

Franziska Hellerová

Proč se zabývat dějinami filmu?

Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti

V roce 2001 koncern Universal Studios v reklamním klipu oznámil, že „The future is Blu(-ray Disc)“. Avšak už kolem přelomu milénia ohlásil, že budoucnost prý spočívá v DVD. Zdá se, že naše budoucnost se neustále mění a přetrvává pouze kouzelné slovíčko „digitální“. Co tento pojem vyjadřuje, jaké nové nosiče nebo nové distribuční kanály zastupuje, se dá v této dikci jen složitě uchopit. V následujícím textu nejde o to definovat, v čem je „digitální“ zásadně nové. Budu se daleko více soustředit na otevřenost, mnohvrstevnatost, a tudíž neurčitost klíčového slova „digitální“. V jakém vztahu k dějinám filmu a médií je „digitální“ nahlíženo a jaké dopady přináší pro naše vnímání času. Jde o to důkladně se podívat na kontexty, způsoby a formy používání. Ústřední tezí následujících úvah je, že právě chápání „digitálního“ se utváří na různých úrovních: Skrze diskursivní připisování jako např. „nový“ svět zážitků; technicky definovanou kvalitu; estetický atribut nebo způsob distribuce a vydávání (patrně pod heslem neustále dosažitelnějšího „accessu“ — přístupnosti). S každou novou souvislostí se konfiguruje naše představa filmu a dějin filmu. Digitalizace je tudíž v takto popsané perspektivě kulturní praxí, která aktualizuje dějiny médií a filmu¹⁾ na základě specifických zájmů stejně jako domnělých potřeb a zároveň vyžaduje ustálenou, již dříve existující referenci stejně jako diferenci.²⁾ Proto je také každý kontext, ve kterém se k sobě vztahuje „digitální“ a „film“, vyjednáváním mezi mediálně

- 1) Dějiny médií chápu v rozšířeném kontextu, k němuž je relačně nahlížena historická dimenze samostatného média filmu tak, že je do něj také zasazena. Zde se hlásím k tradici myšlení mediální archeologie, ptám se ale především také po vzájemných vlivech mediálních prostředí na chápání filmu a následcích pro představu historické dynamiky (srov. k tomuto Hartmut Winkler, Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ‚anthropologische‘ Mediengeschichtsschreibung. In: Heinz-B. Heller – Matthias Kraus – Thomas Meder – Karl Prüm – Hartmut Winkler (eds.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Schüren: Marburg 2000, s. 9–22. David Thorburn – Henry Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge: The MIT Press 2004.
- 2) Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2006.

zprostředkovanými časovými diferencemi. Jednodušeji řečeno budou níže představeny a diskutovány rozličné oblasti, u nichž si budeme klást otázku, jak a s jakými důsledky se mezi digitální současností a předdigitálními mediálními fenomény a praxemi konstituují časové difference.³⁾

„Digitální“, popřípadě „digitalizace“ a představy časovosti spolu úzce souvisí. V tuto chvíli se za heslem „nové“ techniky skrývá *neustálá změna*, která je poháněna neustále se aktualizujícím vývojem hardwaru a softwaru i ekonomickými zájmy. S takovou neustálou změnou, a upozorňuji, že zde nemluvím o „pokroku“, se neustále mění nejen populární představa o budoucnosti mediálních technologií, ale i naše chápání minulosti, především na úrovni našeho vnímání dějin. Tím se budu zabývat v následující části. Robert Gitt v roce 2009 u příležitosti restaurování ČERVENÝCH STŘEVÍČKŮ prohlásil, že se jedná o „propojení toho nejlepšího z naší minulosti s naší digitální současností“.⁴⁾ Pak se tedy našemu dějepisectví nabízí otázka, *co vlastně to „nejlepší“ z naší minulosti je* a podle jakých kritérií se to určuje. Kdo o tom rozhoduje, kdo provádí výběr a *co přesně* naši digitální současnost utváří? Základem těchto otázek je poznání, že dějiny jsou vždy víc než jen prosté řazení faktů. *Dějiny*, a je jedno na jaké úrovni, představují konstrukci, v níž se píše o minulosti z pohledu přítomnosti. Tím spíš bychom se měli přidržet cyklického modelu (mediální) historiografie či dějepisectví Hartmuta Winklera: „Technika je výsledkem praxe, které v této technice nacházejí své materiální uplatnění. Praxe [...] se v technice mění [...]. A zároveň platí i opak: Tatáž technika je zase výchozím bodem pro všechny další praxe tím, že definuje prostor, v němž se tyto praxe odehrávají [...]“.⁵⁾ Jinými slovy, vyvíjející se mediální technologie produkují praxe mediálního užití, které jsou zároveň výsledky i podmínkami dalšího, nového vývoje, jenž zase utváří náš pohled na minulost a náš vztah k ní. *Film* jako médium, které vypráví a zároveň vytváří iluzi, hraje u představy o budoucnosti „digitálního“ / „digitalizace“ důležitou roli. Se všemi svými možnostmi otevírat světy snů a fantazie představuje médium filmu v dnešní populární kultuře užitečnou *projekční plochu*. Jako skutečně promítané pohyblivé obrazy, které vybízejí k imaginaci, emocionálnímu zapojení a k iluzorní imerzi ze strany diváka. Současné obrazové a zvukové technologie a reprodukční systémy jsou zároveň *předmětem* populárně-kulturních projekcí, které se částečně živí z první úrovně, ze smyslového vnímání pohybujících se obrazů.

Aktuální příklady překrývání fiktivních, ba dokonce fantastických filmových světů a připisování „magických“ atributů vývoji filmové digitální technologie nám v prvním desetiletí nového milénia exemplárně poskytuje trilogie PÁN PRSTENŮ. „Digital wizardy“⁶⁾, tedy digitální magie v oblasti vývoje filmových technologií se v tržním uplatnění, a tím i v populárním diskursu smísila s fantastickým obsahem trilogie. Na tuto diskusi bylo navázáno i kolem pokračování úspěšné franšizy — s trilogií HOBIT. Mnoho lidí si tak patrně

3) Pokud bychom chtěli tento přístup uspořádat metodologicky, tak by na něj navazovalo zdůvodnění forem historické pragmatiky (srov. Frank Kessler, Historische Pragmatik. *Montage/av* 11, 2002, č. 2, s. 104–112), která dodává poznávacím cílům historického bádání časový aspekt: „Kdy jsou dějiny filmu“, a pak také prostorový aspekt: „Kde jsou dějiny filmu?“

4) Viz text Roberta Gitta (UCLA Film&Television Archive) „About the Restoration“ v bookletu k restaurované verzi ČERVENÝCH STŘEVÍČKŮ. Dostupné online: <<https://www.cinema.ucla.edu/sites/default/files/RedShoesBooklet.pdf>>, [cit. 15. 6. 2015].

5) Hartmut Winkler, c. d.

