

POEZIE DESTRUKCE

*Typologie, periodizace a reflexe destrukce
filmových pohyblivých obrazů*

Anna Batistová

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmový materiál

Základní požadavky kladené od počátku na podložku pro kinematografický film můžeme shrnout ve třech termínech: mechanická rezistence, flexibilita a transparentnost.⁹⁾ V minulosti sice existovaly i systémy, které některý ze tří požadavků nesplňovaly, ale většinou jen krátkodobě a bez většího rozšíření.¹⁰⁾ Rozeznáváme tak tři základní používané materiály: nitrát celulózy, acetáty celulózy (diacetát nebo triacetát) a polyester.

Nitrát celulózy, nazývaný také celuloid, začal už na konci osmdesátých let 19. století používat George Eastman pro svůj systém Kodak. Splňoval výborně všechny tři základní požadavky, ale pro svou chemickou nestálost a z toho vyplývající nebezpečnost byl postupně nahrazován jinými materiály – zpočátku především u poloprofesionálních

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11) Srov. Blažena U r g o š í k o v á, Národní filmový archiv v Praze a záchrana evropského filmového dědictví. *Cinepur* 11, 2002, č. 23/24, s. 12.

12) Jiří Z e l i n g e r a spol., *Chemie v práci konzervátora a restaurátora*. Praha : Academia 1987, s. 26.

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

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

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

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

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

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

14) P. Cherchi Usai, Introduzione. In: Týž (ed.), *Film da salvare: Guida al restauro e alla conservazione*. Speciální číslo časopisu *Comunicazione di massa* 6, 1985, č. 3, s. 3–7, cit. s. 6.

15) Paul Read – Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann 2000, s. 87.

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

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

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

Nebo na jiném místě:

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

Periodizace destrukce

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

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

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

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

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

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

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

20) Tamtéž, s. 15.

staré filmy (*vieux ciné*) a měly najednou jen hodnotu stříbrných solí obsažených v emulzi a nitrocelulózového podkladu. Pro léta 1895 až 1918 jsou celkové ztráty v celosvětovém měřítku odhadovány na 80 %. I Georges Méliès v roce 1923 ničil kopie vlastních filmů.²¹⁾ Druhá vlna destrukce se přivalila přibližně o deset let později, s nástupem zvuku. Nový produkt, zvukový film, tu rušil ten předcházející, takzvaný němý. Zároveň došlo i ke změnám v podobě filmového představení. Filmy bez zvukové stopy byly hromadně ničeny, některé vydávány v reedicích s přidanou zvukovou stopou. Třetí vlna ničení filmů pak souvisí s nástupem nového materiálu pro kinematografický film, triacetylcelulózy, a došlo k ní počátkem padesátých let minulého století. Nitrátní film, vysoce hořlavý, byl označen jako nebezpečný a například ve Francii dávala legislativa jen dvě možnosti: buď zničit všechny kopie a negativy, nebo je svěřit do rukou Cinémathèque Française. K těmto třem hromadným ničením se pak přidávají každodenní a běžné ztráty, vycházející víceméně z postavení filmu na hranici mezi spotřebním zbožím a uměním. Raymond Borde také předjímá čtvrtou vlnu destrukcí, zapříčiněnou nástupem videa.

Bilance ztrát je pak alarmující. Jak bylo uvedeno, ztráty v letech 1895 až 1918 jsou uváděny přibližně okolo 80 %, přičemž pro Spojené státy se poměr ještě zvyšuje na 85 %. V letech 1919 až 1929 došlo k největším ztrátám, zdá se, v Itálii, kde přežilo pouhých 142 titulů, což odpovídá ztrátám 85 %. V USA to bylo přibližně 75 %, ve Francii 70 %, v Německu 40 %, v bývalém SSSR pouhých 10 % (tento fakt Borde připisuje politickému režimu, který se podle něj neřídil pouze požadavky trhu). Pro léta 1930 až 1950 neexistují souhrnnější data, ale pro USA se ztráty v letech 1930 až 1939 uvádějí na 25 %, v letech 1940 až 1949 na 10 %, ve Francii pak pro léta 1930 až 1939 na 50–55 %, pro dobu druhé světové války pak dle provedených výzkumů na 36 %. Přitom tyto ztráty nejsou zdaleka proporcionálně rozděleny mezi různé žánrové kategorie. Přežilo mnohem více tzv. autorských filmů, respektive filmů rozpoznaných včas historií filmu jako důležité, nepoměrně větší ztráty pak poznamenaly kratší filmy, seriálové produkce a díla neznámých autorů.

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

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

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

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

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

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

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

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

Reflexe destrukce I.

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

23) Tamtéž, s. 975.

24) Srov. Petr Š z c z e p a n í k, Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: T ý ž (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 9–41, cit. s. 15–16.

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

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

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

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

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

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

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

28) Srov. tamtéž, s. 983.

29) Tamtéž, s. 987.

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

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

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

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

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

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

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

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

32) Srov. tamtéž, s. 43.

33) Srov. tamtéž, s. 48–49.

34) Tamtéž, s. 53.

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

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

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

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

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

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

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

38) Tamtéž, s. 101.

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

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

Reflexe destrukce II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49) Tamtéž, s. 30.

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

Koncepce lakuny

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

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

50) Tamtéž, s. 40.

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

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

53) Tamtéž, s. 1090.

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

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

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

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

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

56) Tamtéž, s. 19.

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

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

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

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

Sirotčí filmy

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

59) Tamtéž, s. 60.

60) Srov. tamtéž, s. 64.

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

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

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

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

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

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

64) Viz tamtéž.

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

66) Viz P. C h e r c h i U s a i, *La cineteca di babele*, s. 1048–1053.

67) Tamtéž, s. 1053.

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

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

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

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

Řízená destrukce

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

73) Srov. Eastman Kodak Company, *Safe Handling, Storage and Destruction of Nitrate-Based Motion Picture Film*. (Také jako formulář *H-182*). [online] Dostupné z: <http://www.kodak.com/US/en/motion/hse/safeHandle.jhtml>; nebo <http://www.kodak.com/US/plugins/acrobat/en/motion/hse/h182.pdf>, cit. 4. 3. 2005.

74) Srov. tamtéž, s. 5–6. Konkrétní destrukcí se zabývají samostatné instituce, například Film Salvage Company (FSC), součást FPC Inc., skupiny Eastman Kodak Motion Picture Group, s pobočkami v Hollywoodu, v Mountain City (Tennessee) a v italském Miláně: „Od 50. let nabízí Film Salvage Company podporu proti pirátství ve filmovém průmyslu pomocí bezpečné destrukce a životní prostředí respektujícího uložení použitých filmových materiálů.“ [online] dostupné z: <http://www.fpchollywood.com/fscsalvage.html>, cit. 23. 6. 2005.

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

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

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

Mgr. Anna Batistová (1981)

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

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

Citované filmy:

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

SUMMARY

THE POETRY OF DESTRUCTION

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

Anna Batistová

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

Translated by Linda Paukertová