

Kdo vlastní obrazy

Sylvie Lindeperg – Ania Szczepanska, *Who Owns the Images? The Paradox of Archives, between Commercialization, Free Circulation and Respect* (Lüneburg: Meson Press, 2021).

V roce 2021 vyšla v německém nakladatelství Meson Press kniha s výmluvným názvem *Who Owns the Images? The Paradox of Archives, between Commercialization, Free Circulation and Respect* (tedy doslova: Komu patří obrazy? Paradox archivů mezi komercionalizací, volným oběhem a respektem). Za publikací stojí dvojice filmových historiček Sylvie Lindeperg a Ania Szczepanska, které obě v současnosti působí jako akademické pracovnice a pedagožky na univerzitě Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Jde o důležitou okolnost, neboť kniha se soustředí především na aktuální situaci ve Francii. Jejím hlavním přínosem je schopnost přiblížit momentální stav diskuze v této zemi ohledně nastavení vztahů mezi filmovými archivy na straně jedné a uživateli archiválií (zejména z oblasti badatelů a filmových dokumentaristů) na straně druhé, ze které lze čerpat inspiraci i pro tuzemské prostředí.¹⁾

Již na úvod této recenze je možné konstatovat, že přes nesporné množství důležitých informací, které kniha přináší, lze asi nejlépe charakterizovat její obsah slovem nevyrovnanost. Nejedná se totiž ani o soubor dílčích, leč sevřených studií na různá témata, ani o logicky provázané kapitoly tvořící ucelenou monografii. Namísto toho jde o zvláštní amalgám textů různé délky, různého pojetí (z hlediska žánru i míry abstraktnosti uchopení tématu) a zejména různé kvality.

Zřejmým jádrem knihy je soubor rozhovorů vedených v letech 2016–2017 oběma autorkami s celkem šesti osobnostmi, které se z hlediska své profese dostávají do kontaktu s audiovizuálními archivními materiály. Tato část knihy je zároveň bezpochyby nejlepší. Dociluje totiž přesně toho cíle, který si v úvodu knihy autorky vytyčují, tedy konfrontace pohledů lidí rozličných profesí, a to ve snaze dosáhnout interdisciplinárního přístupu k nalezení odpovědi na otázku rovnováhy mezi zájmy archivářů, resp. historiků (na ochraně a uchování historické „akuratnosti“ archivních materiálů), široké veřejnosti (na co nejširším přístupu k těmto materiálům) a umělců (vyžadujících maximální míru svobody při

1) Pro úplnost podotkneme, že pokud jde o konkrétní autorskoprávní otázky, jimž se recenzovaná publikace věnuje, tyto jsou analogicky řešeny i v českém právním řádu. V tomto ohledu může být tedy popis stavu diskuze ve Francii týkající se těchto předpisů inspirativní i pro českého čtenáře. V dílčích detailech je ovšem samozřejmě francouzský autorský zákon od českého (který vychází z píše z německé tradice) odlišný; příkladem může být již tradičně ve Francii vyšší míra ochrany tzv. morálních (osobnostních) práv autorských. Důležitým rozdílem je i výrazně bohatší francouzská judikatura zabývající se autorským právem (některé z těchto případů jsou zmíněny níže), která tak dává jasnější odpovědi na otázku, jak obecné právní zásady obsažené v zákoně prakticky aplikovat v konkrétních situacích.

zpracování archivních materiálů ve své tvorbě). Rozhovory jsou vedeny zdařile a kladené otázky prozrazují skutečnou obeznamenost autorek s teorií i praxí oboru.

Jmenovitě se jako respondenti účastnily rozhovorů tyto osobnosti:

