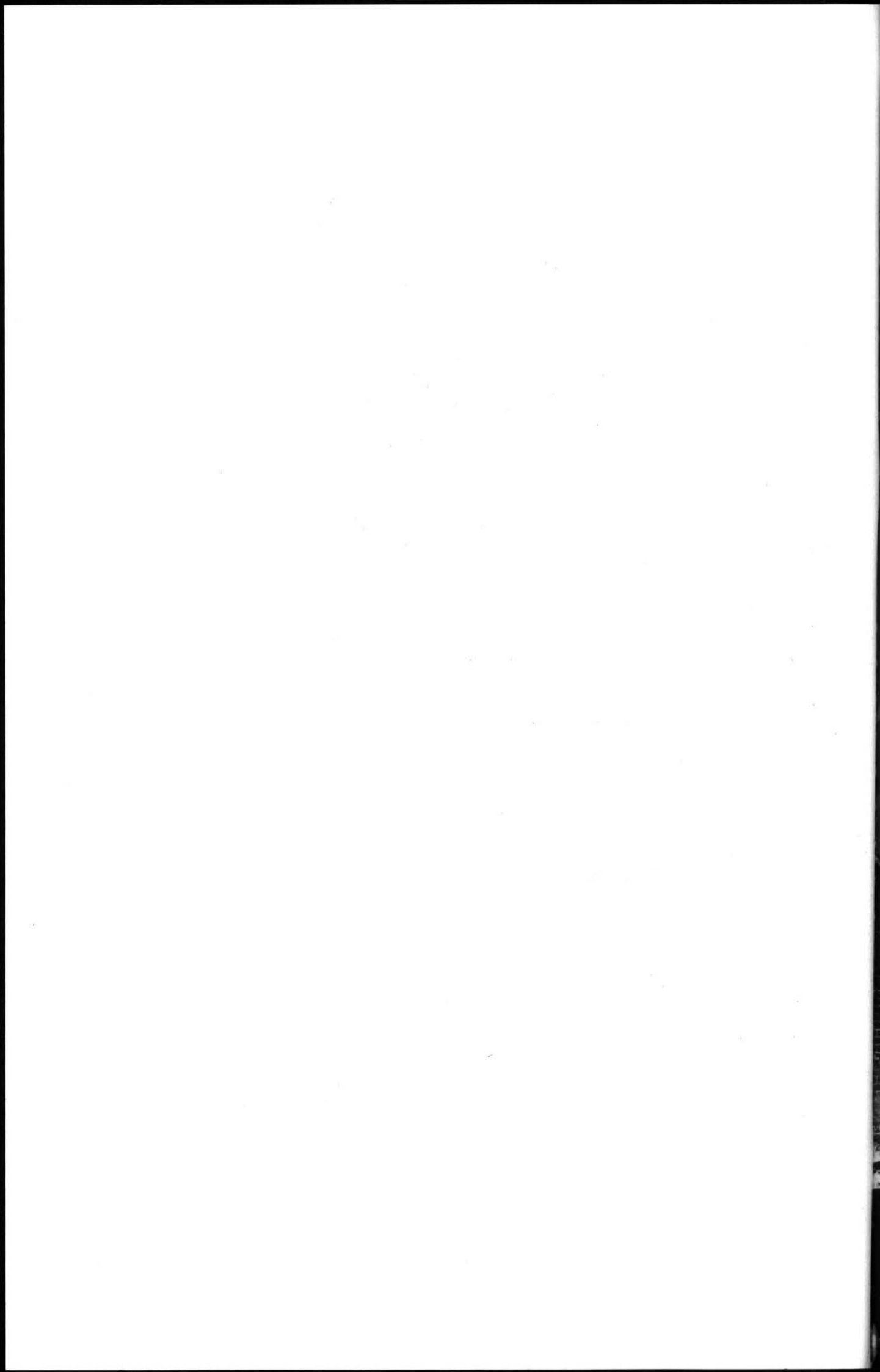
NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz
226 211 860 / linka 20



STOP TRIK

2015

ЗОПССЕДВО

P
E
R
V
E
R
S
I
O
N

R
E
B
E
L
L
I
O
N



**Bielsko Biala 10-13. 09. Maribor 01-04. 10.
Niepołomice 23-25. 10. WWW.STOPTRIK.EU**

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2015

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Anna Batistová, Petr Bednařík, Petr Bilík, Jindřiška Bláhová, Karel Čada, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Petra Hanáková, Radomír D. Kokeš, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz. / Iluminace is a peer-reviewed research journal. Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia. / Iluminace is a publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies.

