

*Ozvěny 54. kongresu FIAF***O FIAF
A FILMOVÉM ARCHIVNICTVÍ***Rozhovor s Vladimírem Opělou*

Ve dnech 21. – 26. dubna 1998 se v Praze konal 54. kongres Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF – Fédération internationale des archives du film / International Federation of Film Archives). Po Praze roku 1958 a Karlových Varech roku 1980 se tak stalo již potřetí v českých zemích. Přítomnost 184 předních pracovníků 86 filmových archivů z celého světa je jistě dobrou příležitostí k zevrubnějšímu pohledu na tento specifický obor s nedlouhou minulostí, k ohlédnutí za činností jeho reprezentativní mezinárodní organizace, stejně jako ke konfrontaci různých pohledů na jednotlivé aspekty filmové archivní práce. Hned tři výročí připadající na rok 1998, tedy 100 let českého filmu, 55 let NFA (resp. jeho filmotéky) a 60 let FIAF, jsou pak dalším stimulem k poskytnutí rozměrnějšího prostoru rozhovorům a přednáškám z této akce, jež redakce *Iluminace* připravuje i do následujících dvou čísel.

Hlavním organizátorem letošního kongresu byl **Vladimír Opěla**, ředitel pořádající instituce – Národního filmového archivu. Tento dlouholetý pracovník pražského filmového archivu, čerstvý šedesátník (nar. 16. 3. 1938 v Hrabové u Ostravy), vystudoval chemii a fyziku na přírodovědecké fakultě v Brně, kde promoval v roce 1961. Již během studií se zapojil do vznikajícího hnutí filmových klubů (Brno 1957) a pracoval v něm i později (Strakonice 1963). Po krátkém pedagogickém působení na střední škole ve Strakonici nastoupil v roce 1965 do Filmového ústavu, kde se během několika let vypracoval ve významného odborníka na problematiku archivování filmových materiálů. Na základě této kvalifikace zastával ve filmotéce již od konce šedesátých let vedoucí funkce, limitované ovšem jeho programovou „apolitičností“. Teprve v roce 1989 se stává vedoucím filmového archivu a kurátorem sbírek, od roku 1992 pak vykonává funkci ředitele NFA. Jeho zkušenosti s FIAF jsou letité a mnohostranné. Od roku 1979 působil v různých odborných komisích FIAF, byl členem komise prezervační i katalogizační, v letech 1991 – 1997 pracoval po tři volební období ve výkonném výboru FIAF, kde zastával funkci vicepresidenta. Významně se rovněž podílel na různých výzkumných programech z oboru filmového archivnictví, týkajících se například mikroklimatu ve filmových depotech, výskytu plísní ad.

* * *

Než si začneme povídat o Mezinárodní federaci filmových archivů, zastavme se krátce u prehistorie filmového archivnictví. Odkdy lze stopovat jeho počátky?

Idea filmového archivu se zrodila krátce po vzniku filmu. Poprvé byla naplno formulována v roce 1898 v článku Boleslava Matuszewského, který před sto lety upozornil na důležitost filmu jako nového historického pramene. První snahy shromažďovat filmové

materiály se objevily už v desátých letech. Takovým nejzajímavějším pokusem se stala koncipovaná sbírka Alberta Kahna. To byl výstřední pařížský milionář a bankéř, který vysílal své kameramany do celého světa s úkolem, aby zachycovali život lidského rodu. Neměli se zabývat senzacemi, neměli uplatňovat umělecké ambice, nýbrž přísně dokumentární metodou pouze zaznamenávat nejrůznější obyčejné lidské činnosti. Jsou tam témata jako rodina při večerním jídle, rodina při sklizni brambor, lidé na cestě do kostela a tytéž výjevy jsou natočeny třeba ve Vídni, v Paříži, v Limoges a jinde. Výsledkem je obraz rozmanitosti a košatosti lidského rodu. Dokonce jsou tam dva nebo tři snímky pořízené v Československu počátkem dvacátých let, jeden z nich zachycuje jakousi sokolskou slavnost. Albert Kahn později zkrachoval, ale jeho sbírka se naštěstí uchovala v celku. Byla budována více než deset let, přičemž její mezinárodní část přesahuje 170 000 metrů. Nyní je uložena v Musée Departamental Albert Kahn v Boulogne. To je jedna z nejpozoruhodnějších sbírek, která vznikla cíleným natáčením. Kromě toho byly budovány sbírky účelové, například z hlediska edukativního. Anebo třeba náboženského – v Paříži existovala velká sbírka náboženských filmů *La bonne presse*, kterou spravovali jezuité a která měla přes 2000 titulů. V Dánsku byl zase po dobu jednoho nebo dvou let zaznamenáván život královské rodiny. Tyto sbírky se bohužel časem rozptýlily nebo se již v jejich budování nepokračovalo.

Počátky filmového archivnictví jsou tedy spjatý s různými účelovými či monotematickými sbírkami. Vyskytly se ještě nějaké další impulsy či inspirace pro další vývoj?