6) Barbara Klinger, c. d., s. 122.

výraz „digitalizace“ filmu spojuje s vytvářením vizuálních efektů či s obrazem vytvářeným počítačem: s neuvěřitelnými davovými scénami bojů, které umožnil nový software, s šílenými útoky draků, během nichž je simulován oheň a cirkulace vzduchu. To vše v nové technice 3D a s rychlostí obrazu 48 snímků za sekundu. Ale zvláště u posledně jmenovaného se Peter Jackson ocitl v oku bouře v souvislosti s otázkou vztahu měnících se estetik digitálního obrazu a představ o filmovosti, které se vyvinuly historicky. Po známé kritice prvního dílu trilogie *HOBIT*, že se prý při nové rychlosti obrazu příliš blížil estetice televize a videa, se Jackson snažil každému následujícímu dílu „dát více textury“⁷⁾. Zdá se, že pojem „textury“ filmu mimo jiné odkazuje na analogový způsob filmování, a naráží tím na jádro problému převodu obrazových informací a estetik, které jsou uloženy na fotochemických filmech, do digitální domény, což je hlavní oblast digitalizace archivních filmů.

Zde už je patrná rozpolcenost. Na úrovni vývoje technologií se přemýšlí především směrem do budoucnosti s cílem rozšířit zábavní potenciál nové produkce zvláštními efekty a dalšími zdroji emocionálního prožitku. Ale divácké zvyklosti a estetické citění se dlouhou dobu formují jinými, historicky utvářenými zkušenostmi s médii, jež sahají daleko do analogové éry. V horizontu výchozího bodu tohoto textu tedy vyvstává otázka vztahu mezi *časovostí* a *digitalizací*. Jak se mění náš vztah k minulosti, prožívání a vnímání filmů v předzvěsti *prudce se měnících* mediálních technologií a mediálního prostředí, v němž mají být filmy opět natáčeny, distribuovány a tím zviditelňovány? První dvě následující kapitoly se věnují modelování technických procesů digitalizace jako kulturní praxe. Další se zabývají různými formami migrace filmových obrazů v mediálních prostředích jako například v televizi nebo v edicích DVD. Z toho by měly vyplynout specifické podmínky a formy vytváření paměti v souvislosti s digitalizací.

Víc než jen otázka techniky: Digitalizace jako kulturní praxe

Kde se ještě dnes na filmy můžeme dívat a co na nich ještě můžeme vidět? Jedním z nejzápornějších příkladů konkrétních problémů, které s sebou přináší transformace médií, je skutečné *zviditelnění* filmů. A to právě těch, co byly vyrobeny v předdigitální době. Mnoho archivů se v posledních letech stále více potýká s problémem, že fotochemické filmy, které mají k dispozici, už nemohou promítat v kinech ve svých zemích. Kinosály se často za státní dotace vybavují digitální technikou. S promítáním filmových pásů se v současných kinech už téměř nepočítá. Působí to jednoduše tak, že se říká a požaduje, aby se filmové pásy do jednoho naskenovaly a obrazové a zvukové informace, které na nich jsou uloženy, se převedly do digitální domény. V praxi se ale objevují obrovské problémy, protože „digitalizace“ je víc než jen technický proces. Je to také a především *institucionální, ekonomický, společenský a kulturní proces*.

Tento proces v sobě skrývá palčivé mediálně-teoretické implikace, které se projevují v konkrétním zacházení s materiálem, a mají tak velký vliv na vzhled filmů. To se dá exemplárně ukázat na příkladu skenování. Každý proces skenování představuje i nový zobrazo-

7) Srov. online: <<http://screenrant.com/hobbit-battle-five-armies-extended-cut-running-time/>>, [cit. 15. 6. 2015].

vací proces. Digitální snímací aparatura (skener) „fotografuje“ či „filmuje“ fotochemicky zachycené obrazové a zvukové informace, převádí (estetický) vzhled⁸⁾ do jiného zobrazovacího systému. Jak známo, podléhá každý filmový zobrazovací proces technickým, institucionálním, estetickým a také osobním rozhodovacím procesům, které utvářejí vzhled filmu, což je základní pravidlo filmové vědy a teorie. Pragmatické přístupy zahrnují i to, jaký bude očekávaný postoj recipientů k obrazům. Jinak se to dá vyjádřit obměnou známého výroku Alexandra Klugeho k dokumentárnímu filmu: „*Digitalizované filmy získávají svůj status digitalizátu interakcí faktorů na rozličných úrovních, jimiž jsou jejich dostupnost v nedigitální formě, technická snímací aparatura, kterou se dají informace převést na digitální data (například skener), operátor (například technik u skeneru), technik provádějící další zpracování obrazu, určující institucionální rámec (například správa digitalizace a její účel), stejně jako strategie vnímání očekávaných postojů recipienta, které jsou utvářeny kontextem.*“⁹⁾

V otázce převodu filmů do jiné domény se ke všem těmto z principu proměnným faktorům dodatečně připojuje jeden docela praktický aspekt, který ho ještě dodatečně ovlivňuje. Dnešní filmové skenery, stejně jako další vývoj v oblasti filmové technologie, se zaměřují na současnost a do budoucnosti, nikoli do minulosti. Skenery se vyvíjejí pro moderní filmové materiály, nikoli pro historické. O to větší význam pak mají úpravy přístrojů a individuální, operativní i institucionální rozhodnutí. Tento problém působí ještě palčivěji, když zohledníme hospodářské a infrastrukturní skutečnosti. Znalost analogových filmů a příslušná technická infrastruktura už v mnoha zemích mizí, protože postprodukční laboratoře se musí více zapojovat do služeb světa informačních technologií současné filmové produkce a jsou stále méně vybaveny fotochemickým know-how a odpovídajícím příslušenstvím. Zkrátka už se to nevyplatí, ledaže by se specializovaly na práci pro archivy. K tomu se vrátím později. Po skenování následuje „imaging“ (další zpracování obrazu v digitální doméně). Především často zmiňované digitální odstranění nečistot a poškození. Už sama definice toho, co je „vada“ nebo „poškození“, v sobě skrývá etické a filologické otázky. Je to poškození, které vzniklo časem, nebo jsou to vady zapříčiněné historickými technikami produkce či kopírování? Ale i barevné a tonální ladění, grading, nechávají zpracovateli mnoho prostoru pro interpretaci.

Názorný příklad pro debatu kolem zpracování a znovuvyužití filmů nám poskytuje diskutabilní a problematický pojem „remasterovaný“. Tento pojem nepopisuje ani tak technický proces, ale je spíše marketingovou nálepkou reeditovaných děl, která má pomoci zpeněžit. V praxi se takto vyvolává konotace, že film je a) digitalizovaný — zde neexistuje žádná norma pro kvalitu (rozlišení atd.) ani pro přesnou definici procesu — a b) že byl jeho vzhled přizpůsoben dnešním diváckým zvyklostem a mediálním prostředím. Tento proces se nejvýrazněji manifestuje v zacházení s uspořádáním barev (patrně pro posouzení v televizi). Nálepka „remasterovaný“ však nemá žádný pevný význam. Jedinou kon-

8) Vzhled je termínem italského historika a restaurátora Cesare Brandiho, jenž rozlišuje umělecké dílo jako vzhled (*aspetto*) a umělecké dílo jako strukturu (*struttura*). Citováno dle Katrin J a n i s, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*. München: Meidenbauer 2005, s. 26–27. Viz také český překlad Cesare B r a n d i, *Teorie restaurování*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, s. 29 — pozn. red.

