

Peter Walsh

Zrod digitálních videoték a přetrvávání archivního impulsu

Trh s komerčním videem se po 45 letech nachází v téměř zcela efemérním stavu. Nepraktické analogové videokazety byly v současnosti nahrazeny streamováním digitálního obsahu a diváci rychle přešli z hmotného a omezeného fyzického média ke zdánlivě neomezené knihovně filmů na vyžádání, která odstranila nepohodlí a přinesla spotřebitelům díky snadno dostupným platformám plynulý přístup k nabídce. Těmito slovy ospravedlňuje motivaci k přechodu na digitální obsah Silicon Valley, jenomže řešení, které má odstranit všechny hmotné bariéry v přístupu k médiím, je podmíněno právě onou efemérností: zatemňuje totiž roli zprostředkovatelů a kurátorů a svévolně obchází potřebu archivovat a prezervovat materiály veřejným a udržitelným způsobem. Ilegální přístup k digitálnímu obsahu lze považovat za jediný otevřený a zcela veřejný mediální depozitář, který není omezován právem na intelektuální vlastnictví, platným v konkrétním regionu. Pokud je ale možné na základě zákona sítě pro nelegální sdílení odstavit, znamená to, že jsou nesmírně zranitelné a efemérní, a proto je nelze považovat za archivy v pravém slova smyslu. Ač může být popsán stav efemérnosti dalším argumentem v debatě o „Konci filmu“,¹⁾ příklady, na něž se chci v tomto článku zaměřit, ukazují dvě formy sdílení, z nichž první je digitální a online a druhá fyzická a offline: jde o aktivity zájmových uskupení, která fungují mimo oblast institucionálních archivů a snaží se bojovat s efemérností domácí spotřeby filmového média. Tato uskupení jsou situována mimo rámec formálního vzdělávání a oficiálních institucí zavedené filmově-archivářské praxe, a proto se mohou stát terčem kritiky. Přesto bych rád ukázal, že v sobě skrývají zřetelný archivní impuls zaměřený

1) I když je debata o konci filmu často vysmívaným tématem, monografie Paola Cherchiho Usaie, publikace Andrého Gaudreaulta a Philippa Mariona a kniha Jana Holmberga *Slutet på filmem*, O.S.V. byly pro analýzu provedenou v tomto textu klíčové. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*. London: BFI Publishing 2001; André Gaudreault – Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin 2013; a Jan Holmberg, *Slutet på filmem*, O.S.V. Gothenberg: Daidalos AB 2011.

na zachování přístupu a snaží se poctivě pečovat o širší cinefilní kulturu.²⁾ Tento princip se nesoustřeďuje na hledání a ochranu původního filmového objektu a dokonce ani na sekundární objekt v podobě distribučních kopií, přichází spíše jako reakce na efemérnost terciálního objektu, jímž je míněna komerční distribuce filmů a programů a všech přidružených komerčně distribuovaných artefaktů, které je obklopují.

Zmiňovaný archivní impuls vykazuje disciplinovanost, která v něčem odráží chování formálních archivů a jejímž cílem je udržovat přístup k filmu jakožto textu a k videu jakožto obsahu prostřednictvím digitalizace a vytváření sítí. Je třeba nicméně přijmout fakt, že kvalita terciálního materiálu nemusí odpovídat standardům očekávaným u zavedených archivů. Funkcí takovýchto videoték je totiž ochrana dlouhodobé přístupnosti. V následujících případových studiích se pokusím toto chování podrobněji postihnout a zároveň chci ukázat význam takového přístupu pro archiváře, kteří postupně začínají uvažovat o budoucnosti, v níž se významným zdrojem akvizicí nezbytně stanou komerčně vydávané nosiče a digitální média. Nepředpokládám, že spotřební média a z nich odvozené digitální produkty nahradí tradiční archiv a jeho zájem o původní objekty a zdrojový materiál filmové výroby. Chci se však zamyslet nad tím, jak model filmotéky a s ním spojený důraz na přístup, jako v případě Cinémathèque Française (Francouzské filmotéky), ale také třeba Cinémathèque royale de Belgique (Belgické královské filmotéky), odhaluje potřebu sbírat a chránit vybrané sekundární distribuční kopie, často vydané v konkrétním regionu, přičemž prioritou je také zpřístupnění a uvedení těchto materiálů širšímu publiku.³⁾ V kontextu domácí komerční videodistribuce roste potřeba uchovávat i terciální objekt (fyzické video, specifickou verzi určenou pro domácí distribuci nebo verzi s oříznutým obrazem), ale také touha chránit přístup k širší knihovně titulů, který je v současnosti nestabilní a zmenšuje se. Na zvolených dvou příkladech bych rád ukázal jak nám představa specifické formy videotéky může pomoci pochopit archivní tendenci, která usiluje především o přístup k co nejširšímu obsahu a už se tolik nezajímá o terciální objekt jako takový.⁴⁾

Ve snaze odpovědět na tuto otázku se dotknu probíhající debaty o kategorizaci a o tom, zda lze online depozitáře filmu, jakými jsou například YouTube a Vimeo, považovat za jistou formu archivů. Rick Prelinger v úvodu k eseji „The Appearance of Archives“ („Zrod archivů“) tvrdí, že YouTube není archivem, neboť „[j]eho cíle ani praxe se netýkají prezervace“.⁵⁾ Dále upozorňuje, že archiváři musí u uživatelů, kteří jsou v digitálním světě stále

2) Pojem „archivní impuls“ popsal přede mnou Hal Foster v souvislosti se současným uměním, a ačkoliv je jeho analýza performativního fenoménu hodna pozornosti, já se od tohoto původního významu odkláním, abych mohl prozkoumat, jak se projevuje archivní praxe v oblasti filmu v kolektivním, ale nikoliv institucionálním smyslu. Hal Foster, *An Archival Impulse*. *October*, 2004, č. 110, s. 3–22.

3) Použitím přípony „thèque“ nemám v úmyslu odkazovat k diskuzím, v jejichž rámci se někdy staví proti sobě dva odlišné přístupy k archivům, reprezentované pracemi Henriho Langloise a Ernesta Lindgrena, a nechtěl bych diskusi polarizovat v pojmech přístup versus prezervace. Digitalizace v mnoha ohledech neutralizuje hrozbu zničení původního objektu, ale v příkladech, jimiž se zde zabývám, je zdrojový materiál často přinejmenším o jeden krok vzdálený od původního objektu, takže otázka prezervace není tak významově zabarvená.

4) Je třeba zmínit, že Mezinárodní festival dokumentárního filmu v Sheffieldu (podobně jako většina dalších mezinárodních filmových festivalů — pozn. red.) provozuje každoročně od roku 2006 videotéku a umožňuje účastníkům zhlédnout soutěžní filmy na počítačích mimo veřejné projekce. Tato videotéka neslouží mimo festival samotný ani funkci archivní, ani nevykazuje archivní impuls dlouhodobě chránit přístup.

