Nadšencům pro starožitnosti 2

Leo Enticknap, *Film Restoration. The Culture and Science of Audiovisual Heritage.* Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

V roce 2006 byla na stránkách *Iluminace* recenzována první monografická publikace Leo Enticknapa v článku pod názvem „Nadšencům pro starožitnosti".[1] O téměř deset let později se zde pozornost dostává jeho druhé monografii. Autorka si dovolila titul recenze zopakovat a po vzoru současných franšízových událostí přidat odpovídající arabskou číslici. Pokračování nesvědčí ani tak o nízké invenci recenzentky, jako o tom, že druhá kniha v podstatě navazuje na tu první, je pomyslným druhým dílem na cestě k poznání filmu jako smrtelného fyzického předmětu. Oba bedekry jsou pak určené primárně filmové kritice, teorii a historiografii, které o filmech často uvažují jako o nehmotných ideálních a bezvěkých entitách.

Enticknap si ve své monografii dává za cíl představit problematiku restaurování kinematografického filmu velmi podobně, jako se před několika lety pustil do úvodu do dějin kinematografické techniky. Snaží se o resumé vědomostí roztroušených v dobových příručkách, zapadlých článcích, případových studiích a pamětech příslušníků umírajících profesí nebo profesí nově vznikajících, přístupné čtenářům na různých úrovních znalostí a s různým vědomostním pozadím. V úvodu knihy přitom používá podobné premisy jako kdysi, když zdůrazňuje nepřítomnost technického uvažování nebo nepochopení problematiky v textech svých současníků z řad britské odborné veřejnosti a následné zmatení v populárních médiích a mezi veřejností širokou. A právě tomuto zmatení se snaží svými publikacemi čelit.

Nastínění současného stavu, který podle něj vyžaduje řešení, přitom věnuje celou úvodní kapitolu. Současná situace v oblasti Enticknapova zájmu je formována nárůstem zájmu o starší archivní filmy v posledních desetiletích, který je poháněn primárně komerčním využitím v nových edicích pro současné diváky. To vede přinejmenším k nadužívání, ne-li zneužívání slova „restaurování" v debatě zaměřené na modernizaci a komodifikaci archivních filmů. Tato debata pak podle autora svědčí o obecném neporozumění úloze techniky v rámci kinematografie a filmu a specificky o nepochopení toho, co restaurování je, proč je nutné, jak probíhá a k čemu slouží. Konkrétní příklady hledá Enticknap například v textech britských filmovědců (Laura Mulveyová, Sarah Streetová, Ian Christie) nebo diskursu na stránkách časopisu *Sight and Sound*.

Enticknap se zároveň snaží identifikovat kořeny míjení se mezi filmovou technikou a oborem,

1) Leo Enticknap, *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital.* London — New York: Wallflower Press 2005. Recenzováno v *Iluminaci*: Anna Batistová, Nadšencům pro starožitnosti. *Iluminace* 18, 2006, č. 3 (63), s. 175–180.

který kinematografii zkoumá. Souvisí podle něj s relativním klidem v rozvoji filmové techniky mezi 60. a 90. lety minulého století, tedy v době, kdy se formovala filmová kritika a historiografie do dnešní podoby. Po bouřlivých obdobích nástupu zvuku, zobrazování v „přirozených" barvách nebo bitev nových obrazových formátů a rozvoji stereoskopie a stereofonie následovaly od 60. let změny sice důležité pro filmařskou praxi (ať už pro natáčení, postprodukci nebo laboratorní zpracování), ale neviditelné pro běžného diváka a potažmo pro akademický diskurs, který se z velké části díval na film jako na text. I debata, která se fundovaně věnuje restaurování, je podle něj z drtivé většiny vnitřním dialogem mezi archiváři a specialisty zabývajícími se dlouhodobým uchováním kinematografických filmů, do které jen málokdy zasahují osoby z vnějšku, natož z řad akademiků věnujících se kinematografii a filmu.