Zakládání filmových archivů jistě urychlily i opakované vlny ničení filmů. První přišla koncem desátých let, kdy se definitivně ustálila délka filmů na zhruba 90 minutách promítacího času, i když tento proces probíhal v různých zemích různě rychle. Pro nesmírné množství starších krátkých filmů, různých těch skečů, dodatků s ekvilibristickými či tanečními výstupy apod., náhle nebylo v kinech uplatnění a to vyvolalo vlnu jejich masivní likvidace. Proti tomu se ozvali první historici, kteří byli spojeni s filmovou avantgardou a s hnutím filmových klubů, jež se začalo rozvíjet po první světové válce ve Francii. Byli to Jean Mitry, Léon Moussinac a další. V diskusích těchto kruhů se začala vyjasňovat představa, co by vlastně mělo být úkolem filmového archivu. I když bylo toto hnutí nejsilnější ve Francii, vznikl nakonec první moderní filmový archiv v roce 1933 ve Stockholmu. Pak již každým rokem vznikaly další nové archivy. Tlak na jejich urychlené zakládání zesílil další likvidační vlnou na přelomu dvacátých a třicátých let po nástupu zvukového filmu, ale tu už se přece jen podařilo prvním filmovým archivům částečně zachytit. V roce 1934 byl slavnostně otevřen německý Reichsfilmarchiv, který měl silnou podporu nacionálně socialistické strany i samotného Goebbelse, v roce 1935 to byly National Film Library v Londýně a Department of Film, které zřídilo Museum of Modern Art v New Yorku, v roce 1936 Cinémathèque Française, v roce 1938 Brusel. Kromě těchto archivů, které zajímala filmová produkce – ať už z hlediska uměleckého vývoje, či z hlediska její dokumentární hodnoty – jako celek, existovaly však i archivy úzce specializované. Například v kinematograficky vyspělých zemích, jako byly Francie, Velká Británie nebo Německo, vznikly v roce 1917 válečné archivy, které dokumentovaly válečné operace. V Sovětském svazu byl v roce 1926 založen nejprve archiv

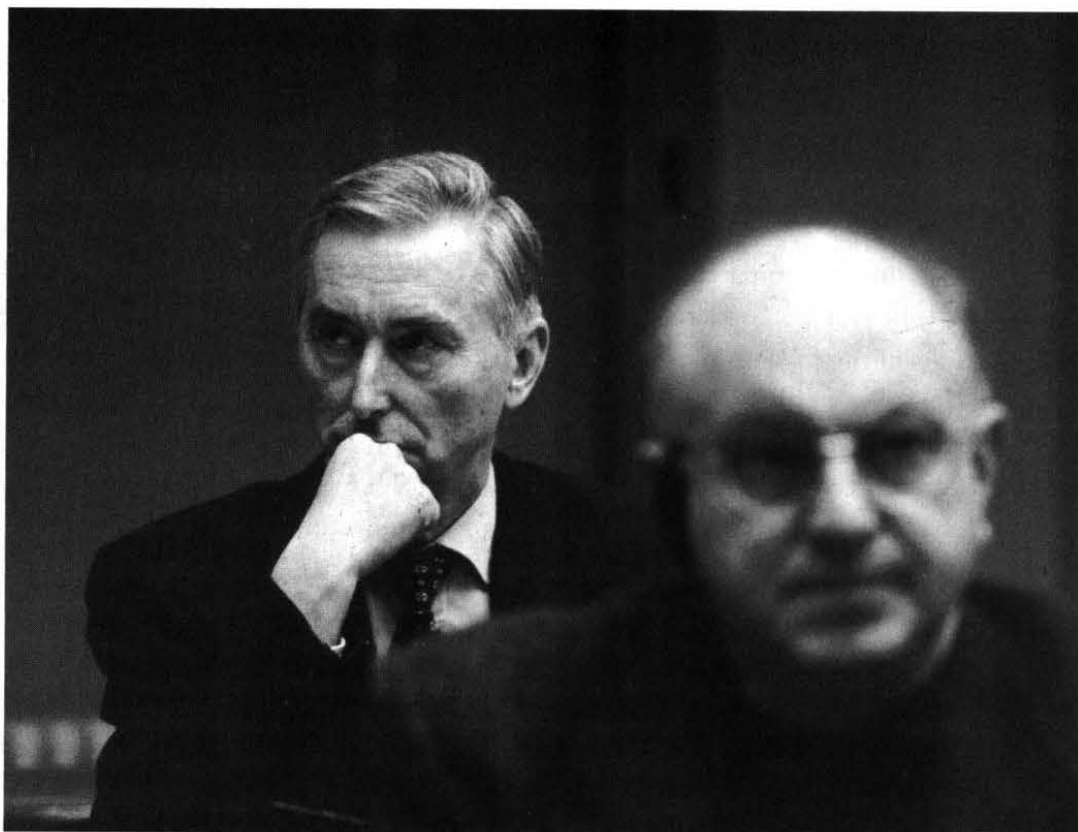
dokumentárního filmu, v roce 1934 pak archiv při filmové škole VGIK, který se po válce stal spolu s přírůstkou z válečné kořisti základem Gosfilmofondu, jednoho z největších archivů na světě. Další archiv zaměřený na dokumentární film existoval v Krasnogorsku.

Kdy se na poli filmového archivnictví začínala rozvíjet mezinárodní kooperace?