9) Alexander K l u g e, Die realistische Methode und das sog. „Filmische“. In: T ý ž, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975, s. 201–209.

stantou je, že v komerčních kontextech v současné době bez ohledu na okolnosti funguje jako konotace vyšší hodnoty.¹⁰⁾ Na takovém pozadí mohou „remasterování“ a „restaurování“ ve vnímání veřejnosti lehce splynout v synonymní pojmy, i když jsou nároky a cíle těchto převodů a zpracování rozdílné.

Případy restaurování s edičně-filologickými nároky předpokládají definici originálu vázanou na kontext, jakož i cíl restaurování, především také pod dojmem stavu převodu primárních i sekundárních zdrojů.¹¹⁾ Ke které z historických verzí filmu se vztahují (srov. k tomu také níže, kde se odkazuje na problematiku reference)? K tomu patří také informace o podmínkách forem opětovné uvedení stejně jako dokumentace potenciálních a skutečně učiněných kurátorských rozhodnutí.

Tato interpretace má ozřejmit, že chápat „digitalizaci“ jako technický proces a zároveň jako kulturní praxi znamená, že se tu jedná o proces s mnoha proměnnými, jejichž výsledky se může lišit podle situačních a pragmaticky učiněných rozhodnutí. Tato rozhodnutí závisí na tom, a to by mělo být zřejmé z krátkého pojednání pojmů „remasterovaný“ / „remastering“ vs. „restaurování“, jakou hodnotovou matici a normy stanovíme jako základ toho procesu. S jakým cílem převádím film do digitální domény? A „cíl“ zde znamená: za jakým účelem a s jakým zájmem? Jak definuji užitek a nadhodnotu digitalizátu? Jistě, obzvláště nejasný pojem „remasterovaný“ souvisí především se zhodnocením, při němž je film nahlížen a chápán podle potenciálu své zábavnosti, především v kontextu maximalizace efektu a emocionality. O tom bude pojednáno ještě níže. Jinými slovy, estetické vlastnosti filmu se přizpůsobují diváckým zvyklostem, které jsou utvářeny současným mediálním prostředím a zkušenostmi. Zde formulované úvahy by měly také přesahovat otázku, jakým formováním filmy procházejí, a také zohlednit, jakou roli hraje skutečnost, že filmy už jeden svůj život v minulosti měly a že už v současných diskurzech existují a pocházejí z nějakého historického kontextu, a to ve své obsahové i estetické stránce.

Význam dějin filmu pro tranzici — problémy reference

Život, který už digitalizovaný film prožil ve své *analogové* podobě, jeho historická pozice a funkce v dějinách jsou utvářeny proměnnými, které mají velký vliv na naši současnou představu o aktuálním díle. Níže by mělo jít o objasnění těch proměnných, které otevírají prostor pro formování a interpretaci. Zároveň je třeba zdůraznit, nakolik je otázka a volba (historické) reference důležitá pro aktuální podobu filmu v přítomnosti. U digitalizace archivních filmů se často myslí jen na převod estetického vzhledu, „filmového obsahu“, textu. Při tom se pomíjí, že převedený fotochemický filmový pás (ať už negativ nebo distribuční kopie) představuje historický artefakt stejně jako výsledek průmyslových produkčních souvislostí. *Text* filmu a jeho estetický styl jsou do značné míry utvářeny kultur-

10) Barbara Klinger, c. d., s. 122.

11) Ráda bych zde vyzdvihla jako velice pozitivní příklad to, jak postupuje Anke Wilkeningová, filmová restaurátorka z Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Wilkeningová v prezentacích názorně zprostředkovává veřejnosti procesy konkrétních restauračních projektů. Navíc se zasazuje o obzvláštní transparentnost tím, že předem jasně definuje, reflektuje a komunikuje aktuální podmínky a cíle jednotlivých projektů (srov. například workshop s Wilkeningovou na Curyšské univerzitě, 31. 10. až 1. 11. 2014).

ními stejně jako produkčně-technickými praxemi. Kontexty výroby a prodeje se v analogové éře zapsaly do celého filmového pásu, a to včetně okrajů a perforací, ale i do slepek.¹²⁾ *Informace* se tak nacházejí nejen v obrazovém obsahu, ale i v materiálnosti obrazu stejně jako ve struktuře celého nosiče. Pokud se tyto informace nenaskenují nebo nezdokumentují, jsou jako historický pramen pro kontextualizaci ztraceny. Odstřiháváme se od rozhodujících údajů pro historické zařazení kopií, které by za určitých okolností mohly poskytnout informace o projekčních praxích, prodejních strukturách nebo genealogiích verzí. Vyplatí se je uchovat všechny, aby se dalo transparentně ukázat, které informace se vybírají jako reference. Je to důležité, protože mezi zvolenou referencí *heuristického* originálu a zamýšleným cílem restaurování existuje dialektická souvislost.

Pojem „originálu“ je v oblasti restaurování filmů vysoce komplexním pojmem a nedá se s ohledem na médium jednoduše přenést z oblasti památkové péče a její restaurační etiky. Filmy se vyráběly a vyrábějí průmyslově, dají se technicky reprodukovat a jsou distribuovány ve formě určené pro trh. To znamená, že u jednoho filmu existuje značné množství prvků, fází výroby (kamerový negativ, duplikační materiály, distribuční kopie), které mohou právě u mezinárodně distribuovaných kopií vykazovat také obsahové a estetické odchylky.

Další *klíč* pro určení, kterou verzi budeme považovat za *to pravé* výchozí historické dílo, pak mimo to představují praxe uchovávání díla v čase. Která verze, jaká edice, v jaké formě (třeba jako pozdější kopie na bezpečném materiálu) se vůbec do současnosti uchovaly a utvářely tak náš dnešní *obraz* toho *pravého* historického díla? Materiál určuje právě aktuální stav zdrojů a zároveň nedobrovolně omezuje fundus, z něhož se musí vybírat historické reference.

Dále jde ještě o způsob, jakým se zdroje čtou a jakou mají tyto informace váhu při formování procesu digitalizace a jak se využívají. Berlinale 2015 představilo v rámci své retrospektivy panel s názvem „Challenges and Opportunities in Restoring Technicolor“. Postup výroby barevného filmu Technicolor nabízí vhodný vzorový příklad nejen pro výše popsanou problematiku výběru zdrojů. Na jedné straně existovalo během historického vývoje více postupů Technicolor (1–5), na druhé straně vznikaly v průběhu procesu výroby barev různé složky filmu (více negativů, barevné separáty atd.). Díky tomu nabízí postup Technicolor celkem vzato (při *an sich* dobré situaci uchovávání zdrojů) značný počet různých materiálů, které, pokud jsou zvoleny jako reference, přicházejí v úvahu jako zdroje rozličných informací v digitalizačním procesu. Uvědomění si této skutečnosti a její využití v digitalizačním procesu však předpokládá hlubokou znalost historických výrobních a kopírovacích procesů. V panelové diskusi na Berlinale, která byla skvěle obsazena Paolem Cherchi Usaiem (George Eastman House), Ulrichem Ruedelem (tehdy British Film Institut, nyní Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin), Schawn Belstonovou (20th Century Fox), Barbarou Flueckigerovou (Univerzita v Curychu) a moderátorem Martinem Koerberem (Deutsche Kinemathek), se metodické aspekty ukázaly jako obzvláště