Když se začala formovat poslední velká a radikální změna v podobě digitalizace, která fundamentálně mění nejen používanou techniku, ale také filmařskou praxi, konzumpci pohyblivých obrazů, a konečně i strukturu (pomocného) průmyslu a možnosti archivní péče o kinematografické dědictví, našla filmovědce nevybavené pro hlubší reflexi celého fenoménu. A v momentě, kdy nejsou ani univerzitní odborníci připraveni se relevantně zabývat fenomény, jež ovlivňuje technický vývoj v kinematografii, můžeme těžko očekávat poučenou debatu v populárních médiích.[2)] Enticknap uzavírá úvodní kapitolu povzdechem, že na jedné straně existují technofilové nevybavení pro kritické hodnocení filmů, a na druhé kritici a teoretikové, kteří nepovažují techniku za důležitou sílu v rámci vytváření významu ve filmu, nebo jí prostě nerozumí. Já bych si dovolila povzdech doplnit o poznámku, že tato situace nevytváří ani dostatek jedinců schopných dívat se za jednotlivé filmy nebo jejich různě definované skupiny a kriticky nahlížet kulturní praxi kinematografie (jejíž součástí je také filmové archivnictví) a v jejím rámci relevantně uvažovat o úloze techniky a dopadu jedné z jejích nejdrastičtějších změn — digitalizace — nejen na kinematografii samotnou, ale i na její zkoumání založené na práci s filmem jako pramenem.

Další text rozdělil Enticknap do pěti číslovaných kapitol, ve kterých se snaží problematiku pojmout ve stupňujících se a navazujících konceptech. Začíná otázkou, proč potřebují filmy restaurovat (kapitola 1), navazuje analýzou toho, kde jsou filmy restaurovány, odkud se berou a kdo je restauruje (kapitola 2), věnuje se technickým postupům restaurování (kapitola 3), možnostem uvádění restaurovaných filmů (kapitola 4) a konečně se v páté kapitole obloukem vrací ke svému úvodu, k etickým problémům a reflexi restaurování jako archivní, ale především kulturní praxe. Text je doplněn na 30 stránek dlouhým technickým slovníčkem, vysvětlujícím základní pojmy použité v textu.

Strategické a funkční je pak Enticknapovo rozdělení vlastní problematiky restaurování do třetí a čtvrté kapitoly, kde jedna se věnuje práci na předmětu, filmu, manipulaci s obrazem a zvukem (ať už fyzické nebo v digitálním prostředí) za účelem získání nějaké minulé podoby, druhá pak možným dnešním kanálům, skrze které je restaurovaný film ukazován veřejnosti a které v podstatě tvoří neoddělitelný závěr procesu restaurování. Na jedné straně přeneseně: bez předvedení filmu jako bychom jej ani nerestaurovali, teprve v rámci představení je film opět k dispozici divákům, je „restaurován"; na druhé doslova: právě konečný reprodukční řetězec, ve kterém bude restaurovaný film uveden, určuje také některé klíčové vlastnosti obrazu a zvuku.

Tato přehledná a jasná struktura dovoluje čtenáři stavět na základním pochopení problematiky, které získá v úvodních kapitolách, pokročilej-

2) A na okraj si dovolím poznamenat, že domácí diskurs kolem digitalizace nejlépe ukazuje, kam až může nedostatek relevantně poučených odborníků, absence debaty a z nich vyplývající nedostatek informací pro populární média a obecnou veřejnost vést.

ší vědomosti a koncepty, rozebrané v kapitolách následujících. Vnitřní členění na podkapitoly pak jednou vyzdvihuje klíčové pojmy (definice originálu), jindy systematizuje a zpřehledňuje probíranou problematiku (ať už představením struktury zainteresovaných jednotlivců a skupin nebo rozdělením pracovního postupu restaurování na jednotlivé přehledné kroky).

Cesta k pochopení problematiky restaurování vede jistě skrze povědomí o fungování profesionální kinematografie a podobě a úloze předmětů nesoucích audiovizuální záznam (filmů) v jednotlivých fázích výroby, distribuce a uvádění. Kinematografické dílo totiž bývá zaznamenáno na nejednom nosiči (distribuční kopie vznikají další manipulací kamerového negativu a záznamu zvuku, leckdy skrze další filmové meziprodukty), a filmové představení je pak konkrétní a unikátní událostí uskutečněnou díky přítomnosti jedné z takových distribučních kopií. Pokud tedy restaurujeme jeden konkrétní titul, co vlastně děláme? Enticknap se ani nesnaží nabídnout jedinou odpověď, jako naznačit způsoby, kterými je možné o věci uvažovat, jednotlivé přístupy přítomné v minulé i současné praxi restaurování a formující oborovou debatu. Podle autora jde vedle konkrétní definice pojmu restaurování[3] a popsání pracovního procesu nebo současných technických možností také o uvědomění si základní premisy, že každý film je produktem techniky své doby, ale s odstupem času je nutně znovu ukazován skrze techniku novou a jinou (s. 16).