5) Rick Prelinger, *The Appearance of Archives*. In: Pelle Snickars – Patrick Vonderau (eds.), *The YouTube Reader*. Stockholm: The National Library of Sweden 2009, s. 268–274.

více jako doma (digital native), tedy pohybují se ve světě, kde je film vytvářen, zpracováván, distribuován a spotřebováván kompletně v digitálním prostředí, přijmout fakt, že se pro ně „propracované definice archivu ztrácejí v šumu“. Na základě běžného pozorování lze tvrdit, že se pojmy sbírka, archiv a knihovna stávají stále více zaměnitelnými, Prelinger však jde ještě dále a tvrdí, že YouTube se silou své všudypřítomnosti stal „nikoliv pouze archivem, ale ideální formou archivu“. Slovo archiv se tak odloučilo od praxe či aktu prezervování a ukládání a restaurování a místo toho se zaměřuje na ideál archivu jako depozitáře historických materiálů, který je permanentně přístupný, ale zcela nechráněný. Takovéto uvažování mohlo být udržitelné v prvních letech existence YouTube, ale s tím, jak se na síti šíří nefunkční odkazy a vznikají četné mezery po materiálech odstraněných kvůli tomu, že představovaly právní problém nebo přímo porušovaly autorská práva, uživatelé postupně začínají chápat, jak efemérní je ve skutečnosti YouTube i další online platformy, i když archivářům je tento stav již zřejmý. V souvislosti se změnami v definování archivu a knihovny se však nechci vracet k tvrzení Wolfganga Ernsta, že v kompletně digitalizovaném prostoru se „původní rozlišování mezi archivem, knihovnou a muzeem stává pouze informací o způsobu kódování“. ⁶⁾ Uživatelé vědí, že ne všechny informace jsou si rovné, neboť ze stejného základu vznikají mnohočetné verze, nové střihy, remixy a nové mastery, přičemž primát původního objektu není v platformě samé inherentní. A dále, online platformy často neuvádějí u archivních materiálů informace o zdroji. Pokud však populárních platforem využívají i zavedené archivy, lze to vnímat jako ujištění uživatelů o tom, že vazba mezi původním objektem, jeho prezervací a neomezeným digitálním přístupem není ani přerušena, ani se vzájemně nevylučuje. ⁷⁾

Pojem archivní impuls zde tedy zavádím proto, abych mohl postihnout aktuální dění v oblasti přístupu k filmům, které se odehrává mimo oblast institucionálních archivů a knihoven. Tento pojem nám umožní lépe pochopit, že snaha o prezervaci přístupu je reakcí na efemérnost, kterou pocítili uživatelé a milovníci filmu působící mimo struktury zavedených archivů. Prostřednictvím pojmu archivní impuls si lépe povšimneme, že digitální sféra přisuzuje největší význam přístupu, a činí tak způsobem, který si zákona dbalé institucionální archivy většinou osvojit nemohou — nachází se totiž v „šedé zóně“ práva, která je v oboru předmětem kontinuálních diskuzí. ⁸⁾ Tento archivní impuls není ničím novým. Budu ho však sledovat mimo oblast institucionální praxe, čímž chci zdůraznit, že jde o pojem, který nám dovolí snadněji pochopit kolektivní touhu po duplikaci a zpřístupňování materiálů, čehož komunity filmových znalců dosahují společnými silami díky digitál-

6) Wolfgang Ernest, *Sorlet från arkiven: Ordning ur urordning*. Trans. Tommy Andersson. Gothenburg: Glänta produktion 2008, s. 23. Dle vlastního překladu autora článku do angličtiny.

7) Samostatnou případovou studii by v této esaji mohlo být spuštění archivu British Pathé na YouTube v dubnu 2014. Zprávy v národních i filmových periodikách často uváděly, že archiv nahraný na YouTube se pyšní 85 tisíci tituly. Většina zpráv však připisovala archivu prvenství a pominula drobný detail, že ta samá sbírka byla dostupná v podobě streamu na vlastních stránkách Pathé již od roku 2006. Nové uvedení je tak spíše případovou studií rebrandingu a účinného marketingu a ukazuje moc YouTube jakožto jediného komplexního portálu, který poskytuje univerzální přístup všem, i když tento ideál není zatím ve skutečnosti naplněn.

8) Debaty týkající se problémů s právy na americké filmy v evropských archivech se řeší na oborových fórech typu FIAF a ACE a užitečný přehled otázek spojených s tímto problémem lze nalézt ve sborníku Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein (eds.), *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image*. Vienna: Austrian Film Museum 2008.

ním prostředkům a vytvářením sítí. Instituce filmového archivnictví je zavedena ve formě technického oboru, kulturního procesu a politického činu a v průběhu dějin filmového média byla pečlivě formalizována. V současném stádiu je ukotvena v obecně uznávaných standardech a protokolech, bezpečně usídlena v akademické disciplíně a chráněna vysokými standardy přísně vědeckého přístupu. Přijmeme-li hegemonii takto pojímaného filmového archivnictví a odlišíme určité principy od institucionálního základu, zůstane nám jádro archivního impulsu: samotná touha chránit a prezervovat přístup sám o sobě. Má první případová studie nabízí příklad archivního impulsu, který se příliš neohlíží na existující standardy, vzpírá se zavedeným pravidlům v oblasti autorských práv a v jisté míře vychází ze zvláštního a v určitém ohledu nihilistického impulsu ke sdílení dat bez ohledu na důsledky. Hnutí za otevřený obsah (open content movement) bylo vedeno myšlenkou, že „informace chtějí být svobodné“, která je v následujících případových studiích přítomná, byť archivní impuls, který zde chci postihnout, se od ní odklání. Nutně totiž předpokládá, že určité standardy a způsoby řízení, dle mého názoru inherentně archivářské, jsou zcela nezbytné k tomu, aby byl přístup k filmu zajištěn, a archivní impuls v důsledku ukazuje přetrvávající význam filmu jakožto historické informace.⁹⁾

Tento článek předkládá dvě případové studie neinstitucionálních archivů: první z nich je udržován v čistě digitální sféře, v nekontrolované a neregulované periférii populárních služeb na sdílení souborů, druhá je příkladem ojedinělé videopůjčovny v Bristolu ve Velké Británii, v níž přetrvávají fyzická média, ale jež současně vytváří rámec pro zákonné sdílení sbírek prostřednictvím nového digitálního portálu. Oba případy určitým způsobem řeší otázky spojené s komerční distribucí osiřelých filmů a videí a v obou případech otázka dostupnosti nahrazuje potřebu vytvářet reprezentativní sbírku jakkoliv definované třídy filmů.