Určitou rozpravu na toto téma lze zaznamenat již v roce 1935 na mezinárodním filmovém kongresu v Berlíně, kde zazněla výzva, aby jednotlivé státy zakládaly filmové archivy. Historickým mezníkem byl ovšem rok 1938. Tehdy se na přehlídce amerického filmu sešlo v Paříži pět lidí ze čtyř institucí – John Abbott a Iris Barry z filmového departementu newyorského Muzea moderního umění, Frank Hensel z Reichsfilmarchivu, Olwen Vaughan z londýnské National Film Library a Henri Langlois ze Cinémathèque Française – a 17. června 1938 založili Mezinárodní federaci filmových archivů FIAF. Až do roku 1945 byly tyto instituce jedinými členy FIAF, neboť následující kongres v New Yorku v roce 1939 pouze lépe definoval povinnosti a práva federace a kongres plánovaný na rok 1940 do Berlína se již neuskutečnil. První poválečný kongres se konal v Paříži v roce 1946, ovšem bez Reichsfilmarchivu, který skončil svou činnost. Navíc jeho představitel Frank Hensel zmizel a všechna pátrání po něm byla marná. Na tomto kongresu byli přijímáni noví členové FIAF, mezi nimi i Československo, takže náš archiv patří historicky mezi prvních deset členů. Zajímavé je, že v zakládající čtveřici archivů byly zastoupeny všechny čtyři základní typy organizací, které se ve světě vyskytují dodnes. Reichsfilmarchiv byl organizací státní s velice silnou podporou státních orgánů; po jeho založení nesměl být v Německu například zničen žádný filmový materiál bez předchozího souhlasu Říšské filmové komory, což se týkalo i filmů pro nacisty z politického či estetického hlediska nepřijatelných. Čili je tu výrazný zásah státu do filmovnictví spjatý i s nemalou podporou hmotnou, jako bylo vybudování prvních moderních depozitářů, nejprve v Dahleu, pak v Babelsbergu (1938). Druhý typ představovala National Film Library, kterou bychom mohli nazvat veřejnoprávní institucí. Filmový departement Muzea moderního umění byl zase specifický z jiného hlediska – od počátku šlo o archiv s vyhraněnou orientací na díla filmového umění. Američané si myslím později uvědomili problematičnost této koncepce, protože nedokázali vždy rozpoznat, co ob stojí ve zkoušce času nebo co je z hlediska uměleckého vývoje důležité. Cinémathèque Française pak byla instituce soukromá stojící na jednom nebo dvou lidech s malým okruhem dalších spřízněných duší, mezi něž ovšem patřily velmi významné osobnosti.

Lišily se nějak tyto instituce i v pojetí filmového archivu?

Každá ta instituce přinesla už v začátcích něco typického do činnosti federace. Němci kladli důraz na řádné podmínky pro uložení a uchování filmového materiálu. Britové vnesli do filmového archivnictví – hlavně zásluhou jejich kurátora Ernesta Lindgrena – vědecký prvek. Prosazovali v archivní práci racionalitu a funkčnost a snažili se vyloučit subjektivismus, což bylo v té počáteční fázi velmi důležité. První pracovníci filmových archivů se totiž často rekrutovali z řad nadšenců, milovníků filmu, kteří láskou a vášní



*Vladimír Opěla na valném shromáždění FIAF
v Praze v dubnu 1998
Foto Roman Sejkot*

kompenzovali nedostatek profesionality. Doménou Cinémathèque Française se zase stala prezentace sbírek, šíření filmové kultury, neboť Langlois měl ctizádost udělat z filmového představení událost. Tyto difference se pak v průběhu let se stoupajícím počtem archivů prohlubovaly, protože některé archivy se soustředily jen na exhibici. To mělo jistě svou pozitivní stránku v tom, že se posilovala společenská prestiž filmových archivů. Některé pařížské filmové přehlídky se skutečně odehrávaly za přítomnosti korunovaných hlav a politických i uměleckých špiček. Na druhou stranu například Langlois byl ochoten poskytnout k promítání jedinou kopii, která byla na světě, a vystavit ji tak ohrožení či případnému zničení. Diskuse mezi zastánci vědeckého přístupu a stoupenci důrazu na prezentaci sbírek pokračuje svým způsobem dodnes, ale lze říci, že ve FIAF jednoznačně zvítězil směr, který za hlavní úkol filmového archivu považuje ochranu sbírek. Protože základní zákon FIAF dnes zní: pokud není filmové dílo zabezpečeno, nesmí být předváděno.

To zní příznivcům archivních kin či filmových klubů jistě dost tvrdě. Je v každodenní praxi filmoték tato zásada opravdu uplatňována, nebo je ponechán nějaký prostor pro výjimky?

Renomované archivy tuto zásadu dodržují.

Jak se FIAF vyvíjel v poválečných letech?

Vývoj filmového archivnictví ve světě nabral po válce zcela mimořádnou dynamiku. Na pařížském kongresu v roce 1946 se FIAF rozrostl na prvních deset archivů. V roce 1958, kdy se konal kongres FIAF v Praze, sdružoval už 40 archivů a k dnešnímu dni je to už více než stovka archivů ze všech kontinentů. Samozřejmě, že s růstem archivů a jejich sbírek rostly také problémy spojené s uchováním sbírek, s jejich šířením a výměnou a probíhaly zásadní diskuse o tom, jak správně koncipovat činnost filmového archivu, aby plnil své poslání. Šlo zejména o konflikt mezi subjektivním a objektivním přístupem k filmovým sbírkám. Tento spor vyvrcholil v roce 1959 na kongresu ve Stockholmu, kde se střetli Henri Langlois a Jacques Ledoux. Langlois byl sice zvolen generálním sekretářem, ale když kongres zároveň zvolil Ledoux členem výkonného výboru FIAF, opustil Langlois jednání a přestal se činností federace zabývat. Během několika let pak jeho Cinémathèque Française z FIAF vystoupila. Tento osobní spor měl svým způsobem symbolický rozměr, protože svědčil o profesionálním zrání filmového archivnictví. Tehdy vlastně už jednoznačně zvítězila koncepce moderního filmového archivu jako instituce, jejíž hlavním posláním je filmové sbírky shromažďovat, ochraňovat a zabezpečovat, vědecky zpracovávat a katalogizovat, a teprve když je toto všechno provedeno, může své sbírky samozřejmě také šířit, tedy využívat k estetickým, historickým, výchovným a dalším účelům.