12) Slepka je místo, ve kterém jsou dva filmové pásy spojeny. U negativu filmu se nachází v místě střihu, 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.

zřetelné zejména proto, že se jednalo o téma „barva“ a „působení barev“, tedy o pojmově těžce uchopitelnou kvalitu filmu, jejíž funkce nositele významu a emocionální stimulace podléhá velkým kulturním výkyvům. Technicolor zde celkově vzato představuje mytickou, kolektivní filmovou zkušenost s emocionálním nábojem, která celá desetiletí utvářela naši představu o (historických) barevných filmech. Paolo Cherchi Usai zdůraznil, že uspořádání a vnímání barev jsou podle něj vždy časově a společensky podmíněné, a to právě proto, že jsou utvářeny současnými historicky rozmanitými mediálními zkušenostmi. Otázka, kterou si dnes klademe, zní, jak se tyto barvy (digitálně) reprodukuje a co všechno volíme jako historickou referenci pro reprodukci nebo rekonstrukci. Barbara Flueckigerová představila materiálův podmíněný přístup, který má pomocí fyzikálních měření historického materiálu poskytnout poznatky, jak se dá v digitální doméně realizovat a obnovit historický vzhled a umělecký „look“. Za tím se skrývá otázka, a to ukazují i interní diskuse panelistů, jak náležitě definovat spolehlivé historické vědomosti, především ty, které se týkají estetických vlastností, a jak jich dosáhnout. Jak se dají postupy a metody standardizovat do té míry, že je lze opakovat, a tím jsou pak ve výsledku srovnatelné. Zároveň má zůstat rozeznatelné, že i když operují na bázi empirických základů, nevylučuje se tím, že restaurování stále ovlivňují (či mohou ovlivňovat) subjektivní a časově vázané rozhodovací procesy. Jde o diskusi, která je teprve v počátcích a ještě se poměrně hodně vyznačuje potřebou výměny názorů, diskuse o metodách a především základního výzkumu.

Jistě nebudou existovat žádné jednoduché odpovědi, ale o to důležitější je vytvářet podmínky, aby se příslušný diskurs dále rozvíjel a formoval veřejné povědomí. K tomu patří uchovávání a předávání vědomostí o historických materiálech, technologiích a konceptech průmyslové výroby i společenské recepce mladší generaci. Pro to, aby se daly filmy vůbec převést do digitální domény, je dále potřeba odpovídající infrastruktura a technické know-how (především filmový skener). Vedle všech těchto praktických aspektů je rovněž vhodné koncepčně a principiálně promyšlet procesy převodu a zároveň zohlednit způsoby recepce „nových“ obrazů minulosti. V tuto chvíli je třeba nahlížet na mnoho pokusů o řešení ad hoc ze specifických společenských, hospodářských, a tudíž i kulturně-politických hledisek. Prozíravé, dlouhodobé a všezahrnující strategie se vyskytují jen zřídka. To se projevuje i v tom, že formy finanční podpory v oblasti péče o audiovizuální dědictví se omezují téměř jen na krátkodobé, maximálně střednědobé „projekty“.

Oblast, která je tím těžce zasažena a dosud jí nebyla v těchto úvahách věnována pozornost, je oblast dlouhodobého uchování digitalizátů, ale také *nativně digitálních (digital-born)* filmů. Chybí dlouhodobé národní nebo dokonce mezinárodně propojené strategie, které by dokázaly spolehlivě, zejména institucionálně zabezpečit enormní množství dat z filmů v trvale udržitelných strukturách. Kupících se problémů je zde celá řada, počínaje tím, že archivní standardy nejsou kompatibilní se standardy zavedenými v digitální kinematografii. Komerčně distribuované formáty například nejsou vhodné pro dlouhodobé uložení, přesto je filmový průmysl, pokud tak činí, do archivů dodává. Problémy pokračují nedůslednými strukturami (státní) podpory a především slabým politickým povědomím, ve kterém se „digitální“ identifikuje pouze s „přístupem“/ „accessem“, a nikoli s „uchováváním“. Sem patří i mylná představa, že dlouhodobé digitální uložení je výhodné především z hlediska nákladů.

Místo toho jsou potřeba drahé, do detailu vypracované struktury pro ukládání, aby se data udržela v nezbytném pohybu, což je významný aspekt i v kontextu stále důležitějších aktualizací hardwaru a softwaru. To ale znamená odklon od představy, že se artefakty dají za adekvátních skladovacích podmínek s určitou jistotou jednoduše „strčit do regálu“ a skladovat, aniž by se na ně muselo sahat. Povědomí o tomto se zatím na (kulturně-)politické úrovni v mnoha evropských státech rozvíjí teprve slabě. Národní řešení, která se zabývají specifickými situacemi a především množstvím dat digitálního audiovizuálního zboží, vyžadují dlouhodobé financování a strategie. Ty zatím téměř neexistují. K tomu se přidává nejednotnost a nejistota, které se týkají volby způsobů ukládání a nosičů („film-out“¹³⁾ vs. serverové struktury nebo LTO) a především závislost na komerčních nabídkách, a tudíž i na nevypočitatelnosti tržního hospodářství, v oboru ukládání dat. Na pozadí všech těchto aspektů je třeba mít stále na zřeteli následující naléhavost: Jedná se nejen o ideální cíl uchovat audiovizuální dědictví a také dnešní produkci, která byla „natočena“ čistě digitálně. Jde také o vědomé vytváření *referencí* pro budoucnost a budoucí kulturní praxi.

Zábava, vzpomínání a emocionální význam rituálu

Nejzjevnějším účelem pohyblivých audiovizuálních obrazů v naší kultuře je nejspíš stále smyslové pobavení. Populární a zároveň velmi kontroverzní německý televizní historik Guido Knopp se v roce 2012 v německé televizi s velkou publicitou zodpovídal ze své poslední produkce před odchodem do důchodu. Jeho historiografický odkaz WELTENBRAND (2012), historický dokument ve stylu histotainmentu, který vytváří narativní oblouk mezi dvěma světovými válkami, využíval archivní záběry, aby ilustroval své vlastní teze. Původně černobílé obrazy z archivu byly s napodobením historických způsobů kolorování digitálně obarveny. Navíc byly použity montážní sekvence či do obrazů kamera zoomovala. A to vše proto, aby se zesílil emocionální účinek. Deník *Frankfurter Allgemeine Zeitung* na toto téma publikoval řadu názorů a diskusí. Jen málo debatujících si ale kladlo otázku, jestli je legitimní takovým způsobem odcizovat archivní materiál, a tím i historické prameny.¹⁴⁾ V této diskusi se ukázalo zejména to, že charakter audiovizuálního dědictví jako zábavy a zážitku je nadřazený všemu ostatnímu. Filmové záběry jsou nanejvýš zábavnými ilustracemi, a nikoli dokumenty historické kulturní praxe, které vypovídají samy za sebe. To může platit dokonce i v oblasti non-fikčního filmu. Přidané barvy se připsal emocionální účinek. Působení audiovizuálních konstrukcí dějin v modu zábavy, ve znamení maximalizace efektu a emocionality, tvoří ústřední hledisko v otázce prožívání dějin prostřednictvím masmediálně zpracovaných pohyblivých obrazů.