Oba také fungují vně institucionalizované archivní praxe, zároveň jsou však poháněny zřetelným archivním impulzem k ochraně přístupu a udržování standardu v oblasti katalogizace i ukládání kontextuálních informací vztahujících se k vlastním sbírkám. Na obecnější rovině chci ukázat, jak se může neformálním archivům dařit v prostoru, kde formální archivy fungovat nemohou, a jsou tak schopné nabídnout vědcům a filmovým fanouškům řadu materiálů, které byly dříve oproti dnešku buď obtížně přístupné, nebo zcela nedostupné. Je třeba také říci, že tyto neformální sbírky není nutné vnímat jako hrozbu existujícím archivům, protože jejich účelem není v žádném případě nahradit nebo vytlačit funkci kamenných archivů. Jejich místo, funkci a šíři zaměření je třeba správně chápat v kontextu kolektivní potřeby prezervovat sdílené dědictví pohyblivých obrazů a filmového diváctví. Dále, když uvažujeme o příkladu služby pro sdílení souborů a nekritizujeme přitom její otevřenou snahu ignorovat a podkopávat současný zákonný rámec a fungovat mimo jeho omezení, neznamená to, že bychom tuto praxi chtěli tolerovat. Důležitější je, že výzkum fungování těchto služeb nás vede k přemýšlení o tom, jak mohou institucionální archivy dohlížet na tuto praxi a reagovat na ni, což nám může poskytnout lepší představu o jejich odkazu.

9) Podrobněji k etymologii a koncepcím pracujícím s myšlenkou, že informace chtějí být svobodné viz R. Polk W a g n e r, *Information Wants to Be Free: Intellectual Property and the Mythologies of Control*. *Columbia Law Review* 103, 2003, s. 995–1034.

Torrent tracking a příklad Karagarga

Pojem „sdílení souborů“ je vágní, přinejmenším však označuje proces získávání a distribuování nejrozličnějších médií a softwaru přes jiné než místní počítačové sítě. To lze nejnázorněji realizovat sdílením fyzických médií (paměťových karet, datových disků), vzdáleně přes FTP servery nebo prostřednictvím veřejně provozovaných webových stránek, které nabízejí přístup k permanentně uloženým médiím a datům. Sdílením souborů se však běžně rozumí především sdílení zábavních obsahů, jako je hudba, film a televizní programy, přes širší, často mezinárodní síť serverů a počítačů. Sdílení souborů bylo iniciováno všeobecným rozšířením hudebního formátu MP3 a poté spuštěním služby pro sdílení hudebních souborů Napster v červnu 1999 a následně se rozrostlo o většinu dalších zábavních formátů. Procesy, které byly využity na počátku sdílení souborů, jsou dodnes základem pro nejběžněji používané sítě. Prominentním příkladem z historie sdílení je bezplatná aplikace pro peer-to-peer sdílení souborů Kazaa, která v době největšího rozmachu v říjnu 2003 přilákala 5,6 milionů uživatelů.¹⁰⁾ I když byl tento projekt napaden řadou žalob ze strany zástupců filmového a hudebního průmyslu, dva ze zakladatelů aplikace, Niklas Zennström a Janus Friis, z týmu odešli a založili službu pro telefonování přes internet, Skype.¹¹⁾ Anthony Rose, další významná postava projektu Kazaa, byl zaměstnán televizí BBC, aby pro ni vyvinul populární video-on-demand službu iPlayer.¹²⁾ Průkopnické struktury a protokoly pro distribuci dat využívané v prvních systémech pro sdílení souborů jsou základem nejen pro iPlayer a Skype, ale také celou řadu dalších systémů pro poskytování obsahu, například portál Stream provozovaný společností Valve, služba Instant Video od Amazonu nebo Netflix. Nábor zaměstnanců z neformální online komunity programátorů, kteří tyto systémy vyvinuli, měl přímý dopad i na fungování následných institucí zabývajících se legálním sdílením dat.

I když se tyto rané služby úspěšně začlenily do rozvoje nových platforem pro sdílení obsahu, neměly negativní vliv na nelegální platformy, kterým se stále daří bez ohledu na rozšíření platforem legálních. V rané post-Napsterové éře fungovalo sdílení souborů na základě propojení prostřednictvím peer-to-peer sítí, po roce 2005 pak začal převládat systém distribuce dat prostřednictvím torrentů (doslova „proudů“ nebo „příválů“ — pozn. překl.). Soubory jsou v tomto decentralizovaném systému sdíleny v rámci roztržité sítě mnoha uživatelů, přičemž data se nesoustřeďují v jediném zdroji, ale využívají celou uživatelskou základnu k tomu, aby se šířila laterálně, aniž by byl přístup v určitých místech zúžený. Nutno říci, že proces není sám o sobě nelegální. Tento systém se běžně používá k legálnímu šíření velkých souborů, zvláště otevřeného zdrojového kódu operačního systému Linux. Můžeme si nicméně všimnout, že rozšíření nelegálního sdílení souborů přes torrenty v sobě obsahuje archivní impulz, který se projevuje touhou rozšířit a chránit přístup a současně omezit rizika a překážky při zprostředkovávání sbírek. Aby bylo možné

10) John Borland, RIAA lawsuits yield mixed results. *CNet News*, 4. 4. 2003. Online: <<http://news.cnet.com/2100-1027-5113188.html>>, [cit. 20. 4. 2015].

11) Ken Belson, EBay to Buy Skype, Internet Phone Service, for \$2.6 Billion *The New York Times*, 13. 9. 2005. Online: <<http://www.nytimes.com/2005/09/13/technology/13phone.html>>, [cit. 20. 4. 2015].

12) Kabir Chibber, The Man Who Saved the BBC. *Wired*, 15. 4. 2009. Online: <<http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2009/05/features/the-man-who-saved-the-bbc>>, [cit. 20. 4. 2015].

obejít zákon, byl z celého procesu odstraněn jediný centralizovaný zdroj, čímž byl zlikvidován ústřední bod předchozích žalob a zajištěna kontinuální dostupnost sítí pro sdílení souborů založených na torrentech. Proces stahování přes torrenty nicméně předpokládá sdílení rejstříku metadat, která zaznamenávají a monitorují celý provoz a slouží jako adresář všech dostupných médií, aniž by přímo spravovaly sporný obsah. K tomu začaly sloužit webové stránky typu isoHunt, Mininova a The Pirate Bay, které se prezentují jako nestranné vyhledávací programy pro všechny torrenty, legální i nelegální. Rejstříky digitálního obsahu se následně staly novým předmětem soudních sporů. Některé z nich, jako třeba původní isoHunt, podlehlly hrozbě právních sporů v řádech mnoha milionů dolarů, jiné, jako třeba Pirate Bay, pozoruhodně vzdorují tlaku a kontinuálně se přizpůsobují tak, aby se mohly bránit snaze zábavního průmyslu o jejich ukončení. I když Pirate Bay vytrvale vzdoruje, závislost torrentového systému na platformách s rejstříky nedovoluje, abychom tyto kanály považovali za dlouhodobý archiv nebo knihovnu sdílených médií.