Jaké byly další osudy Cinémathèque Française?

Té se ten subjektivismus v dalších letech tvrdě vrátil. Cinémathèque Française byla reálně i v očích veřejnosti institucí jednoho muže. Na její půdě se scházeli cinéfilové z celé Paříže a vlastně z celého světa. Když byl na jaře 1968 Langlois odvolán, vyvolalo to demonstrativní odpor veřejnosti, který svým způsobem předznamenal události pařížského máje '68. Brzy se ovšem ukázalo, že Langloisovo odvolání bylo zcela oprávněné. V Cinémathèque Française neexistoval žádný katalog filmů, který by evidoval obsah sbírek. Jejich inventarizace dodnes není ukončena. Neexistoval soupis depozitářů, který by informoval o uložení filmů, takže se například vůbec neví, které filmy vzaly za své při tragickém požáru jednoho z depotů počátkem osmdesátých let. Tehdy údajně shořelo kolem 8000 filmů, ale nikdo to neví přesně. Ani tajnůstkářský Langlois neměl přehled, kolik filmů Cinémathèque Française vůbec vlastní. Pro jejich uchování mnoho neudělal, ale co mu nelze upřít – dokázal vzbudit zájem o film a inspiroval řadu lidí, kteří prošli Paříží a později se stali ve své zemi zakladateli filmoték. Vybudoval rovněž zajímavé filmové muzeum umístěné v Palais Chaillot.

Zmínil jste se, že počet členů FIAF dnes již přesahuje stovku. Můžete to upřesnit?

K 31. 12. 1997 měl FIAF 69 členů, 33 provizorních členů a 18 členů přidružených.

V čem spočívá rozdíl mezi jednotlivými formami členství?

Každý, kdo se chce stát členem FIAF, musí projít dvouletým provizorním členstvím, aby během této zkušební doby prokázal, že je schopen plnit povinnosti plnoprávných členů

FIAF. Vedle již zmíněných základních úkolů filmového archivu je další podmínkou členství i důležitá povinnost věnovat 30 % svých prostředků na prezervaci filmů. Archivy FIAF musí pracovat na národní úrovni; mohou být vládní nebo nevládní, ale musí jít o neziskové organizace, nikoli o instituce pracující na komerční bázi. Pro ty archivy, které nejsou s to třeba pro nedostatek finančních zdrojů tyto podmínky splnit, pak existuje kategorie přidruženého členství.

Jak je FIAF strukturován?

Struktura FIAF se za celou dobu jeho existence prakticky nezměnila. Nejvyšším orgánem je valné shromáždění členů, které se schází jednou za rok, aby projednalo otázky související s členstvím ve FIAF a s činností federace. Valné shromáždění rovněž volí představitele FIAF. V čele FIAF stojí prezident, dále generální sekretář, který řídí organizační běh federace, a pokladník, který bdí nad financemi FIAF. Těmto třem funkcionářům je k dispozici malý úřad v Bruselu se třemi zaměstnanci, který zajišťuje veškerou agendu. Jinak valné shromáždění volí ještě desetičlenný výkonný výbor FIAF s dvouletým funkčním obdobím, přičemž jeho členové mohou být zvoleni nejvýš třikrát po sobě. Výkonný výbor pak ze svého středu ustanoví tři vicepresidenty – zpravidla ze tří různých kontinentů –, kteří plní různé speciální úkoly. Prověřují například na místě archivy ucházející se o členství ve FIAF, resp. zda údaje, které o sobě uvedly, odpovídají skutečnosti.

Proč je dobré být ve FIAF? Plynou z členství nějaké konkrétní výhody?

Výhody spočívají především v dlouholeté koordinaci odborné práce a v pravidelné výměně zkušeností. Poté, co ve FIAF převážil onen objektivní přístup k filmovému archivnictví, začala federace vytvářet odborné komise expertů. První taková komise vznikla v roce 1961 – byla to FIAF Preservation Commission, jejímž prvním předsedou se stal ředitel bývalého Státního filmového archivu NDR Herbert Volkmann. Pod jeho vedením se skupina specialistů zabývala širokou škálou otázek spjatých s uchováním filmu. Zkoumala životnost nitrofilmů, životnost acetylcelulózových filmů, zkoumala působení vody a teploty na různé typy podkladů, zkoumala vliv čistoty a bakteriálního zatížení depozitářů, zkoumala, jak se chovají různé zvukové či barevné systémy apod. Výsledky těchto výzkumů pak prezervační komise průběžně publikovala. Taková první velice důležitá práce – *Film Preservation* – vyšla v roce 1963. Vedle problematiky prezervace filmů pojednávala o tom, jakým způsobem by měl být filmový archiv organizován, jak by měly být zpracovány kolekce filmů, jak by měly být katalogizovány atd. Následovaly další speciální publikace, například *Preservation and Restoration of Colour and Sound in Films* (1977). Počátkem osmdesátých let pak vznikl *FIAF Technical Manual*, který má formu otevřené publikace průběžně doplňované novými separáty.

Jaké další komise ve FIAF působí?