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák (Laboratoř)

Tisk / Print: Ottova tiskárna, spol. s r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červenci 2015. /

The manuscript was submitted in July 2015.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku

vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel získat sadu katalogu *Český hraný film I–VI 1898–1993* v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: helena.cernohorska@nfa.cz, telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

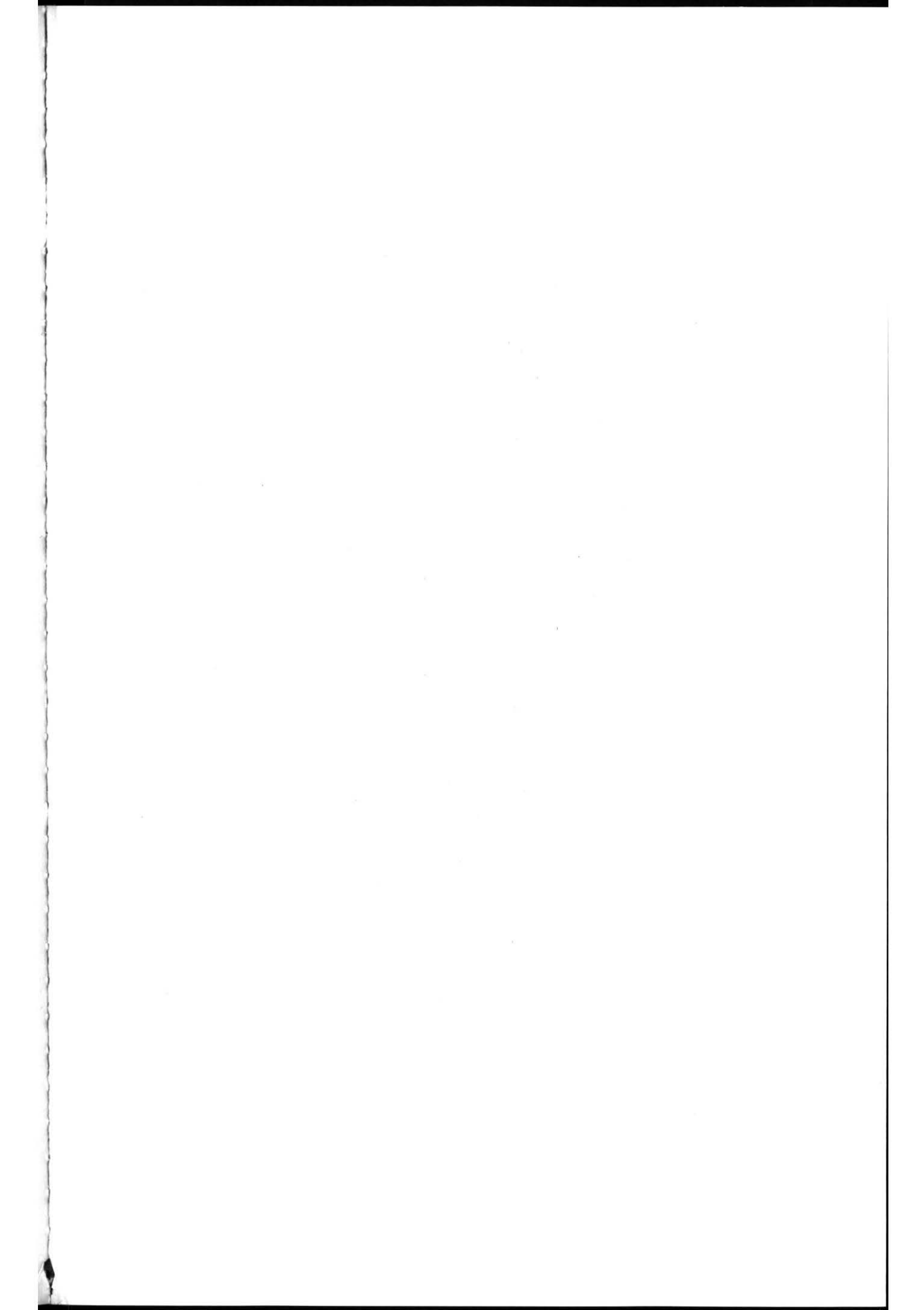
Private: US\$ 72

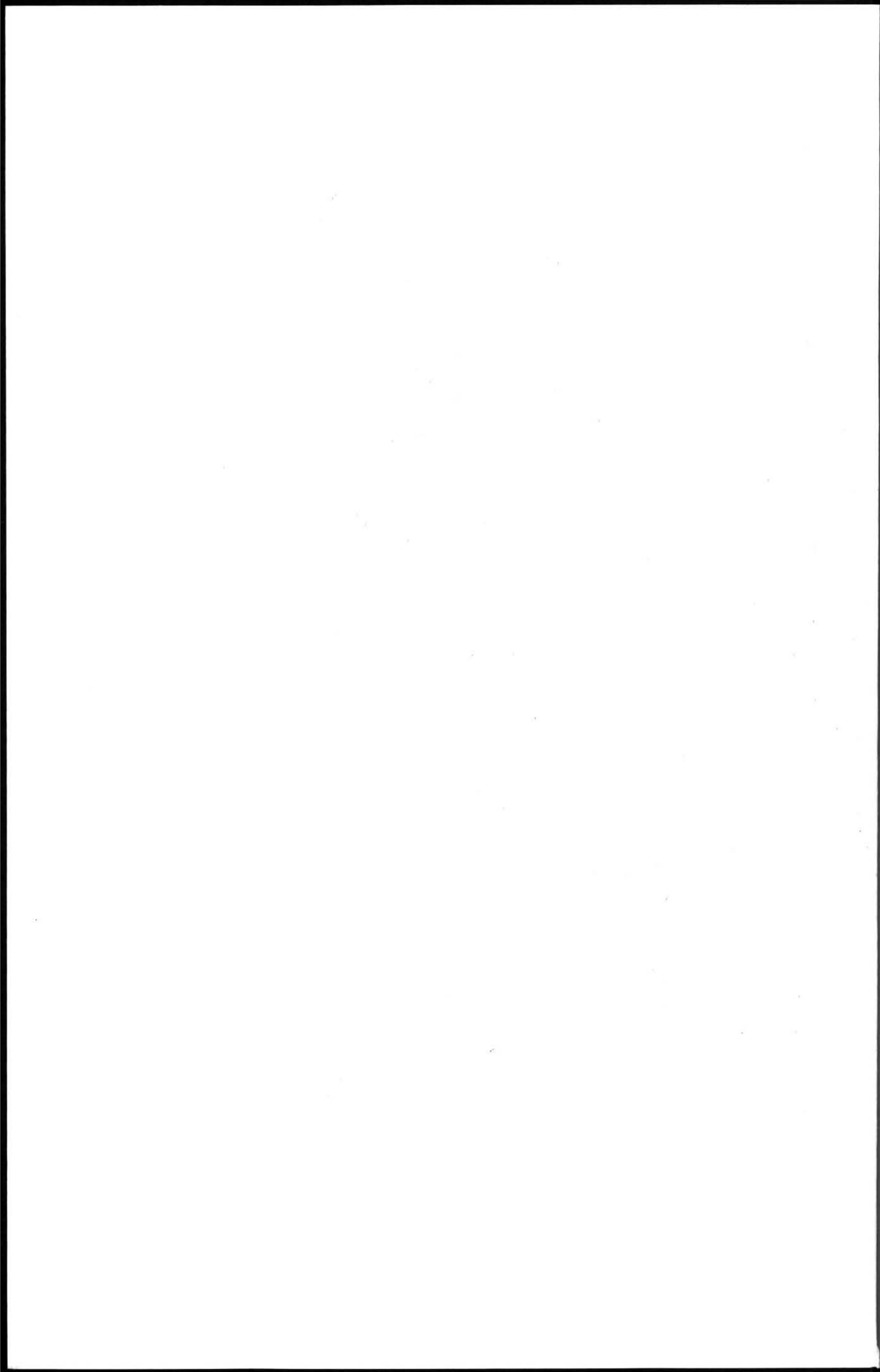
Prices include postage. Sales and orders are managed by Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: helena.cernohorska@nfa.cz, tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. / Iluminace is available electronically through Scopus, ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv





CONTENTS ILUMINACE 2/2015

ARTICLES

Andrea Meneghelli: At Least We Have Saved the Cinema? Reflections of a Film Archivist on Digital

Oliver Hanley – Adelheid Heftbergerová: Some Insider Thoughts
on Digital Access to Film-Related Archival Collections

Franziska Hellerová: Why Film History? Some Thoughts on How Processes
of Digitization Shape Our Images of the Past