Uvažování o procesu stahování přes torrenty jako o systému archivování obsahu je o to problematičtější, že celý proces závisí na trvalé dostupnosti sdílené sítě a kontinuálního sdílení dat prostřednictvím seedování (doslova „setí“ — pozn. překl.). Od okamžiku, kdy je soubor nahrán na internet a sdílen, závisí snadnost dalšího přenosu na počtu lidí, kteří ho v kteroukoliv dobu sdílejí. Sdílející jsou proto aktivně vyzýváni k tomu, aby pokračovali v seedování i poté, co ukončili stahování. Potřeba reciprocity však není vynucována a uživatelé mohou snadno stáhnout soubor a ihned poté se odpojit, čímž ukončí sdílení souboru a zároveň se vymaní z procesu nelegální distribuce právně chráněných dat. Princip sdílení dat přes torrenty by mohl být praktickým příkladem archivního impulzu k ochraně. Možnost odpojit se kompletně od procesu však v praxi oslabuje jakoukoliv představu o inherentním archivním impulzu uvnitř systému. Tento problém v systému se neprojevuje při stahování nových produktů. Digitální přenášení populárních televizních pořadů, nedávno vydaných hudebních alb či dokonce pirátských kopií posledních filmů je přes torrenty snadno dostupné, protože popularita zajišťuje zachování sítě sdílení, dokonce i tehdy, když většina uživatelů nechce soubor nabízet ke sdílení déle, než jim trvá jeho stažení. Tento způsob sdílení zajišťuje kontinuální existenci knihovny populárních a aktuálních mainstreamových médií, o něž má zájem většina uživatelů torrentů. Slabina systému se však ozřejmí v okamžiku, kdy chceme nalézt něco, co zajímá pouze velmi malou část publika. V uživateli, který věnoval čas tomu, aby materiál získal, zdigitalizoval a nahrál jako první na internet, lze rozpoznávat archivní impulz. Torrent však může po počátečním zájmu poháněném prvním přílivem sdílení velmi rychle odumřít s tím, jak se zainteresované strany zbaví povinnosti udržovat přístup k datům. To je v přímém rozporu s kontinuálními, automaticky vytvářenými katalogy na rejstříkových platformách, které zaznamenávají existenci torrentů bez ohledu na to, zda jsou aktivně sdíleny či nikoliv. Online rejstříky se pak stávají knihovním katalogem toho, co kdysi existovalo, a sledují miliony mrtvých torrentů, které už nejsou sdíleny a jsou nadále nepřístupné a nedohledatelné v důsledku anonymní povahy peer-to-peer distribuce souborů. Výjimkou mohou být objekty, které jedinec či menší skupina lidí považuje za významné pro určité blíže nespecifikované publikum. V případě takového vytrvalého sdílení vítězí princip nad praktičností, přičemž nadšení je vedeno impulzem k tomu stát se kurátorem objektů, které chce dotýčný aktivně privilegiovat. Tento samostatný impulz lze spatřovat v nečekaném množ-

ství materiálů z určité úzce vymezené oblasti, avšak jde o jiný druh impulsu, než o jakém byla řeč výše. Určitý materiál je totiž upřednostňován, aniž by byly cíle anonymního seedování (sdílení) jasně zformulovány a zasazeny do širšího kontextu. Odlišení tohoto impulsu od archivního impulsu jasně ukazuje, že u individuální motivace nejde ani tak o otázku uchovávání materiálů a přístupu k nim, ale spíše o prosazování soukromých zájmů pro vlastní potřeby.

V reakci na efemérnost torrentů vznikly soukromé trackery (služby pro sledování) torrentů, které umožňují komunitám sdílejícím soubory, aby společně chránily přístup k datům se zvláštním významem. Trackery se podobají platformám s rejstříky torrentů, neboť stejně jako ony poskytují přístup ke katalogu torrentů, ale navíc tento typ informací propojují se sítí a komunitou identifikovatelných uživatelů, kteří mohou být vyzváni k obnovenému sdílení mrtvých torrentů ve prospěch druhých. Tento systém překonává závislost torrentů na vytrvalosti těch, kdo je sdílejí, a nabízí udržitelnější archiv peer-to-peer sdílených souborů. Takovéto uzavřené online komunity torrentových trackerů se obvykle zaměřují na data určitého mediálního žánru nebo stylu a jejich společným cílem je vytvořit standard sdílení obsahu a chránit dlouhodobý přístup k němu pro své uživatele. Zaměření takových komunit může být různé, od filmů a televizních pořadů z konkrétního regionu či v konkrétním jazyce přes konkrétní podmnožiny filmových žánrů až po konkrétní sporty v konkrétních zemích. Pro potřeby této případové studie se cíleně zaměřím na tracker Karagarga, vytvářející uzavřenou komunitu pouze pro zvané s přibližně 28 tisíci členy, který je dokladem archivního impulsu v té podobě, v jaké byl popsán výše. Jeho cíl je formulován následovně:

Karagarga se snaží být něčím víc než obyčejným trackerem filmů, jakým je třeba BitTorrent. Jsme exkluzivní soukromou komunitou pro sdílení dat, která se zaměřuje na vytváření komplexní knihovny artových, kultovních, klasických, experimentálních a vzácných filmů z celého světa.¹³⁾

Prostudování sedmi bodů manifestu této komunity nám umožní pochopit její motivaci a vymezit standardy, které chtějí její provozovatelé mezi svými aktivními členy šířit. Zprvce odmítají „hollywoodský a bollywoodský mainstream“, což odráží jednak jejich touhu zaměřovat se na materiály, které nejsou samy o sobě populární, jednak praktický ústupek nelegální povaze jejich činnosti. Zaměřením mimo oblast mainstreamové tvorby a vyzdvihováním materiálů vytvořených před rokem 1970 se obrátí vyhýbají nejproblematictější oblastem zábavního průmyslu, která je dostatečně pokryta „mainstreamovými“ otevřenými a nekontrolovanými rejstříky sdílení souborů. Archivní impuls se zde projevuje touhou upřednostňovat určité materiály a přijmout rozumná opatření, která umožní omezit překážky spojené se sférou nelegálního sdílení souborů. Druhý a třetí bod manifestu požadují „[v]ytváření knihovny tím, že torrenty k filmům nebudou nikdy mazány a jejich opětovné sdílení bude tak snadné, jak je jen možné,“ a „[p]oskytování rozsáhlých informací ke každému filmovému torrentu“. V obou těchto případech je základním předpokladem snadného vyhledávání touha vytvořit knihovnu, prakticky ji kata-

13) Karagarga. Online: <<http://karagarga.net/>>, [cit. 20. 4. 2015].

logizovat a formou rejstříku popsat sbírku. Byť informační standardy požadované od všech nových titulů přidaných do trackeru neodrážejí žádné profesionální archivářské standardy, je zřejmá funkční podstata těchto principů. Zatímco rejstříky otevřených torrentů jsou zamořené chybnými katalogy informací, překlepy, nesprávně zařazenými tituly a nesprávnými odkazy na zdroje či autory, archivní impuls přítomný v systému Karagarga prokazuje, že si je vědom významu přesné katalogizace pro účinné provozování archivní sbírky.

