

Oliver Hanley – Adelheid Heftbergerová

Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených

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

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

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

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

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

Přístup odepřen: výzvy a překážky digitálního přístupu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zachování archivní hodnoty a identity ve věku digitálního přístupu

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

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

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

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

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

7) Tamtéž.

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

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

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

Přístup k vlastní historii

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kurátorství a digitální přístup

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

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

19) Michael L o e b e n s t e i n, Preserving One's Own History. *Journal of Film Preservation*, 2006, č. 72, s. 12.

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

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

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

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

Digitalizace: národní otázka?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Metadata: klíč k digitálnímu přístupu?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Citované filmy:

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

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

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

41) Integrated Authority File, vytvořená Deutsche Nationalbibliothek.

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

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

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

SUMMARY

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

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

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