A tato novost či jinakost nepřichází až s uvedením v jiném médiu (televizi, na VHS, DVD, Blu-ray nebo v digitalizovaném kině), ale mnohem dříve se změnami v reprodukční technice kin, ale také změnami v předmětu (kinematografickém filmu), který reprodukujeme, tedy v podstatě při každém novém uvedení filmu. Byť i několik desítek let starou distribuční kopii můžeme stále promítnout v dnešním kině vybaveném pro 35mm projekci, bude takové představení odlišné — bude používat jiný zdroj světla v lampě projektoru, jinak odrážející materiál plátna, jiný způsob reprodukce zvuku v akusticky odlišném prostoru moderního kina. V extrémních případech nedovolí promítání obrazu tou správnou rychlostí (u filmů před nástupem synchronní reprodukce zvuku) a leckdy ani v tom správném poměru stran (opět u němých filmů, ale i jiných, kdysi standardních obrazových formátů), nebo neumožní přečíst a reprodukovat obsoletní zvukovou stopu.

Co z Enticknapovy příručky činí klíčovou publikaci pro mnohem širší čtenářskou obec, než by mohla být tvořena zájemci o obor restaurování filmu, je důraz na fakt, že otázky spojené s restaurováním filmu nejsou zdaleka jen technické, ale v mnoha ohledech etické a v zásadě kulturní. Ptá se například, do jaké míry je archivní agenda ovlivněna kritickým a akademickým establishmentem (které filmy budou restaurovány a jak), jak fragmentární přežívání některých filmů ovlivňuje jejich status v pomyslných elitních žebříčcích či seznamech (von Stroheimova Chamtivost nebo Wellesovi Skvělí Ambersonové), snaží se odhalovat mechanismy v pozadí některých praktik (narativ znovuobjeveného mistrovského kousku v rámci publicity velkých restaurátorských projektů). Stejně tak oboru restaurování filmu přisuzuje tradici, v jejímž základě není ani tak snaha uchovat střípky kulturního dědictví pro budoucí generace, jako znovu prodat minulou komoditu současníkům (s. 15).

Dalším obrovským přínosem je, že kniha představuje samotný obor péče o kinematografické dědictví nejen v jeho současné podobě, ale také v tradicích, z nichž vyrůstá a na něž navazuje. Uvádí klíčové autory a autority minulosti i současnosti, odkazuje na základní literaturu, problematiku ilustruje na příkladech konkrétních projektů, načrtává krajinu oboru v jeho základních

3) A tuto definici nabízí na straně 11: „Film restoration means finding some way of reproducing the experience of viewing a film in the context and empirical conditions of its original production and/or reception, in circumstances when the film no longer exists in its original form, the viewing conditions no longer exist or both".

institucích (ať už bychom mluvili o institucích ve smyslu veřejných a soukromých archivů či jejich sdruženích, nebo přeneseně o výročních festivalech, konferencích a kongresech nebo osobnostech, ke kterým se dnešní obor vztahuje).

Oddělenost archivní debaty od zbytku diskursu věnovaného kinematografii a filmu, stejně jako relativně nedávné ukotvení oboru v kurikulech několika málo vysokých škol po celém světě (a související výskyt skutečně vzdělaných filmových archivářů teprve v posledních generacích zaměstnanců filmových archivů) pak vidí Enticknap jako příčinu absence metodologických a etických debat týkajících se autenticity, původu, „originality" u fyzických záznamů obrazu a zvuku srovnatelných s debatami v jiných oborech paměťové péče o kulturní (nebo obecně hmotné) dědictví. Jako důsledek pak uvádí, že neexistuje konsenzus o tom, co je vlastně ve filmu „originál" a co je cílem restaurování filmu. Pro autora je právě tato nejednotnost jednou z velkých brzd formování a ukotvení oboru.

Domácímu čtenáři toužícímu být uveden do tajů restaurování filmu mohu knihu vřele doporučit, a zároveň se domnívám, že z ní dostane i mnohem víc než pochopení této jedné archivní aktivity. Ale považuji za nutné upozornit na několik omezení.