Tyto body souvisejí i se čtvrtým principem, který usiluje o „[z]výšení důrazu na kvalitu ripu a kompletnost bonusových materiálů“. Ačkoliv se diskuze uživatelů omezuje na technické aspekty digitalizace, kompresi souborů a konverzi datového toku, vyhledávač má nastavené klíčové standardy, které jsou pravidelně upravovány s tím, jak se zlepšují širace akceptované technologické standardy a komunita aktivně vede uživatele k aktualizaci a obnově digitálních objektů tak, aby odpovídaly posledním standardům komerční distribuce filmu. Principem je, že šíře přístupu představuje největší prioritu a materiály mohou být akceptovány bez ohledu na kvalitu, pokud zaplňují mezeru v katalogu dané komunity. V tomto ohledu musíme také přijmout základní princip, že celý tracker je třeba chápat jako sekundární ve vztahu k institucionálním archivům a kolekcím, které prezervují, restauroují a distribuují tyto tituly. Vlastní funkcí komunity je však zpřístupňování titulů, které nemají distribuční kopie nebo byly odvysílány a od té doby se v komerční distribuci neobjevily. Menší počet filmů, které jsou dostupné na Karagarga, navíc pochází z nelegálních kopií převzatých z institucionálních archivů. Existence takovýchto duplikátů s nízkou kvalitou není novinkou a tituly tajně zduplikované archiváři pro soukromou potřebu kolegů, výzkumníků nebo přátel nacházejí na Karagarze širší publikum, než by bylo původně zamýšleno.

I když lze takové aktivity považovat za útok na institucionální privilegium archivů kontrolovat přístup k citlivým fyzickým materiálům a omezovat distribuci vlastních sbírek, zásada, jíž se Karagarga jakožto vyhledávač řídí, je již zmíněné heslo „informace chtějí být svobodné“. Tento citát se poprvé objevil v roce 1977 jako obecný komentář k prvním síťovým informačním systémům a postupně se stal manifestačním heslem těch, kdo sdílejí soubory, a aktivistů v oblasti autorských práv, kteří jím, s politickou či jinou motivací, ospravedlňují své činy. Nejdůležitějším principem je zde přístup a implementace zmíněného hesla znamená aktivní odmítnutí jakékoliv formy institucionální regulace či omezování. Může se zdát, že je tato zásada v rozporu s děním v uzavřené trackingové komunitě, která přísně reguluje přijímání nových členů a neváhá vyloučit ty, kteří nenaplňují komunitou přísně stanovený poměr uploadu a downloadu. Hlavní důvod pro tak neobvyklou kontrolu nicméně ukazuje, že celé schéma je promyšlenější, než by se mohlo na první pohled zdát. Pravidla používání Karagarga jsou tak přísná proto, aby zajišťovala kontinuální šíření trackeru jakožto aktivního katalogu titulů a aby distribuce dat upřednostňovala dávání (seeding nebo upload) před bráním (leeching nebo download). V kontextu hojně rozšířených liberálních postojů, na nichž se zakládá etická motivace ke sdílení souborů prostřednictvím sítí, je přísné vymáhání standardů a pravidel ze strany moderátorů Karagarga třeba interpretovat jako dobře promyšlené rozvinutí principu svobodných informací, které se pojí se sebezáchovnou myšlenkou archivního impulsu, v jejímž rámci se archivářské standardy využívají k ochraně vyššího principu rozšiřování sdílených sbírek na síti

a k zajištění přístupu k centralizovanému korpusu dat ve prospěch všech.

Aktivní politika Karagarga navíc odměňuje uživatele, kteří nahrají do systému požadované tituly a komunita na trackeru aktivně pečuje o tvorbu a distribuci nových titulků a překladů pro vzácné filmy, které jimi nedisponují. K tomu je nutno přičíst pravidelné měsíční kampaně, které uvnitř komunity propagují práci určitého tvůrce, ať už jde o režiséra, scenáristu nebo kameramana, a máme před sebou aktivní snahu, jak je jen v rámci virtuální komunity možné, o kurátorství a propagaci trackovaného obsahu. Do struktury fungování Karagargy je takto vetkána touha prezervovat data a tracker neslouží pouze jako databáze nebo knihovna titulů. Je současně projevem komunity a kolektivní zkušenosti média a fanouškovství. Impulz a principy, jimiž se komunita okolo Karagargy řídí, jsou na jednoduché, ale fundamentální úrovni archivní: jde o to chránit a propagovat přístup k určité třídě filmů, která je považována za kulturně významnou a které struktura otevřeného a nekontrolovaného systému sdílení souborů adekvátně neslouží. Komunita uplatňuje restriktivní politiku přijímání nových členů, aby mohla pokračovat ve sdílení materiálů, a navíc se zaměřuje na historický a světový film, čímž se účinně vyhýbá dohledu majitelů práv, kteří budou spíše pronásledovat uživatele torrentů nelegálně šířících jejich obsah. Výsledkem je různorodá a dobře přístupná sbírka titulů, které jsou katalogizovány a udržovány v decentralizované síti rovnoprávných uživatelů (peers), kteří věří, že se pohybují na hranici legálnosti.

Je však třeba přiznat, že kolektivní touha komunity po zachování přístupu k historickým materiálům je zatížena tím, že funguje zcela nelegálně. Jedna účinně zacílená žaloba proti serverům, na nichž je tracker umístěn, může službu okamžitě ukončit a žádný archivní impulz by nenabídnul východisko pro uchování informací, záznamů v katalogu nebo rejstříky členů. Data samotná by přežila v decentralizované síti uživatelů, kteří si je stáhli prostřednictvím trackeru, jenže bez centrálních serverů by bylo prakticky nemožné oživit rejstříky, jejichž prostřednictvím je možno zasílat požadavky na data od jiného vzdáleného uživatele. Archiv kolektivně sestavený v systému Karagarga by bez síťové infrastruktury okamžitě přestal existovat. Status něčeho, co nelze považovat za legální sbírku, bude vždy nestabilní. Snahy o omezení efemérní podstaty Karagargy nás však vedou k tomu, abychom tracker chápali jako seberegulující neformální sbírku filmové historie a filmového dědictví, která aktivně aspiruje na určitý archivářský standard, aniž by chtěla nově utvářet institucionální model filmového archivnictví. Archivní impulz jako takový je oddělen od zavedené archivářské praxe, a musí být proto chápán jako samostatné úsilí, které vyžaduje od uživatelů spolupráci a kolektivní snahu při ochraně přístupu k digitálně získaným materiálům, byť je oddělená od potřeby přijmout zodpovědnost za prezervaci původních materiálů a dokumentů.