Vedle prezervační komise je to komise copyrightová – FIAF Copyright Commission. Ta má vlastně nejobtížnější úkol – dohodnout pravidla využívání archivních sbírek

s dalšími dvěma zainteresovanými skupinami, tj. s autory a s filmovými producenty. FIAF se snaží získat pro všechny své členy právo využívat filmové sbírky k nekomerčním účelům na archivní půdě bez souhlasu autorů a distributorů a vede v tomto smyslu jednání s organizacemi zastupujícími zájmy autorů a s FIAPF (Fédération internationale des associations de producteurs de films) sdružující producenty. Jsou to jednání opravdu neobyčejně složitá, která mají jen malou šanci na úspěch, pokud si obě tyto skupiny neuvědomí, že filmové archivy konají mnoho práce i pro jejich budoucnost. Samozřejmě ne všechny archivy dodržují beze zbytku podmínky členství ve FIAF a to svým způsobem tato jednání komplikuje. Proto FIAF připravil etický kodex filmového archiváře, deklaraci, která vymezuje principy chování filmových archivů, že například neposkytnou své sbírky k pirátské výrobě videokazet apod. Zdá se, že k jakési dohodě s autory a producenty dojdeme, i když půjde o kompromis, který plně neuspokojí žádnou ze zúčastněných stran.

Dále pracuje komise katalogizační – FIAF Cataloguing Commission, která studuje problémy spojené s katalogizací, s využíváním moderní techniky při katalogizaci apod. Vyšla již řadu publikací, z těch základních bych mohl jmenovat třeba *Film Cataloguing* (1979) nebo katalogizační pravidla *FIAF The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives* (1991), dále různé studie o využití výpočetní techniky při katalogizaci apod. V příštích letech dojde pravděpodobně k fúzi této komise s další komisí FIAF, a to komisí dokumentační – FIAF Documentation Commission, která se zabývá „nefilmovými“ materiály. Z činnosti této komise vzešlo mnoho zajímavých projektů, z nichž k nejvýznamnějším a nejsložitějším patří *International Index to Film Periodicals*, průběžné bibliografické zpracovávání více než stovky filmových a televizních časopisů z celého světa. Původně vycházel na kartách, pak na mikrofiších a knižně a dnes na CD-ROM. Dalším takovým významným projektem je nyní už třináctisvazkové dílo *International Directory of Cinematographers: Set- and Costume Designers in Film*, kde jednotlivé země zpracovávají stručnou filmografii reprezentantů těchto opomíjených profesí.

Nejmladší z komisí FIAF je Commission for Programming and Access. Ta se zabývá problematikou uvádění filmů v archivních kinech, vytváření vhodných programů, někdy iniciuje sestavení mezinárodní putovní kolekce. Snaží se také definovat podmínky, za kterých by měly být filmové sbírky zpřístupňovány badatelům, protože v různých archivech existují různá omezení daná stavem materiálu. I tato komise již publikovala příručku věnovanou těmto otázkám.

Existují nějaké aktivity FIAF rozvíjené mimo rámec těchto komisí?

Samozřejmě. Pro vnitřní potřebu vytváří FIAF například interní databázi němých filmů a databázi zvukových filmů natočených na nitrocelulózový materiál, aby bylo při případném restaurování možno využít zdrojů ostatních filmových archivů, případně ověřit, zda už daný film nebyl někde restaurován a neplýtvalo se prostředky. Vydává rovněž obecněji zaměřené příručky jako *A Handbook for Film Archive* (1974, 1980) nebo dvanáctijazyčný výkladový slovník *Glossary of Filmographic Terms* či soupis všech existujících filmových a zvukových archivů *World Directory of Moving Image and Sound Archives* (1993). Od roku 1972 vychází rovněž FIAF Information Bulletin, který informuje o tom,



Pohled do zasedacího sálu pražského magistrátu, kde se ve dnech 21. – 22. dubna 1998 konalo v rámci 54. kongresu FIAF valné shromáždění

Foto Roman Sejkot

co se děje v členských archivech; před několika lety se přejmenoval na Journal of Film Preservation, protože právě v prezervaci tkví těžiště práce filmových archivů.

Co vlastně obsahuje ten pojem „prezervace“ filmů? Proč by mělo být právě toto pole působnosti filmových archivů nadřazeno ostatním či alespoň energicky akcentováno?

Prezervace filmů je ochrana filmů za účelem jejich uchování pro budoucnost a týká se zejména ošetření materiálu a jeho uložení. Řadu desetiletí se filmy natáčely na nitrocelulózovou podložku. To je materiál velmi nestabilní, který se okamžitě, jakmile je vyroben, začíná rozkládat. V procesu rozkladu se přitom snižuje zápalná teplota materiálu, takže se může samovznítit už při teplotě 35 °C, což je teplota horkého léta. Stane se tak, je-li materiál vystaven této teplotě po určitou dobu a je-li už jeho konzistence narušená. Byl-li film třeba špatně ukládán, začnou se v něm po čase projevovat určité známky rozkladu, které právě studovala prezervační komise. Nejprve se film při přetáčení jako by jemně lepí, pak se začnou objevovat jakési bublinky, pak nastane odlupování emulze a film začne ostře páchnout po nitrózních plynech, což jsou kysličníky dusíku. To je poslední stadium, kdy se dá film ještě zachránit, protože potom se už nenávratně promění v hnědý prášek. Právě v těch fázích od jemného lepení po rozpad na hnědý prášek může dojít k samovznícení. To má dvě podoby. Buď jde o hoření, přičemž dvacet tun

materiálu shoří za tři minuty při teplotě 1 700 °C a nedá se to žádným prostředkem uhasit, nebo k hoření nedojde, ale vývoj nitrozních plynů, fosgenu, metanu atd., může s kyslíkem vytvořit výbušnou směs a celý depozitář může explodovat.