Za prvé, autor je Brit a v publikaci vede dialog především se svými krajany (výjimečně s jinými anglicky publikujícími autory) a vyjadřuje se k situaci ve své zemi nebo v mainstreamové kinematografii reprezentované v severoatlantické oblasti Hollywoodem. Byť je kinematografie vysoce standardizovaným odvětvím, její technické dějiny jsou také dějinami výjimek a snah dojít cíle alternativními cestami. Takže když se Enticknap vyjadřuje k mezinárodnímu standardu, nutně pomíjí některé praktiky spojené s výrobou, laboratorním zpracováním a uváděním filmů, které mohou být typické pro malé kinematografie mimo hlavní proud, obzvlášť ty ovlivněné extrémní politickou situací v dané zemi — tedy například socialistické Československo.

Za druhé, kniha byla vydána v roce 2013 a autor sám přiznává její čtyřletou přípravu, od roku 2009. Tyto roky byly pro obor obdobím velkých změn souvisejících s digitalizací profesionální kinematografie, které neskončilo umístěním této knihy na weby internetových knihkupectví a police těch kamenných, ani publikací této recenze, ale stále pokračuje. Nemůžeme říct, že by se následný vývoj výrazně odklonil od perspektivy, která se nabízela Enticknapovi, ale přelom let 2015 a 2016 nám rozhodně nabízí nahlédnout ještě dále za obzor a uvažovat o některých věcech komplexněji, v jiných perspektivách a s jinými základními daty a zkušenostmi. Recenzovanou knihu neusvědčil čas ze lži nebo krátkozrakosti, je pořád relevantním příspěvkem k debatě, ale je už někde jinde.

Za třetí, byť se recenzovaná publikace vyjadřuje na svých stránkách k řadě aktivit a problémů souvisejících s archivní péčí o kinematografické filmy, v jejím centru je jedna konkrétní aktivita — restaurování — která tvoří pouze pomyslný vrchol ledovce celého oboru. Jistě, je to zřejmě ta nejviditelnější část archivního ledovce. Ale zároveň ta méně důležitá v porovnání, například, se systematickou snahou o dlouhodobou pasivní prezervaci a se změnami, které digitalizace přináší do paměťových institucí v tomto aspektu.

A konečně, Leo Enticknap je především historikem kinematografické techniky a archivářem a ze své perspektivy nemusí nutně vidět autory píšící v jiných oborech a jazycích nebo prezentující dílčí výsledky svých projektů na specializovaných výročních setkáních. Takže byť má pravdu v tom, že problematice nebyla již dlouho věnována monografická publikace, neznamená to, že by se v oboru nic nedělo. Autorovým cílem bylo vytvořit přehlednou příručku a nemůžeme mu tudíž zazlívat, že pomíjí některé dílčí nebo okrajové příspěvky k debatě. Ale musíme upozornit čtenáře této příručky, že neobsahuje veškeré vědění a neodráží všechny debaty o svém tématu.

Na druhou stranu je ale Enticknap dobře poučen o vývoji ve filmové historiografii a svou pu-

blikací se vědomě snaží přispět k pozitivnímu vývoji v oboru. Pokud současné trendy kladou důraz na kritický přístup k pramenům, pak nabízí autor vyčerpávající přehled aspektů ovlivňujících film jako pramen. Identifikuje vlivy, které mohly ovlivnit současnou podobu předmětu (technika použitá v době vzniku, ve výrobě, laboratorním zpracováním i při uvádění; distribuční život filmu i jeho následný život v distribučním odkladišti, soukromé sbírce nebo veřejném archivu), ale i ty, které formují jeho současnou reprodukci (možnosti uvádění současnými kanály). Byť u Enticknapa cítíme nadšení technikou a technika je v centru jeho zájmu, vidí ji a píše o ní v historickém, kulturním a ekonomickém kontextu. Jak už bylo jednou řečeno, tento kontext je především britský či severoatlantický, ale to pro poučeného čtenáře nemůže snížit přínos celé publikace.

Nezbývá také než obdivovat odhodlání a výsledek jeho práce, který je velmi relevantním a přehledným úvodem do problematiky pro čtenáře z různých oborů, ale také příručkou, ke které je možné se vracet a rozhodně má potenciál stát se učebnicovým textem, pokud by se našel vysokoškolský předmět, který by jej dokázal alespoň částečně zhodnotit. Sama bych knihu doporučila komukoliv, kdo se potýká se „starými" filmy, chce-li k nim přistupovat jako k pramenům kriticky. A ráda bych doufala, že se tato a podobné publikace stanou prostředkem pro tolik důležité sblížení mezi filmovými archiváři a akademiky, a především pro sdílení (nebo vytvoření nového) diskursu a pro dialog o základních problémech existence filmů po své první exploataci.

Anna Batistová