Fyzické videopůjčovny, video on demand a 20th Century Flicks

Případová studie Karagarga zdůrazňuje, jak se uživatelé systému pro sdílení souborů snaží spravovat vlastní kolektivní archiv filmů a dalších příbuzných materiálů. Fungují však v decentralizované, plně digitální a jednoznačně nelegální doméně, a jejich snaha je proto nevyhnutelně poznamenána nestabilitou a potenciální efemérností. Fyzické filmové ob-

jekty dovolují tuto bezprostřední efemérnost obejít, nicméně porovnání s druhou případovou studií, soukromě vlastněnou neformální knihovnou komerčně distribuovaných filmových nosičů, ukazuje, jak složité je udržovat takovou kolekci po finanční stránce životaschopnou. Obdobné podniky současně musí pronikat do digitální sféry, aby ospravedlnily svou existenci v moderním tržním prostředí video on demand (VOD) platforem a dalších služeb se streamovaným obsahem.

Příkladem zvoleným pro tuto případovou studii je videopůjčovna 20th Century Flicks, která působí již od roku 1982 v centru anglického Bristolu a v průběhu let nashromáždila soukromou sbírku téměř 20 tisíc komerčně distribuovaných DVD nebo VHS. Podnik je zajímavý tím, že jde o jednu z pouhých dvou videopůjčoven ve městě s téměř 400 tisíci obyvatel a přežívá krachy obdobných podniků i v konkurenci se zásilkovými videopůjčovnami a rychlým rozvojem VOD služeb v posledních letech. Obchod, který vlastní a provozuje tým čtyř pracovníků na plný úvazek, spravuje svou kolekci v malé budově ze 17. století v centru města. V ní se nachází současně i kavárna a projekční místnost pro jedenáct diváků, kterou si lze soukromě pronajmout. Ze čtyř majitelů má pouze jeden magisterský titul z filmového oboru a žádný z nich nemá formální historické či archivářské vzdělání v oblasti filmové prezervace. Přesto lze v jejich praxi rozpoznat archivní impuls a podle mého názoru je klíčem ke kontinuálnímu úspěchu na zmenšujícím se trhu videopůjčoven.

Prioritou této videopůjčovny je, stejně jako v případě trackeru Karagarga, prezervace přístupu a jedním z hlavních cílů týmu je udržovat a rozšiřovat knihovnu. Pokud některý zákazník požaduje titul, který ve sbírce není, videopůjčovna si jeho dotaz zaznamená a, pokud je to možné, snaží se film získat ve prospěch zákazníka i půjčovny. Politika akvizicí je definována pouze tím, že reaguje na potřeby zákazníků a upřednostňuje tituly, které je obtížné nalézt nebo jsou vyprodané. Půjčovna tak v současnosti vlastní tři tisíce VHS titulů, které nebyly ve Velké Británii uvedeny do DVD distribuce. Vznikla tak unikátní sbírka materiálů, jež je s postupem času stále obtížnější získat jinými prostředky. Sbírká videokazet je různorodá a obsahuje například krátké a historické filmy vydané British Film Institute, které nejsou zatím nikde jinde dostupné online, ale i mainstreamové tituly, jako například Disneyho rasově problematický animovaný celovečerní film *SONG OF THE SOUTH* (1946), jehož distribuci na DVD a Blu-Ray nosičích ve Velké Británii i v USA kulturně uvědomělá společnost Buena Vista Pictures nadále potlačuje. Výpůjčky z této exkluzivní sekce tvoří jen zlomek z celkových výnosů půjčovny, udržování rozsáhlé sbírky je však pro její majitele základním principem. Archivní impuls, který nutí videopůjčovnu, aby zachovávala přístup ke své sbírce, je vskutku naléhavý, vezmeme-li v úvahu, že stovky dalších videopůjčoven zanikly a stovky britských veřejných a univerzitních knihoven se v poslední době zbavily sbírek nahrávek televizního vysílání a komerčně vydaných videokazet. 20th Century Flicks není poslední britskou videopůjčovnou, neboť na britském venkově doposud některé nezávislé videopůjčovny přežívají, je však jistě jednou z posledních videoknihoven v zemi a její majitelé pociťují odpovědnost za spravování sbírek ve prospěch platících členů. I když se pocit zodpovědnosti samozřejmě vztahuje jen na obyvatele sídlící v bezprostřední blízkosti videopůjčovny, několik málo uživatelů v rámci Velké Británie využívá sbírku DVD prostřednictvím zásilkové služby. Půjčování videokazet tímto způsobem by však bohužel nebylo praktické a některé nejvzácnější a potenciálně nejžádanější tituly jsou tak dostupné jen velmi obtížně. Videopůjčovna si byla této nekon-

zistence vědoma a rozpoznala zde potenciál pro rozšíření stávajícího přístupu prostřednictvím nové internetové platformy pro streamování, jejímž cílem je legálně zpřístupňovat nejvýznamnější kusy pro badatele, cinefilly a další zájemce na úrovni národního či dokonce mezinárodního trhu.

Cílem tohoto pilotního projektu je prostřednictvím časově omezeného streamování zpřístupnit velkou část sbírky videokazet v maximální možné míře. Tým v současné době ve spolupráci s manažerem sítě se znalostmi v oblasti systémů pro streamování otevřeného obsahu vyvíjí platformu umožňující vysílat individuálním platícím zákazníkům některý z nejvýznamnějších titulů sbírky. Princip tohoto systému napodobuje proces návštěvy videopůjčovny, vybírání titulu a zaplacení za privilegium sledovat film v projekční místnosti videopůjčovny. Digitalizace video sbírky může navíc potenciálně rozšířit životnost materiálů aktuálně dostupných na médiích typu VHS, která se rychle opotřebovávají. Digitalizace a streamování obsahu je zde postaveno na jednoduchém principu, avšak ošetření autorských práv k těmto titulům je nezbytně mnohem složitější a vyjednávání o přístupu a streamování v konkurenci mnohem lukrativnějších služeb a většího trhu, které majitelům práv mohou potenciálně nabídnout služby jako Netflix nebo Amazon Instant Video, budou složité. Právě úzké zaměření tohoto projektu však může být paradoxně nejsilnější výhodou při vyjednávání, neboť tituly zařazené do sbírky videopůjčovny nepatří do oblasti, kterou by provozovatelé VOD platform považovali za lukrativní. Ačkoliv je nepravděpodobné, že by Buena Vista Distribution dovolila videopůjčovně v Bristolu, aby poskytovala přes streamování silně kontroverzní *SONG OF THE SOUTH*, lze si představit, že by majitelé práv k videodistribuci *DOTEKU* (1971), prvního anglicky mluveného filmu Ingmara Bergmana s Elliotem Gouldem v hlavní roli, mohli mít pro nezávislou a inherentně cinefilní organizaci větší pochopení.