Je to skutečně tak dramatické?

Ano, je. Tady nejde o žádné plané strašení. Těch požárů bylo mnoho a byly naprosto zhoubné. O depozitáři Cinémathèque Française, kde shořelo údajně na 8 000 filmových kopií, jsme již hovořili. V Mexiku lehla popelem budova filmového archivu, v níž sídlily ještě další instituce včetně restaurace. Dodnes se neví, kolik lidí tam uhořelo. V Hollywoodu zničil požár v šedesátých letech kompletně sklad filmů společnosti MGM, v New Yorku vyhořely depozitáře filmů v roce 1948. K požárům došlo třeba i ve Washingtonu v Library of Congress nebo v Tokiu. I v našem archivu jsme zažili malý požár. Stalo se to v roce 1972, kdy teploty trvale překračovaly 35 °C a jedna kobka se vzňala. Shořelo tam asi 500 krabic filmů, které jsme sice již měli částečně zabezpečené, ale asi 50 dokumentárních filmů nenávratně zaniklo.

Dá se proces rozkladu nitrátových materiálů nějak zastavit?

Zastavit ne, ale vhodným uložením materiálu ho lze velmi výrazně zpomalit. Vhodné uložení znamená teplotu kolem nuly a vlhkost vzduchu 45 – 50 %. Při vyšší vlhkosti nad 65 % už zase vznikají velice příhodné podmínky pro růst plísní na želatinové vrstvě filmu a může dojít ke ztekucení emulze. Vlhkost se zvyšuje zejména při přechodu ze zimního období na letní, kdy velkými teplotními změnami vzniká rosný bod a kondenzace par pak podporuje bujení plísní. Uvědomíme-li si, že 90 % filmových archivů v šedesátých letech nemělo klimatizované depozitáře, tak je jasné, že se plísně vyskytovaly všude. Pokud nebyly depozitáře dokonale izolované, dostávaly se do nich plísně i z venkovního prostředí. To jsou tedy ta nebezpečí, jimž je vystaven nitrocelulózní materiál.

Budovat vhodné depozitáře tedy k trvalému uchování filmů zjevně nestačí.

Určitě ne, je třeba převést filmy na bezpečný podklad. Většina archivů začala od roku 1961 systematicky provádět záchranné kopírování na bezpečný materiál, což byl v té době triacetylcelulózní film. Pro představu o rozsahu těchto prací – členské archivy FIAF zkopírovaly v šedesátých letech každoročně více než deset milionů metrů filmu a ty nejvýznamnější archivy jako ruský Gosfilmofond, National Film Archive v Londýně či berlínský Staatliche Filmarchiv der DDR kopírovaly milion metrů ročně. My jsme v sedmdesátých letech někdy převáděli ročně až 1 700 000 metrů materiálu. Je to zkrátka závod s časem, kterému se nelze vyhnout ani ho nelze vyhrát. Proces záchranného kopírování není dodnes ukončen. Předpokládáme, že v případě našeho archivu budeme s převedením celé sbírky na nehořlavý podklad hotovi někdy v roce 2007. Práce nyní postupují pomaleji zejména proto, že cena suroviny a laboratorních prací vzrostla u nás oproti osmdesátým letům patnáctkrát. Ale i tak převádíme ročně kolem 250 000 metrů.

Jaký je pak osud těch nitrátových filmů po zkopírování? Jsou odsouzeny ke skartaci?

Ne vždycky. Záleží na jejich stavu a kvalitě. Samozřejmě zabezpečeny musí být všechny, ale pokud je ten film – mluvím teď o negativu nebo duplikační kopii – dále schopný kopírování, tak je třeba tento film při periodické kontrole i nadále archivovat. Vždycky je lepší mít film první generace než druhé či třetí, protože každým kopírováním se ztrácí nějaké informace obsažené ve filmovém okénku. Je-li to možné, uchováváme někdy dále i normální nitrátové kopie, abychom měli jednotlivé vývojové etapy kinematografie dokumentovány i původní surovinou. Před první světovou válkou se používal ortochromatický materiál, pak nastal ve dvacátých letech zlom – přišel panchromatický materiál. Pro běžného diváka to není důležité, ale profesionální historik nebo archivář musí mít možnost posoudit, co v jednotlivých obdobích dokázal kameraman nebo režisér s materiálem, který měl takové a takové limity. Kopírováním se informace tohoto druhu ztrácejí. Nitrocelulózové filmy třeba z desátých let obsahují efekty, které už dnes nedokážeme udělat – například ruční nebo strojové kolorování. Proto je nutné tyto původní materiály uchovat co nejdéle, aby mohly sloužit vědeckému bádání.

Kdy vlastně nastal konec nitrátové éry?

To bylo různé. Například ve Spojených státech skončila tato éra v roce 1948, u nás to bylo v roce 1961, v Sovětském svazu v roce 1965, v západní Evropě většinou počátkem padesátých let. Navíc měl ten přechod i v jednotlivých zemích pozvolný průběh. U nás se například již od roku 1955 točily některé filmy na triacetylcelulózový podklad, ale bylo nutné spotřebovat nevyužité zásoby nitrátového materiálu.

