

Články

KRITICKÁ VYDÁNÍ FILMŮ V DIGITÁLNÍCH FORMÁTECH

Nataša Drůbková-Meyerová – Nikolaj Izvolov

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

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

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

Současný způsob uvádění filmů na DVD

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

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

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

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

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

Metodologie kritického vydání

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

V rukopise tradičně rozeznáváme a analyzujeme dvě samostatné složky:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V průběhu svého životního cyklu prochází film následujícími fázemi:

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

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

Systém kritického vydání

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

Textus

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

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

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

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

Apparatus

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

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

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

Archeografie a textologie filmu

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

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

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

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

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

Dokumenty a materiály vztahující se k historii vzniku filmu

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

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

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

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

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

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

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

Životopisy a filmografie

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

* * *

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

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

Film jako hypertext – síť odkazů

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

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

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

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

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

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

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

Principy opatření rejstříkem

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

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

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

Principy navigace

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

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

Na místo doslovu

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

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

Elektronické nosiče informací nenahradí knihu. Užítí každé kulturní formy má svůj významný psychologický aspekt, totiž schopnost uživatele představit si předmět studia ve své úplnosti. Kniha toto čtenáři umožňuje, text na monitoru počítače nikoliv. Když čtenář drží knihu v ruce a obrací stránky, získává okamžitý přehled o objemu textu, počtu poznámek pod čarou, systému, podle kterého je publikace sestavena a o dalších vlastnostech potřebných pro práci s knihou. Na obrazovce počítače tyto věci nejsou nijakým způsobem vyznačeny. Každý text zde má „tutéž velikost“, a může se rozprostírat donekonečna – sama jeho prezentace nedává představu koherentního celku. Právě proto by interaktivní DVD se systematickým navigačním řešením mohlo při prezentaci audiovizuálního materiálu spojovat výhody knihy s novými možnostmi, které nabízejí digitální formáty.

Navíc většina současných nosičů digitální informace jsou disky. Jejich užívání vyžaduje další vybavení. Je třeba najít způsob, jak je přetvořit do optické podoby, vnímatelné lidským okem.

Rychlý vývoj nerotujících (nehybných) formátů, jako jsou například paměťové karty či flash karty, by mohl znamenat, že v budoucnu bude možné ukládat tenký magnetický pásek, který nebude vyžadovat vnější zdroj energie, na jakémkoli optickém povrchu. Pak třeba vzniknou knihy s pohyblivými ilustracemi, či s neomezeným objemem textu.

Každopádně vzniknou předměty optického charakteru, jejichž užívání nebude vyžadovat žádné další zařízení či technologie a které budou bezprostředně čitelné.

DVD zdaleka není vrcholem vývoje uchovávání audiovizuálních informací. V současné chvíli je těžké odhadnout, co nahradí DVD – zatím nic lepšího nemáme.

V kritických vydáních filmů na DVD, za něž se zde zasazujeme, je nejvýznamnější součástí užití hypertextu, který by divákovi-uživateli umožnil pracovat s označenými (či očíslovanými) úryvky daného materiálu. Hlavním rozdílem mezi kritickým vydáním filmu na DVD a vyhledáním na internetu je, že při práci s hypertextem na DVD nám nejsou nabízeny náhodné informace vybrané pouze na základě společného jmenovatele. Namísto toho při použití výše popsaného rigorózního přístupu budeme mít k dispozici informace pečlivě vybrané a rozříděné editorem, které mají akademickou hodnotu a širokou možnost využití.

Přeložila Barbora Štefanová

Citované filmy:

Andrej Rublev (Andrej Rubljov; Andrej Tarkovskij, 1969), *Apokalypsa* (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1979), *Běžin luh* (Běžin lug; Sergej Ejzenštejn, 1937), *Čapajev* (Georgij a Sergej Vasiljevové, 1934), *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003), *Jeřábi táhnou* (Letjat Žuravli; Michail Kalatozov, 1957), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001), *Napoleon* (Napoléon; Abel Gance, 1927), *Neodeslaný dopis* (Něotpravljennoe pismo; Michail Kalatozov, 1959), *Projekt inženýra Prajta* (Projekt inženěra Prajta; Lev Kulešov, 1918), *Šťestí* (Ščastě; Alexandr Medvědkin, 1934), *Zastava Iljiča* (Marlen Chucijev, 1961), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; D. W. Griffith, 1915), *Život v květech* (Mičurin; Alexandr Dovženko, 1948).

Poznámka o autorech:

Nataša Drůbková-Meyerová – asistentka v Ústavu slavistiky na Mnichovské univerzitě. Zabývá se teorií filmu a médií. Publikovala stati o sovětské literatuře, kultuře a filmu 30.–50. let. Organizátorka konferencí „Slavistische Filmtage“ v letech 1996 (Vertov), 1998 (Ejzenštejn), 2002 (Zeit-Bild/L'Image-temps im osteuropäischen Film): www.sft.messmedia.net. Redaktorka filmové rubriky „Cineview“ v internetovém časopise *Artmargins* (www.artmargins.com). Současně pracuje na projektu vydávání němých ruských filmů na DVD v British Film Institute. Je držitelkou grantu Evropské unie „Marie Curie“ na projekt „Hypertextual Film Presentation. Designing Digital Editions for the European Cinematographic Heritage“.

Nikolaj Izvolov (*1962), absolvent filmové vědy na VGIK, v první půli 90. let pracoval v moskevském Filmovém muzeu, v letech 1996–1997 jako prorektor VGIK, od roku 1997 působí jako filmový historik v Institutu kinoiskusstva v Moskvě. Zabývá se rekonstrukcemi „ztracených“ ruských filmů z 20. a 30. let s využitím digitálních technologií. Autor prací z historie ruské kinematografie (*Fenomen Kino. Istorija i teorija*. Moskva: ЭГЦИ 2001). Izvolov byl zodpovědný za kreativní rekonstrukce „ztracených“ filmů Lva Kulešova, „Továrny excentrického herce“ a Alexandra Medvědkina. Podílel se na speciální DVD edici (ARTE) Medvědkinova ŠTĚSTÍ a LE TOMBEAU D'ALEXANDRE Chrise Markera. Přítomný text byl napsán pro toto tematické číslo *Illuminace*.

SUMMARY

OLD MOVIES, NEW STORIES

The Contextualisation and Cultural Mediation of Hollywood Films on DVD

Pavel Skopal

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

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

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

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

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

Translated by Linda Paukertová