Archivní impulz videopůjčovny směřující k rozšíření a opatrování přístupu je cenný sám o sobě, ale koneckonců i pro majitele práv, jimž může přinést zisky z titulů, které přestaly být výnosné již před patnácti lety, kdy ve Velké Británii začaly videokazetám konkurovat DVD nosiče. Projekt otvírá také otázku, co s „osiřelými díly“, tedy s tituly, u nichž není zřejmé, kdo je vlastníkem práv. Tým se v současné době snaží zjišťovat, nakolik je možné poctivě dohledat majitele práv k půjčování. Implementace „Směrnice Evropského parlamentu a rady o některých povolených způsobech užití osiřelých děl“ (dále Směrnice) ve Velké Británii dne 29. října 2014 vytvořila určité postupy, stanovující, jak by mělo být s takovými díly zacházeno, a britská vláda reagovala projektem udělování licencí, který spravuje Kancelář pro intelektuální vlastnictví (Intellectual Property Office) ve snaze usnadnit naplňování této směrnice.¹⁴⁾ Britský licenční systém vychází z toho, že Směrnice je široce zaměřená, a pokrývá jak nekomerční využití osiřelých děl kulturními organizacemi a organizacemi zaměřenými na kulturní dědictví, tak komerční využití materiálů ziskovými organizacemi.¹⁵⁾ 20th Century Flicks jednoznačně spadá pod komerční využití a nový systém udělování licencí se na něj vztahuje, ale praktické dopady pro ošetření práv

14) Directive 2012/28/EU: Orphan works. Online: <http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/orphan_works/index_en.htm>, [cit. 20. 4. 2015]. V České republice byla evropská směrnice o osiřelých dílech implementována do novely autorského zákona s platností od 7. listopadu 2014 — pozn. red.

15) UK opens access to 91 million orphan works. Gov.uk, 29. 10. 2014. Online: <<https://www.gov.uk/government/news/uk-opens-access-to-91-million-orphan-works>>, [cit. 20. 4. 2015].

spojených s provozováním videopůjčovny a streamování bude teprve nutné prozkoumat. Uvedený pilotní projekt v tomto smyslu otestuje možnosti poskytnuté implementací Směrnice ve Velké Británii.

Institucionální archivy sužovala naléhavá potřeba vyřešit problém s autorskými právy k osiřelým dílům, což Směrnice činí, a byla proto velmi vítaná. Implementace Směrnice ve Velké Británii nicméně otevřela dveře i dalším institucím typu 20th Century Flicks, které chtějí využívat osiřelá díla novým způsobem, a zmíněný pilotní projekt by mohl zdánlivě rozšířit přístup i k neznámým dílům. Od této aktivity si nelze slibovat, že by zvýšila popularitu podniku nebo ho finančně posunula vpřed, je však možné ji chápat jako projekt, který obnoví význam anachronického provozování videopůjčoven v 21. století. Konkurence Netflixu a dalších VOD poskytovatelů zbořila mnohé bariéry v přístupu k filmům z domova, jen málo uživatelů si však uvědomuje, jak jsou tyto nové platformy efemérní. Digitální práva poskytnutá těmto platformám jsou časově omezená, obsah se v nich objevuje a zase rychle mizí. Uživatelé si jen pomalu začínají uvědomovat, že Netflix oproti původnímu předpokladu není věčnou knihovnou nebo archivem jejich oblíbených filmů a televizních pořadů. Společnost nemá povinnost tyto materiály prezervovat či zachovávat k nim přístup pro budoucí generace. Lze dokonce říci, že tyto platformy vykazují vysoké standardy managementu dat, což jim mohou archivy závidět, jsou však spravovány bez jakéhokoliv archivního impulzu, který by se zabýval ochranou přístupu. Navíc jen malý počet lidí pocítil frustraci z obtížného vyhledávání omezeného počtu kopií videonosičů pro domácí použití, a přestože půjčovny a bazary s filmovými nosiči vždy zajišťovaly, že tyto tituly zcela nezmizely z oběhu, zrod trackerů typu Karagarga a přetrvávání videopůjčoven typu 20th Century Flicks je v určitém omezeném rozsahu reakcí na neustálou a rostoucí efemérnost distribučního cyklu domácího videa.

Oba zmiňované projekty v zásadě potvrzují hodnotu trvalého přístupu k videoknihovnám a šířeji také význam prezervování videonosičů určených pro domácí spotřebu jako archivovatelného objektu. Pro generace cinefilů, jejichž záliba ve filmu vzešla ze stovek, ne-li tisíců videokazet, je uctívání terciálního objektu a přání zachovat k němu přístup pochopitelné a přirozené. V kontextu komunity, která získala filmové vzdělání díky neadekvátně oříznutým a rozostřeným verzím typickým pro video, nepřekvapí tichá tolerance vůči nižším standardům kvality. Výměnou za přijetí nižší kvality totiž získala rozsáhlý přístup k filmům, který v 80. a 90. letech nabídlo médium domácího videa. Trh se postupně přesunul od analogových videokazet přes digitální disky až k digitálnímu streamování obsahu, ale potřeba chránit rozsáhlý přístup v případě videopůjčovny 20th Century Flicks zůstala a v případě systému Karagarga se přesunula na internet. Digitalizace a distribuce objektů v online prostředí však odděluje obsah (interpretaci původního objektu) od fyzické podoby (terciální nosič určený pro komerční distribuci), proto je třeba připomenout, že se zde jedná o zachování samotného přístupu, knihovny a videotéky s obsahem. Videopůjčovna 20th Century Flicks nadále chrání a udržuje své sbírky, ať už v digitalizované či jiné podobě, ale zůstává v jádru knihovnou a přístup vždy zůstane otevřený až do chvíle, kdy se terciální objekt zcela opotřebuje.

Tyto dva případy ukazují ochotu napodobovat v některých ohledech chování archivů, řada zavedených archivů si však dnes také paradoxně začíná uvědomovat význam archivování komerčně distribuovaných videokazet, a to v dosti podobném duchu. Knihovna

Sterling Memorial Library při Yaleově univerzitě v březnu 2015 ohlásila, že uskutečnila akvizici 2700 videokazet a označila se za „první instituci v zemi, která aktivně sbírá videokazety“.¹⁶⁾ Jakkoliv citovaný článek zavání sebechválou, rozhodnutí zavedení archivu prohlásit se za ochránce historicky přehlížených „primárních zdrojů“ je významným krokem. Teprve v okamžiku, kdy se spotřebitelé a knihovny hromadně zbavili analogových videokazet, se populární formát domácího videa paradoxně stal dostatečně vzácným, aby mu institucionální archivy začaly věnovat větší pozornost. Neboť i když Yale projevil v tomto ohledu dobrou vůli, jeho sbírka je menší než 3000 videokazet soukromě vlastněných 20th Century Flicks a výrazně menší než sbírka několika tisíc digitalizovaných videokazet, které jsou aktuálně k dispozici na Karagarga. Můžeme pochopitelně doufat, že tato akvizice bude první z mnoha, a Yale ve své aktivitě také upřednostňuje nosič/objekt nad interpretací/obsahem zprostředkovaným VHS verzí. A je to právě toto upřednostňování, které od sebe zásadně odlišuje institucionální archiv a veřejnou sbírku nebo knihovnu vykazující archivní impulz. Dvě zmíněné případové studie jsme záměrně označili pojmem videotéka, což nám umožňuje pochopit, jak upřednostňování širokého a dlouhodobého přístupu a klíčová spolupráce komunity odlišují praxi a fungování těchto aktivit od běžných knihoven a databází.