Jak konkrétně u nás probíhala v onom přechodném pětiletí volba, na který film bude použit ten nový, bezpečný materiál a na který ten nitrátový? Souviselo to snad nějak s významem projektu?

Ne ne, to záleželo ryze na produkci, na tom, jaký materiál zkrátka obdržela. Někdy tak vznikaly kuriózní a pro nás velice komplikované situace, kdy byl například obraz natočen ještě na hořlavý materiál a zvuk už na materiál triacetylcelulózový nebo naopak. Anebo – což je vůbec to nejhorší – oba tyto materiály se v rámci jednoho dílu i nahodile střídají. To je velice nepříjemné, neboť nitrózní plyny, které se uvolňují z hořlavého materiálu, například odbarvují barevný obraz. První případ je jednoduchý, tam děláme nový přepis té složky, která je na hořlavém materiálu. Mnohem komplikovanější je to u barevných materiálů, protože prakticky až do roku 1989 nám nebyl dostupný materiál na výrobu kvalitního intermediátu. Dnes to už postupně děláme. Začali jsme s přepisem barevných filmů z padesátých let, kde se tento dvojí typ materiálu vyskytuje, například filmů Krškových, Vlčkových ad.

Veškeré filmové sbírky se tedy na celém světě již více než tři desetiletí převádějí na triacetylcelulózový podklad. Tento materiál žádné nebezpečí nestability do budoucnosti neskrývá?



*Vladimír Opěla s Michèle Aubertovou, presidentkou FIAF
a ředitelkou Archives du film du CNC v Bois d'Arcy*
Foto Roman Sejkot

To je právě ten problém. V osmdesátých letech se při výzkumech triacetylcelulózového filmu, které dělala prezervační komise FIAF, ukázalo, že i tento materiál se začíná rozpadat. Objevil se tzv. vinegar syndrom, tj. rozklad triacetylcelulózového podkladu – hydrolytická reakce, při které vzniká kyselina octová. Její pronikavý zápach dal právě tomuto procesu jméno – octový syndrom. Nyní hledají odborníci jeho příčiny. Jedna z teorií tvrdí, že vinegar syndrom vyvolalo kyselé prostředí a přítomnost těžkých kovů a volných radikálů v ovzduší. Ale mohla to způsobit i technologie výroby triacetylcelulózové suroviny, protože zpočátku se mezi bází a emulzí používalo u některých materiálech pětimikronové mezivrstvy nitrocelulózy, která mohla tyto procesy iniciovat. Takže i nyní stojíme před problémem, že by se některé tyto materiály mohly rozpadat. Někde už se to ostatně stalo. V sedmdesátých letech se objevil nový perspektivní materiál, a to na bázi polyesterové, který je nejméně stokrát trvanlivější než triacetylcelulózová podložka. Tento nový materiál má nevýhodu v tom, že je tvrdší a vůči promítacím aparátům agresivnější. Nicméně když se tento materiál dostal počátkem devadesátých let na náš trh, ihned jsme na něj přešli. Tento nový materiál nyní používáme k pořizování duplikačních kopií, duplikátních negativů a prezervačních kopií. U kopií, u nichž předpokládáme intenzivnější využívání na různých přehlídkách nebo ve filmových klubech, zůstáváme i nadále u triacetátového materiálu, protože tyto kopie budou po nějakých 250 nebo 300 představeních stejně vyřazeny. Samozřejmě i při ukládání těchto dvou materiálů

hraje klíčovou roli teplota a vlhkost vzduchu v depotu. U černobílého materiálu stačí 10 °C a 50 % relativní vlhkosti, ale barevné filmy by měly být uchovávány v záporných teplotách. FIAF z ekonomických důvodů doporučuje -5 °C a 30 % relativní vlhkosti, Kodak jde ještě dál a doporučuje -18 °C a 30 % relativní vlhkosti. To je samozřejmě velice nákladná záležitost, protože musíte vytvořit depot, který má charakter suché ledničky, musíte zabránit pronikání vlhkosti z okolního prostředí do relativně velkého prostoru.

Opakovaně jste hovořil o „zabezpečení“ filmu. Co to přesně znamená? Kdy je film z hlediska filmového archivu zabezpečený?

Pokud se film zachoval v originálním nebo nějakém duplikátním negativu nebo duplikační kopii na nitro, musíme v případě negativu zhotovit duplikační kopii. To je jemnozrná kopie, která zachová všechny hodnoty negativu. Nesmí se používat k promítání, slouží výlučně jako matrice ke zhotovení nového dupnegativu. U barevných materiálů je to ještě složitější. Máte-li originální barevný nitrocelulózový negativ, je nutné ho převést přes barevnou duplikační kopii, tzv. intermediát pozitiv, na intermediát negativ. To jsou dva intermediáty, které je třeba mít k zabezpečení barevného filmu. Jeden metr intermediátu stojí 70 Kč, takže si dovedete představit, kolik stojí zabezpečení celovečerního filmu o 2 500 nebo 3 000 metrech. Nebo můžete také vyrobit tři černobílé výtahy barev.

Vraťme se ještě jednou k FIAF. Tato federace sdružuje filmové archivy, kterým leží na srdci přednostně otázky prezervace filmů. Existují ve světě ještě jiné, třeba jinak orientované organizace filmových archivů?

