

Andrea Meneghelli

Aspoň filmy se zachrání?

Úvahy filmového archiváře nad digitalizací

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7) FHI = Film Heritage Institutions.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUMMARY

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

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