Musíme se proto ptát, zda přítomnost popsaného archivního impulzu neukazuje, že se uživatelé začínají přibližovat institucionálním archivům a začínají si uvědomovat jejich potřeby a tlaky, které jsou na ně vyvíjeny. Je-li tomu tak, pak by to vyvracelo tvrzení Lea Enticknapa, že „digitální přístup přispěl k rozšíření propasti mezi potřebami uživatelů archivů a prací archivářů při spravování materiálu, které dostali do péče“ a že „profese archiváře musí přehodnotit svou etickou hodnotu“.¹⁷⁾ Pojmy archiv, knihovna, sbírka a muzeum jsou dle dostupných dílčích informací, zdá se, stále více zaměnitelné, což lze interpretovat jako přitakání Enticknapově tezi, že potřeba profesionálního archivnictví je významnější než kdy dříve. Osobně se však domnívám, že archivní impulz přítomný ve zmíněných případových studiích svědčí o potřebě ne-archivářů respektovat principy a standardy archivnictví, aby zmírnili rostoucí efemérnost digitálních médií.

U mladé generace, která byla vychována videem a je dobře obeznámená s digitálním filmem, zřejmě roste tendence upřednostňovat přístup nad vším ostatním. Archiváři však musí vedle přístupu zdůrazňovat i význam prezervace při zajišťování dlouhodobé ochrany filmového dědictví a historie. Vytrvalost jedinců pohybujících se mimo archivní instituce umožnila spravovat a ochránit mnohé díky tomu, že společně následovali jednoduchý impulz zachovat a rozšiřovat štedrý přístup, který jim byl zprostředkován. A tato vytrvalost odráží archivní proces, aniž by si toho byli tito lidé nezbytně vědomi. Když jsem oslovil majitele 20th Century Flicks s tím, že by mohli fungovat v podobě archivu, jednoznačně můj návrh odmítli, byť přiznali, že jsou inspirováni archivním impulzem k ochraně přístupu. V případě uživatelů Karagarga nelze říci, zda respektují některé principy archivování vědomě. Jakkoliv je jejich spolupráce na prezervování širokého přístupu

16) Stephanie Rogers, Library acquires 2,700 VHS tapes. *Yale Daily News*, 3. března 2015. Online: <<http://yale-dailynews.com/blog/2015/03/03/library-acquires-2700-vhs-tapes/>>, [cit. 20. 4. 2015].

17) Leo Enticknap, Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate? *Spectator* 27, 2007, č. 1, s. 10–20. Zvláštní číslo časopisu na téma „Media Access: Preservation and Technologies“, editované Lucasem Hilderbrandem.

hodnotná, slouží především jim samým. Uživatelům tohoto trackeru je třeba ukázat, že jsou silně závislí na komerčních produktech a pokladech poskytnutých institucionálními archivy, což je aspekt, s nímž se koneckonců musí smířit, i když se nepovažují za součást světa archivnictví. Neomezený přístup lze v digitální sféře vytvořit snadno, avšak bez reciprocity mezi osvojováním nových materiálů a prezervací existujících není dlouhodobě udržitelný. Většina archivářů vnímá vědomé ignorování autorských práv ze strany uživatelů trackeru jistě s nevolí, mně však šlo o to zdůraznit to málo, co mají obě skupiny společného, abych ukázal, že sdílejí stejnou motivaci k aktivitě. Sdílené vlastnosti jsem se snažil prozkoumat podrobněji, abych prohloubil vzájemné porozumění mezi oběma odloučenými zájmovými skupinami. Pevně věřím, že vzájemná závislost těchto dvou odlišných, ale provázaných skupin se bude v budoucnu zvětšovat, ať už bude krajina archivů budoucnosti digitální či nikoliv.

Z anglického originálu „Emergent Digital Videotheques and the Persistence of the Archive Impulse“, určeného pro *Illuminaci*, přeložil Jan Hanzlík.

Peter Walsh absolvoval doktorské studium v oboru filmové vědy na Univerzitě v Sheffieldu, kde se zaměřoval na praxi raného uvádění filmů v severní Anglii. Dnes žije v Bristolu a působí jako nezávislý výzkumník a redaktor. Vedle toho se aktivně podílí na chodu nedávno znovuobnovené činnosti Bristolského kroužku filmových kritiků (Bristol Film Critics Circle) a je jedním z ředitelů South West Silents, kolektivu který koordinuje a propaguje promítání a představení němých filmů v Bristolu a okolí.

Citované filmy:

Dotek (*Beröringen*; Ingmar Bergman, 1971), *Song of the South* (Wilfred Jackson, Harve Foster, 1946).

SUMMARY

Emergent Digital Videotheques and the Persistence of the Archive Impulse

Peter Walsh

With a history of home consumer film media that goes from the cumbersome analogue video tapes to the current state of streamed digital content, the shift from tangible-yet-limited physical media to a seemingly endless library of on-demand film is one audiences have been quick to embrace. While this ephemeral videotheque of media could be cited as another point in the continued Death of Cinema debate, the case studies I wish to address in this article highlight two collectives, one digital and online, and the other physical and offline, as examples of how groupings outside institutional archives are working to combat the ephemerality of home consumer film media. Their position outside the confines of institutional recognition or established film archiving practice leaves them open to criticism, yet in both examples I aim to explore how each manifests a clear archive impulse aimed at preserving access, and more deeply engaged with fostering a wider culture of cinephilia.

This principle is not concerned with locating and protecting the original film object, nor even the secondary object of distribution prints, but comes rather as a reaction to the increasing ephemerality of the tertiary object, which is the home video releases of films and television broadcasts. The archival impulse (as I see it) demonstrates a disciplined approach which echoes some of the behaviours of formal archives, and the need to maintain access to the film as text, and video as content, through digitized and networked means. The emergence of these new videotheques is a collective response from users and consumers of film media, and the principles and rigour they demonstrate, alongside their reaction to international copyright law, and the emergence of orphan film work rights, shows a dedication towards protecting a library of film and television, which is seen as being at threat from fragmentation and dereliction. By highlighting these two examples I hope to illustrate the limited commonalities between the professional archivists and those preserving access outside of the institutional model, and in so doing gain a better understanding the overlap in what drives both groups.