FIAF je B organizace UNESCO, tj. jde o dominantní organizaci na poli filmového archivnictví, nicméně FIAF sám inicioval vznik dalších federací filmových archivů s vyhraněným zaměřením. Je to například Fédération internationale du film sur l'art (FIFA), Association internationale du cinéma scientifique (AICS) a Comité internationale du film ethnographique et sociologie (CIFES). FIAF spolupracuje s organizací amatérského filmu a rodinného filmu UNICA a dále s organizacemi, které se sice věnují jiným typům záznamů, ale v rámci své činnosti sbírají i záznamy obrazové. Velice plodná a inspirativní je spolupráce se zvukovými archivy, s nimiž prezervační komise FIAF pořádá od roku 1983 společná technická sympozia, na nichž si filmové, televizní a zvukové archivy vyměňují zkušenosti. Jinak velice důležitá jsou sympozia, která se pořádají od roku 1972 vždy při kongresu FIAF a mají různá historická témata, například brightonská škola nebo vznik národních škol animovaného filmu. My jsme na kongresu v Karlových Varech v roce 1980 tematiku sympozií rozšířili o témata obecně archivní, když jsme jedno sympozium věnovali otázkám selekce audiovizuálního materiálu. Sympozia při letošním kongresu v Praze měla témata, která dnes hýbou filmovými archivy – problémy digitalizace obrazových záznamů, statických i kinetických, a etika restaurování uměleckých děl – společné téma filmových archivů i dalších kulturních institucí.

Dělá FIAF něco také pro výchovu nových generací filmových archivářů?

Samozřejmě, protože žádná škola s takovou specializací na světě neexistuje. Od roku 1973 pořádá FIAF měsíční i delší kurzy pro začínající pracovníky filmových archivů – FIAF Film School. Adepti jsou vždy soustředěni u nějakého významného archivu, kde se seznamují se základy filmového archivnictví v celé jeho šíři včetně chemických, fyzikálních či mechanických aspektů problematiky, neboť i tyto znalosti patří k profesionální výbavě filmového archiváře. Tyto filmové „školy“ proběhly opakovaně v Berlíně, Kodani, Londýně a letos bude první takový kurs na americké půdě v Rochesteru.

Jak se na činnosti FIAF podílel v průběhu těch uplynulých desetiletí pražský Národní filmový archiv?

Myslím, že náš podíl je od počátku dosti výrazný. Již v roce 1946 přišel Jindřich Brich-ta na pařížském kongresu s významnou iniciativou, aby každý archiv zpracoval národní filmografii. To byla myšlenka tehdy naprosto nová a my jsme patřili k prvním archivům, které tento úkol splnily. Začali jsme vydávat řadu filmografických prací, jejichž druhá generace vychází nyní v devadesátých letech v podobě vícesvazkového katalogu *Český hraný film*. Další význam našeho archivu v rámci FIAF tkví v tom, že jsme se pro mnoho zahraničních archivů stali vzorem v tom, jak shromáždit kolekci národní filmové produkce. My máme 66 % hrané produkce němé éry, z období 1930 – 1991 nám chybí jen 11 celovečerních titulů, nepočítám-li cizojazyčné verze. To je malý zázrak. Hranou tvorbu natáčenou ještě na nitrocelulózový materiál máme již z 90 % převedenou na bezpečný podklad. To je něco, co nám všechny evropské archivy závidí, o amerických ani nemluvě. Pokud se týče katalogizačních prací, začínali jsme s nimi za pomoci režisérů a pamětníků jako první již v roce 1952, po nás v roce 1958 s nimi začal Gosfilmofond. V některých zemích se tyto práce rozjíždějí teprve dnes. V roce 1968 jsme uspořádali první mezinárodní seminář o identifikaci starých němých filmů. Tím se pak inspirovala ona sympozia pořádná při kongresech FIAF a věnovaná například brightonské škole, slapsticku apod. O respektu, jemuž se dlouhodobě náš archiv těší, svědčí i skutečnost, že jsme jako malá země letos pořádali kongres FIAF již potřetí. Zpracovali jsme pro FIAF českou část onoho dvanáctijazyčného výkladového slovníku *Glossary of Filmographic Terms* a připravili jsme 10. svazek *International Directory of Cinematographers, Set- and Costume Designers* věnovaný Československu. Podíleli jsme se rovněž na práci katalogizační i prezervační komise, kde jsme zejména ve spolupráci s kolegy z bývalé NDR zpracovali některé kapitoly pro již zmíněný *FIAF Technical Manual*. Já sám jsem psal například o mikroklimatu filmových archivů nebo o budování depozitářů pro filmový materiál a kolegové z NDR pak byli mými oponenty. Tato spolupráce bohužel skončila v roce 1990. Dnes už žádný filmový archiv nemá z ekonomických důvodů možnost provádět tak složité technické výzkumy, jaké jsme dělali dříve my ve spolupráci s přírodovědeckou fakultou Karlovy university a s Filmovými laboratořemi Barrandov za opravdu minimální náklady.

Navzdory doporučením UNESCO i Rady Evropy, navzdory usnesením vlád i parlamentů je osud audiovizuálního kulturního dědictví na prahu druhého století kinematografie

ILUMINACE

O FIAF a filmovém archivnictví

stále nejistý. Legální depozit, pokud vůbec existuje, se většinou týká pouze kopií a to je pro budoucnost zajištění nedostatečné. Převážná část barevných filmových materiálů není navíc uložena v podmínkách, které by umožnily jejich uchování na staletí. Takže dnešní generace filmových archivářů řeší stejný problém jako jejich předchůdci – jak zabránit zkáze, jak zajistit budoucnost sbírek současných a jak budou vypadat sbírky budoucí.

(březen – duben 1998)

Připravil Ivan Klimeš