Místo zveřejnění, konkrétně zařazení do televizního programu, zde hraje důležitou roli.¹⁵⁾ Zajímavé je to v případě, že se zaměříte na konfliktní debatu z roku 2012, jež se tý-

13) Film-out znamená, že se digitální data znovu vypálí jako obrazová a zvuková informace na kinematografický film — pozn. red.

14) Anna B o h n – Oliver J a n z, Kann denn Farbe Sünde sein? *Der Tagesspiegel* (20. 9. 2012), online: <<http://www.tagesspiegel.de/medien/alte-bilder-neues-sehen-kann-denn-farbe-suende-sein/7155174.html>>, [cit. 15. 6. 2015]

15) Charles Acland v tomto kontextu mluví o aparátu televize (apparatus of TV), který definuje specifické

kala reedice¹⁶⁾ filmu, který se díky každoročnímu vánočnímu rituálu v Německu a dalších evropských zemích zapsal do kulturní paměti. U TŘÍ OŘÍŠKŮ PRO POPELKU Václava Vorlíčka se tedy jedná o film, který se oproti WELTENBRANDU rozhodně řadí do fikce, ba dokonce mezi pohádky. To znamená, že emoce konfliktu zde mohly být podníceny rituální vysílací praxí, zvláštní dobou, obsahem filmu a skrze něj etablovanými nostalgickými vzpomínkami i citovou vazbou na film. V roce 2010 se film, který byl po desetiletí vysílán v televizi, v Německu opět objevil na DVD. Filmový časopis *epd Film* v lednu 2012 informoval o diskusi, kterou vyvolala reakce podrážděného zákazníka. *Ep d Film* otitulkoval svůj článek: „Sklapni, zákazníku! Firma Icestorm zohavuje filmy a vyhrožuje nespokojeným zákazníkům“. Dále pak uváděl: „Firma předělala film z formátu 4:3 na 16:9, na dnešní běžný televizní formát, aby zabránila vzniku černého pruhu po obou stranách. Takto zmizí obrazové informace, už to není ten film, který Vorlíček natočil. Čtenář *ep d Filmu*, který DVD zakoupil, si na to u Icestormu stěžoval. [...] Firmě vytýkal zohavení filmu změnou formátu, která je zradou na zákazníkově a navíc ještě zločinem na filmu. Žádnou odpověď od Icestormu sice nedostal, zato ji dostal od jejich právníka. [...] Právní kancelář je toho názoru, že byla naplněna trestněprávní skutková podstata urážky. Velkoryse však od trestního stíhání upustila.“¹⁷⁾

Je pozoruhodné, že spor o autenticitu *filmového* uměleckého díla na DVD hrozil, že se zvrhne v právní při (přičemž k takovým změnám formátu v televizi dochází často),¹⁸⁾ a to nejen kvůli pikantní reakci výrobce DVD, ale i proto, že nespokojený zákazník mluví o „zločinu“. Chtěl prý vidět, co režisér natočil, tedy všechny obrazové informace. Nazlobe-

technické, ekonomické, estetické i recepce modelující podmínky, v nichž se (historické) filmy znovu přijímají a aktualizují. Srov. Charles R. Acland, *Tampering with the Inventory: Colorization and Popular Histories*. *Wide Angle* 12, 1990, č. 2, s. 12–20. Níže mi jde především o dimenzi modelující recepce a její důsledky pro utváření zkušenosti a paměti mezi aktuální situací vnímání současnosti a kulturní i individuální vzpomínkou.

- 16) Pojem reedice zde chápu jako zveřejnění díla v určitém dispozitivu s odpovídajícím paratextuálním rámcem. To například představuje DVD s určitou verzí se specifickými (kurátorovanými) bonusovými materiály, které utvářejí vnímání „hlavního filmu“. V popisovaném případě proběhly u produkce DVD komerčního výrobce i estetické zásahy do hlavního filmu. Jak upozorňují Anna Bohnová s Martinem Koerberem, takové procesy se odehrávaly už i v analogovém světě. Každé restaurování filmu je podle nich reedicí a zároveň novým vydáním. Pro následující úvahy je ale důležitá Bohnová myšlenka, že každá reedice se zase zapisuje do dějin uvádění filmu i jeho posunu v čase (srov. Anna Bohn, *Denkmal Film. Band 1: Der Film als Kulturerbe. Band 2: Kulturlexikon Filmerbe*. Wien/Köln et al.: Böhlau 2012, zde sv. 2, s. 74). Fenomén reedice tedy není v digitální doméně nový. Spíše je třeba zaměřit pozornost na to, s jakými mediálními prostředky se tyto digitální verze dále nabízejí filmové historii a vřazují se do ní jako zdroje.
- 17) Rudolf Worsch, *Klappe halten, Kunde! Die Firma Icestorm verstümmelt Filme und droht unzufriedenen Kunden*. *ep d Film*, 2012, č. 1, s. 5.
- 18) Srov. k tomuto dále Charles R. Acland, c. d. Dále pak: Stuart Klawans, *Colorization. Rose-Tinted Spectacles*. In: Mark Crispin-Miller (ed.), *Seeing Through Movies*. New York: Pantheon 1990, s. 150–185. Acland a Klawans se zabývali politicko-paměťovými důsledky praxí osmdesátých let v aparátu televize (jako např. praxemi Pan&Scan, změnou rozlišení nebo takzvaným kolorováním). To všechno jsou podle nich estetické zásahy, které za podmínek určitých komerčních zájmů a technologických možností zasahují do integrity historického filmového díla a zároveň přispívají k jeho posunu v čase a popularizaci. Tím se představa (filmových) dějin dynamizuje (srov. zejména Charles R. Acland, c. d.), zejména proto, že se tento pracovní pojem stává stále univerzálnějším (srov. pod dojmem DVD a disku Blu-ray: Jan Distelmeyer, *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD&Blu-ray*. Berlin: Bertz+Fischer 2012). Procesy digitalizace zde dále specifikují formy dynamizace. Tak se v zacházení s audiovizuálním historickým zdrojovým materiálem objevují nové metodologické výzvy.

ný kupec DVD se zde odvolává na svou vzpomínku, kterou utvářela televize. Ale: Otázka, co je vlastně „originálem“ nebo „autentickým“ formátem filmu, je o to pikantnější, když přihlédneme k informacím, které vyplynuly z historické rešerše NFA v rámci současného projektu digitalizování filmů.¹⁹⁾ Během výzkumu historických produkčních poznámek a dokumentů se objevila informace, že se film původně přece jen plánoval v širokém formátu 1,66:1 a je možné, že se i v tomto formátu dostal do kin. Dá se předpokládat, že verze ve formátu 4:3 vznikla teprve při pozdějším využití pro televizi. Tato verze se pak zase skrze ritualizovanou vysílací praxi stala „referencí“ vzpomínky. Spor o tuto edici DVD je působivý zejména z toho důvodu, že se nabízí domněnka, že osobní identifikace diváka s filmem skrze jeho vzpomínky měla navíc emocionální náboj. To by se dalo patrně zdůvodnit každoročním opakováním filmové pohádky. Patří k sváteční výbavě vánočních svátků. Díky neustálému opakování se upevňuje kultovní status posilovaný společným zážitkem, jímž tento film utvářel vánoční mediální zkušenost celých generací — snad svými romantizujícími záběry zasněžených krajín a fantastickým řešením konfliktů.