Peter Walsh: Emergent Digital Videotheques and the Persistence of the Archive Impulse

INTERVIEW

Anna Batistová: Bridge the Gap Between Analog History of Film and Digital Technologies.
An Interview with Barbara Flueckiger

INDUSTRY VOICES

Tomáš Hrubý: Commercial Film on the Brink of Extinction

DOCUMENTS

Jan Trnka: Selection of Audio-visual Materials in the Film Archive
of the Czechoslovak Film Institute, 1963–1993

Documents on the History of Acquisition and Disposition Policies Film Archive

35029/2015/2

OBSAH ILUMINACE 2/2015

Knihovna Národního filmového archivu



10113790

ČLÁNKY K TÉMATU

Andrea Meneghelli: Aspoň filmy se zachrání? Úvahy filmového archiváře

Oliver Hanley – Adelheid Heftbergerová: Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených

Franziska Hellerová: Proč se zabývat dějinami filmu?

Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti

Peter Walsh: Zrod digitálních videoték a přetrvávání archivního impulsu

ROZHOVOR

Anna Batistová: Překlenout propast mezi analogovými dějinami filmu a digitální technologií.

Rozhovor s Barbarou Flueckigerovou

HLASY Z PRAXE

Tomáš Hrubý: Komerční film na vymření

EDICE A MATERIÁLY

Jan Trnka: Výběr audiovizuálních materiálů ve Filmovém archivu

Československého filmového ústavu, 1963–1993

Dokumenty k dějinám akviziční a skartační politiky filmového archivu