Obecněji by se dalo říct, že s ohledem na spolupůsobení filmové zkušenosti, fantastického obsahu filmu a rituálního opakování během emocionálně nabitého období by se dalo mluvit o emocionálním utváření vzpomínek, které ještě posiluje, v odpovídající vysílací verzi (!), vazbu na film a nahlíží se objektivizovaně v kultovním statusu filmu.²⁰⁾ Tato zkušenost se pak dostává do konfliktu s reprízou ve formě reedice na DVD. Na jedné straně je zákazník, který by chtěl (opět) vidět film ze svých vzpomínek jako domněle integrální dílo, a na druhé straně je nabízející firma, která možná pochopila změnu formátu jako službu, aby konzumenta nevytrhla z jeho diváckých zvyklostí éry 16:9.

Viděno z teoretické metaúrovně by se dalo s volným odkazem na Aleidu Assmannovou říci: Funkce kulturní paměti se mohou měnit. V tomto případě představu paměti, která uchovává a ukládá filmové dědictví, nahradil příklon k funkčnosti. Historické filmy se dostávají do pragmatických, účelových souvislostí. Jejich forma a v tomto případě i jejich obsah se podřizují současným mediálním podmínkám (mezitím se už objevil Blu-ray, na kterém jsou k dispozici oba formáty). Tato událost nám ukazuje, že také roli především fikčních filmů pro vytváření vzpomínek s emocionálním nábojem nesmíme podceňovat. Estetická i narativní zkušenost filmu působí jako aktualizace vzpomínky s citovým nábojem. To se posiluje ritualizací prostřednictvím běžných médií, která utváří naše prožívání času, tedy zkušenost současnosti a minulosti.²¹⁾ O to více bychom si měli začít uvědomovat, *jak* a *za jakých* podmínek reprízované filmy rozvíjejí svou zábavnost a potenciál stimulace emocí.

19) Srov. online: <<http://eea.nfa.cz/>>, [cit. 15. 6. 2015].

20) Rituální působení a vytrvalé uvádění tohoto filmu je transevropským fenoménem. Na tomto místě je zajímavý výše zmíněný společný projekt digitalizace tohoto filmu momentálně probíhající v České republice v rámci programu CZ 06 „Kulturní dědictví a současné umění“, podpořeného zeměmi Evropského hospodářského prostoru (EHP) — Islandem, Lichtenštejnskem a Norskem. Srov. mimo jiné zde: <<https://www.regjeringen.no/en/aktuelt/norsk-juletradisjon-far-en-overhaling-med-eos-midler/id2356327/>>, [cit. 15. 6. 2015].

21) Srov. k implikacím „běžných médií“ resp. možností „osvojení si filmů v soukromí“ díky nosičům jako například DVD nebo diskům Blu-ray viz mimo jiné Jan Distelmeyer, c. d.

Dnešní dějiny filmu? Mezi nepřehlédnutelností a popularizací

Mimo tržní přizpůsobování a transformace historických filmů stojí za to věnovat se i edicím DVD a Blu-ray, které se spíše upsaly ideální představě edičně filologického paradigmatu.²²⁾ Roli průkopníka zde zastává asi *The Criterion Collection* nebo německá *Studienfassung Metropolis* (2003). Ale kdo má ještě vůbec přehled o početných edicích, které se prodávají na trhu? A především: Co dělá edici „dobrou“? Bonusový materiál, ve kterém jsou rozhovory s herci? Prvním hodnotícím kritériem často bývá kvalita obrazu a zvuku,²³⁾ ale do jaké míry existuje transparentní vztah mezi výchozími fotochemickými materiály a jejich převodem do digitální domény (o materiálu na YouTube ani nemluvě)? Zde hrají značnou roli i národní a regionální aspekty. Jednak samozřejmě *region codes*, jednak také ediční praxe.²⁴⁾

Zajímavý příklad představují rozmanité edice filmů od otce fantastického filmu Georgese Mélièse. Každá z nich píše dějiny filmu z jiného pohledu, a jinak tak definuje počátky média. V letech 2012/2013 takto vydal Arthaus v Německu jedno DVD,²⁵⁾ ve Francii je už po delší dobu odpovídající box Lobster Films z roku 2008, vydaný mezitím už opět v dalším rozšíření s šesticí DVD. Rekonstrukce a přepisování dějin filmu v žádném okamžiku nestagnují, pořád se nacházejí a restaurují další věci. Martin Koerber se k tomu v roce 2012 na festivalu Il Cinema Ritrovato v Boloni vyjádřil tak, že prý právě ve významní digitálních technologií může být každé restaurování pouze dočasné. To se dá snadno vztáhnout i na filmové edice.

Německý box s Mélièsem je zvláštní právě „událostí“ restaurování *CESTY NA MĚSÍC*. Tento film byl na začátku dvacátého století Mélièsovým světovým úspěchem. Neustále se citují analogie k dnešním blockbusterům, jako je *AVATAR* Jamese Camerona, a to i kvůli současné nejmodernější trikové technologii. To připomíná úvodní úvahu o propojení digitální techniky zpracování obrazu s fantastickým obsahem fikčních filmů. „Titěrnou prací“ (tak to výhradně uvádí doprovodná filmová dokumentace) byly před víc než deseti lety digitálně nafoceny jednotlivé snímky. Teprve později byla digitální technika tak daleko, že dokázala informace dát opět dohromady, zkombinovat a rekonstruovat snímky. Proto je z dnešního pohledu tato nová verze filmu tak „cenná“,²⁶⁾ protože, předpokládám, se lépe hodí k tomu, jak v současné době pociťujeme estetickou přitažlivost. Nová verze napodobuje vzhled ručně kolorovaných snímků a tím i historické způsoby barvení. Jako další přidanou hodnotu přináší edice dokumentaci restaurování, která ukazuje především vysokou výkonnost digitálních technologií. Aktualizující doplňková zajímavost kromě toho nabízí zcela nově zkomponovanou hudbu francouzské populární skupiny *Air*.

22) Matthias Christen, Das bewegliche Archiv. DVD-Editionen als Schnittstellen von Filmwissenschaft, Philologie und Marketingstrategien. In: Gudrun Sommer – Vinzenz Hediger – Oliver Fahlke (eds.), *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren 2011, s. 93–108.

23) Srov. i zde Barbara Klinger, c. d.

24) K mocenským a hodnotovým strukturám DVD viz Jan Distelmeyer, c. d.

25) Srov. *epd Film*, 2013, č. 1, s. 66.

26) Na debatu, na kterou narazili Roland Cosandey a Jacques Malthête, zda se v tomto případě nerestaurovala pirátská kopie, zde z důvodů stručnosti pouze odkazuji. Srov. Roland Cosandey – Jacques Malthête, *Le Voyage dans la Lune* (Lobster Films/Georges Méliès, 2011): Ce que restaurer veut dire. *Journal of Film Preservation*, 2012, 87, s. 7–22.

Trochu jiný příklad toho, jak se směřují charakteristiky historického díla a současné tendence v oblasti kinematografických technologií a jak mohou nebo mají vést k popularizaci dějin filmu,²⁷⁾ nám poskytuje restaurování Hitchcockovy VRAŽDY NA OBJEDNÁVKU (1954). Verze, která se v roce 2012 objevila na discích Blu-ray, byla zároveň promítána v kinech na několika festivalech (na Berlinale 2013 a též na Il Cinema Ritrovato 2013). Zvláštní na tomto restaurování je, že restauruje a rekonstruuje formát 3D, ve kterém byl film původně natočen, přestože byl tehdy film z různých důvodů promítán v 3D jen velmi krátce a pak byl recipován většinou ve 2D. Prostorové uspořádání má na vnímání tohoto filmu, který je pojatý jako „komorní hra“,²⁸⁾ obrovský vliv.²⁹⁾ Byla tedy restaurována verze, jejíž reference se rozprostírají mezi dějinami produkce, skutečnou promítací praxí a oceněním podle současného potenciálu atraktivnosti. Je to tím zajímavější, protože, jak tvrdí Bordwell, to silně ovlivňuje naraci a utváření prostoru.³⁰⁾ Když tedy člověk film recipuje nebo ho dokonce používá jako základ, například formálně estetické analýzy, je třeba, aby si byl vědom toho, jaká verze je použita.

Na pozadí stále se měnícího mediálního prostředí musíme mít víc než kdy předtím na zřeteli různé verze filmu.³¹⁾ To ale neznamená, že by bylo podchycení restaurovaných filmů zbytečné nebo že by reedice nebyly důležité. Naopak, restaurační projekty a debaty kolem nich jsou důležitější než kdy dřív, protože jsou elementární součástí, pamětí a zároveň vysvědčením naší medializované kultury. Dalo by se s výše citovaným Winklerem volně říci, že technika se mění v praxích (vnímání) a praxe rozvíjí techniku. Přitom nesmíme zapomínat na to, že každá nová a promítaná verze se zapisuje do dějin převodu daného díla. U digitálních forem distribuce a edic se dále vyčleňují místa recepce (zda se promítají v kině, v *domácím* kině nebo na mobilních koncových zařízeních). Díky zvýšené přístupnosti *vybraných* filmů se popularizuje určitý kánon filmových dějin. A to i prostřednictvím značného množství nepřehledného, rámujiícího paratextu, který často působí souhlasně. Při psaní dnešních dějin filmu je třeba počítat s těmito „flexibilními“ podmínkami „zdrojů“, které tímto způsobem vznikly, a intenzivně zohledňovat časovou a mediální podmíněnost perspektivy.

Popkultura a paměť: „You talkin’ to me?“

Neexistuje žádné definitivně platné restaurování, vždy se v současných podmínkách můžeme jen přiblížit *konstruktu* originálu. Jinými slovy existuje pouze transparentnost, co se týče zvolené perspektivy, podmínek a především zájmů současnosti. K tomu patří přede-

27) Srov. Charles R. Acland, c. d., s. 16. Dále Barbara Klinger, c. d.

28) David Bordwell, Dial M for Murder: Hitchcock Frets Not at His Narrow Room. Online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/07/dial-m-for-murder-hitchcock-frets-not-at-his-narrow-room/>>, [cit. 15. 6. 2015].

29) Srov. k tomu Bob Furmanek – Greg Kintz, An In-Depth Look at Dial M for Murder. Online: <<http://www.3dfilmarchive.com/dial-m-blu-ray-review>>, [cit. 15. 6. 2015]. David Bordwell, c. d.

30) David Bordwell, c. d.

31) Srov. k metodologickým aspektům problematiky, která existovala již v analogové doméně: Frank Kessler, Filmgeschichte und Filmkopien. *Kinoschriften 5: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 2002, s. 199–209.

vším to, že se restaurování filmů nebo jejich výsledky chápou také jako důkaz toho, jak současnost rozumí minulosti. Nedá se totiž podceňovat, nakolik právě fikční filmy jako kolektivní prostory vzpomínání utvářejí náš obraz minulosti, a to prostřednictvím obsahu filmu i jeho materiální estetiky. Barbara Klingerová na příkladu amerického trhu prokázala, jak komerční recyklace hollywoodských klasik (*vintage films*) vede k tomu, že se považují za bezprostřední dokumenty o americké kultuře.³²⁾ Jedním z nejpádňějších příkladů je patrně poznatek, ke kterému dospělo Sony v roce 2011 během restaurování filmu TAXI-KÁŘ (1976). Zrovna ve scéně s jednou z nejznámějších hlášek filmových dějin, která v popkultuře už dávno žije svým vlastním životem („You talkin’ to me?“), se v jedné z předcházejících edic DVD změnil výřez obrazu tak, že scény Roberta de Nira před zrcadlem nabyly úplně jiné podoby než ve verzi pro kina — rám zrcadla z výřezu zcela zmizel, jako by de Niro vůbec nebyl snímán v odraze. Dokonce se silně zasáhlo do symbolické barevné dramaturgie tím, že se zjemnil červený odstín De Nirova saka (výraz jeho skrytých emocí). Restaurování filmů a filmové edice se tedy týkají nejen etických, ale zcela konkrétních otázek, které generují význam a jsou v důsledku filmově analytické, a tím nakonec i kulturních obrazů paměti. O to víc tedy potřebujeme právě při recepci a práci rozšířené povědomí: Nejen *co* vidím, ale i *kde* a *kdy*?

Fantastičnost „digitálního“. A proto dějiny filmu!

Jistě, migrace a transformace obrazů probíhala neustále již i před digitalizací, ale nikdy nebyly podoby „filmu“ tak rozmanité, nikdy nebyla přístupnost filmů tak proměnlivá. Audiovizuální média mezitím pronikají do všech oblastí veřejného a soukromého života. A kino už dávno není jediným místem, kde se dají sledovat filmy a dějiny filmu. Zejména proto musíme o to víc explicitně popsat implicitní procesy formování a distribuční strategie i místa. Existuje řada ekonomických a právních omezení, kterými se aktéři *heritage business* (například televizní kanály, archivy, studia, půjčovny atd.) nechávají vést, a značně tak zasahují do vytváření kánonu filmových dějin.³³⁾

K historiografickým procesům formování patří také všechny druhy paratextů jako přiložené vysvětlivky, narace a kontextualizace ve formě bonusových materiálů, a to i když jsou v tržním kontextu. Dokumentace filmových dějin nebo i dokumentace restaurování je zde ústředním žánrem.³⁴⁾ Takové formáty, které jsou stále populárnější, jsou součástí tržních strategií. Přesto se ale zároveň nedá popřít, že tím zprostředkovávají, utvářejí a popularizují určité vědění o uchovávání filmů nebo přinejmenším o jejich restaurování. Zde by bylo vhodné navázat na hodnotu a význam filmových i mediálních dějin pro naše prožívání časovosti a dějin a dále ho reflektovat. Pohled do mediální minulosti může tříbit

32) Barbara Klinger, c. d.

33) K důsledkům například copyrightu srov. Claudy Op den Kamp, Copyright and Film Historiography: The Case of the Orphan Film. In: Matthew David – Debora Halbert (eds.), *The SAGE Handbook of Intellectual Property*. London: SAGE Publications Ltd. 2014, s. 404–417.

34) Srov. například bonusové snímky/ videa: EIN MYTHOS IN AGFA-COLOR (dokumentace dějin filmu DOBRODRUŽSTVÍ BARONA PRÁŠILA (MÜNCHHAUSEN) Josefa von Baky, 1943) či PRETTIER THAN EVER. THE RESTORATION OF OZ, aj. Oba materiály jsou dostupné na kanále YouTube.

smysly pro kritický pohled na přísliby, které nám nabízí „digitální revoluce“. Je obvyklé, že se vyzdvihuje kvalitativní skok, co se týče kvality obrazu a zvuku. Ale právě nostalgie by nám měla ve srovnání s vlastními diváckými zkušenostmi a filmovými iniciačními procesy ukázat, že „dobré vnímání“ a kvalita obrazu jsou do značné míry kulturně a mediálně podmíněné.

Pokud chceme digitalizační procesy uchopit jako velice aktuální součást této podmíněnosti, ukazuje se, že to je krajně obtížné. *Digitalizace* působí na mnoha úrovních: na diskursivní, technologické, institucionální, estetické a především na ediční a distribuční. To představuje, zamyslíme-li se nad významem digitalizace pro naše vnímání času a minulosti, mimořádnou (metodologickou) výzvu. Při zběžném pohledu se zdá, že historické pohyblivé obrazy jsou v určitých místech snadněji přístupné a vědění o nich i o filmech se popularizuje.

Avšak právě lekce filmových dějin v kontextu měnícího se mediálního prostředí nás učí *přiměřenosti*. Pak je možné relativizovat všudypřítomnou ideu pokroku směřujícího do digitální budoucnosti. Už není třeba vzpomínat pouze na samotné filmy, ale musíme si také uvědomit mnohost forem, v kterých byly a jsou filmy přístupné. Filmy nejsou pouze zábavou díky svému obsahu, jsou kulturní praxí, která se mění s každým mediálním prostředím. To také znamená, že když je náš obraz dějin filmu a dějin obecně použit k jejich zprostředkování, není to stabilní, nýbrž nesmírně dynamický konstrukt. Je načase mít na zřeteli podmínky, konkrétní místo a čas vlastní současné i minulé mediální zkušenosti, abychom mohli kriticky analyzovat možnosti budoucího vývoje.

Z německého originálu „Warum Filmgeschichte? Anmerkungen zur Frage, wie die Digitalisierung unser Bild der Vergangenheit verändert“, určeného pro *Iluminaci*, přeložil Luboš Studený.

Franziska Hellerová působí na Katedře filmových studií Univerzity v Curychu jako výzkumná pracovnice (post-doc) a pedagožka. Paralelně s dokončováním habilitační práce nazvané *Film History Remastered* vydala v roce 2015 monografii o Alfredu Hitchcockovi (*Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. Wilhelm Fink Verlag 2015). Roku 2010 jí vyšla monografie, v níž analyzuje plynulost času a prostoru v procesu vnímání filmu (*Filmästhetik des Fluiden Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. Wilhelm Fink Verlag 2010).

Citované filmy a televizní seriály:

Avatar (James Cameron, 2009), *Cesta na Měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès 1902), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Červené střevíčky* (The Red Shoes; Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948), *Ein Mythos in Agfa-Color* (Gert Koshofer, Nina Koshofer, 2005), *Dobrodružství barona Prášila (Münchhausen)* (Münchhausen; Josef von Báký, 1943), *Konec světa — první světová válka* (Weltenbrand; Christian Frey, Annette von der Heyde, Stefan Mausbach, Stefan Brauburger, Peter Hartl (ZDF), 2012), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Prettier than Ever. The Restoration of Oz* (2005), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Tři oříšky pro popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *Vražda na objednávku* (Dial M for Murder; Alfred Hitchcock 1954),

Život a smrt plukovníka Blimpa (The Life and Death of Colonel Blimp; Michael Powell, Emeric Pressburger, 1943).

Citovaná DVD vydání:

Die Reise zum Mond. Die außergewöhnliche Reise (Arthaus, 2012), *Dial M for Murder* (Warner Home Video, 2012, 3-D-Blu-ray-Disc), *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (Icestorm, 2010/2011, Blu-ray-Disc und DVD), *Georges Méliès. Le Premier Magicien du Cinéma* (Lobster Films, 2008), *Georges Méliès. Die Magie des Kinos* (Arthaus, 2012, Doppel-DVD), *Le voyage dans la lune. Le voyage extraordinaire* (Lobster Films, 2011, Blu-ray-Disc, DVD, zahrnuje dokument o restaurování *Le voyage extraordinaire*), *Metropolis* (Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung, Transit Film, Deutsche Kinemathek, 2003), *Münchhausen* (Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung, Transit Classics, 2005, zahrnuje bonus *Ein Mythos in Agfa-Color*), *Taxi Driver* (Sony Pictures Home Entertainment, 2011, Blu-ray), *The Life and Death of Colonel Blimp* (itv Studios Home Entertainment, 2012), *The Wizard of Oz* (Warner Brothers, Turner Entertainment, 2005, zahrnuje bonus *Prettier than Ever. The Restoration of Oz*).

SUMMARY

Why Film History?

Some Thoughts on How Processes of Digitization Shape Our Images of the Past

Franziska Heller

The article explores different facets of digitizing historical films, where digitization is not only seen as a technological process but rather understood as a cultural practice with economic, institutional, social as well as (memo-)political implications. The goal of this article is not to give an absolute definition of what is essentially “new” about digital processes. On the contrary, the focus of the article is on exactly the openness and the ambiguity of the term “digitization” and the heterogeneity of connected practices that constitute the analytical focus of this practice. “Digital” can be used as a label e. g. to promote new experiences; the term can be defined by its technical specifications; it can be understood as an aesthetic quality or as a means of distribution. With a polysemic idea of the term “digital”, the article examines specific contexts where this phenomenon manifests itself: How is the “digital” modeled in relation to film and media history? How does the relationship between a digital realm and media history affect our notion of temporal differences, by which is meant the mediated relation between a digital present and a pre-digital (analog) medial phenomenon.

Subsequent to an introductory passage modeling digitization as a cultural practice, the article also discusses the problem of choosing and defining a film-historic reference within the digitization processes. Switching to the level of (digital) distribution and presentation, this article then analyses re-edition practices within the framework of TV. Here the term “digital” can be seen in the context of programming practices, which induce certain rituals which have an impact on collective and cultural memory. This argument is then put forward by a curatorial analysis of specific DVD and Blu-ray-Disc editions.

The conclusion sums up the previous examples by pointing out that “digital” doesn’t stand for teleological progress and that every manifestation of the concept of “digital” is fundamentally intertwined with practices of film and media historiography. The practices around “digital” are not (brand) new: imaging, restoration and curatorial practices within the digital realm slightly shift our ideas of what “film” and “history” are. Every new media environment shapes our experience of time and our notion of memory, which need to be seen not as a “revolution”, but rather as a shift within existing discourses. Therefore, the lesson is twofold: 1) one must always be aware of the specific (medial) context in which “digital” as a phenomenon manifests itself, and 2) “digital” cannot be new without the old: the digital present is almost always put in a dialectic relationship with a past that serves as the background for differentiation, within which a specific, context-driven image of the past is construed.