- *Nathalie Chassigneux*, advokátka specializující se na duševní vlastnictví. Z rozhovoru se čtenář mimo jiné dozví, dle jakých kritérií posuzuje francouzský zákonodárce autorskou kreativitu a do jaké míry v této souvislosti vyžaduje, aby dílo zachycovalo „otisk“ autorovy osobnosti.²⁾ Čtenáři jsou rovněž srozumitelně vysvětleny základní principy ochrany fotografií a filmů ve Francii, včetně přístupu tamních soudců k posuzování této problematiky, do něhož se často vkrádá jejich osobní vkus. Paní Chassigneux též připomíná, že francouzské autorské právo má jak v současnosti, tak historicky jedno z nejpřísnějších vymezení ochrany osobnostních autorských práv na světě. Pouze některé její odpovědi na jinak zajímavé otázky jsou bohužel příliš nekonkrétní. Například když je tázána, zda současné autorské právo není ve zjevném rozporu s realitou internetových memů, mashupů a jiných výtvorů široké veřejnosti vznikajících v právní šedé zóně. Chassigneux konstatuje, že problém netkví v autorském právu, ale v chybně nastavených obchodních modelech, které neumožňují širší užívání autorskoprávně chráněných materiálů. Jakkoliv jde o částečně pravdivé tvrzení, je evidentní, že například většina tvůrců internetových memů bude tyto memy (obsahující právně nevypádaný autorský obsah) zřejmě produkovat bez ohledu na nastavení obchodních podmínek majitelů příslušných práv.³⁾
- *Xavier Sené*, archivář a konzervátor pracující ve státním archivu L'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD), který má mimo jiné v popisu práce zpřístupňovat veřejnosti audiovizuální materiály vzniklé v režii francouzského Ministerstva obrany. Rozhovor se zabývá tématy, jako je například vliv digitalizace na činnost audiovizuálních archivů, otázkou, kdy přiznat a kdy naopak nepřiznat autorskoprávní ochranu reportážním materiálům, a zejména pak tím, do jaké míry je archiv oprávněn umožnit zájemcům z řad filmových a televizních producentů zasahovat do historických archivních materiálů. V této souvislosti se v rozhovoru objevuje jedno z „obsesivních“ (jelikož neustále se navracejících) témat knihy, a tím je způsob, jakým je v populární dokumentární sérii *Apokalypsa: 2. světová válka* (Apocalypse — La 2ème Guerre Mondiale; Isabelle Clarke, Daniel Costelle, 2009) — potažmo v dalších pokračováních této série — pracováno s archivními audiovizuálními materiály. Drtivou většinu těchto materiálů totiž poskytl pro účely série právě archiv ECPAD (který se stal i koproducentem projektu). Zpovídaný Xavier Sené hájí zejména právo tvůrců série původně černobílé materiály kolorizovat i jinak technologicky „vylepšit“ za účelem zvýšení jejich atraktivity a srozumitelnosti pro soudobého (zejména televizního) diváka.⁴⁾

2) V rozhovoru je mimo jiné zmíněn nedávno soudně řešený případ bulvárního novináře Jeana-Claudea Elfassiho, jemuž byla odepřena autorskoprávní ochrana k jím pořízenému videu se záběry splašeného koně běžícího po březích Seiny. Soud konstatoval, že video není uměleckým odrazem novinářovy osobnosti, ale pouze rutinním záznamem (byť atraktivní) události.

3) Namísto změny obchodních modelů (což je otázka individuální volby každého z majitelů práv) by tak bylo možná vhodnější zavedení nové výjimky pro transformativní nekomerční užití autorských děl — v našem případě na úrovni Evropské unie.

4) Sené v této souvislosti mimo jiné uvádí: „Jako konzervátor velmi lpím na integritě audiovizuálních archivů, tedy na nezbytnosti respektovat zdrojový materiál. Kolorizace je proto vyloučena, pokud hovoříme o uchování archivního dědictví. Ale naopak může být zcela namístě, pokud jde o televizní vysílání. ECPAD musí mít možnost participovat na každém filmu, ať již je učen pro širokou veřejnost, nebo jde jen o omezenou distribuci, a kolorizace je jedním ze způsobů, jak naplnit očekávání některých televizních vysílatelů, kteří chápou, že takto přitáhnou diváky“, (65).

- *Agnès Magnien*, archivářka, konzervátorka a zástupkyně ředitele ve státním archivu Institut national de l'audiovisuel (INA). Magnien mimo jiné vysvětluje, podle jakých kritérií si současní archiváři v éře „masifikace“ způsobené digitalizací musejí vybírat, které audiovizuální materiály budou do budoucna uchovávat. Z hlediska práce s archivními materiály ve filmové tvorbě zastává podobné názory jako Xavier Sené, tedy že archiv by sám neměl do svých (originálních) materiálů zasahovat, ale že není důvod bránit v úpravách (kopiích) materiálů filmařům, pakliže bude zřejmé, že se jedná o materiály takto modifikované.
- *Serge Lalou*, filmový producent ze společnosti Film d'ici zaměřující se na výrobu filmových dokumentů. Tento rozhovor patří k nejdelším a současně nejpodnětnejším. Serge Lalou komentuje spolupráci filmařů s historiky při vzniku dokumentů s historickými tématy a vysvětluje, že ideální charakter této spolupráce záleží na míře angažovanosti historika na daném filmu, zejména zdali je jeho spoluautorem, nebo „jenom“ externím konzultantem. Čtenáře v této souvislosti může zaujmout v rozhovoru zmíněná informace, že ve francouzském audiovizuálním fondu Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) bylo přijato pravidlo, že pokud je v projektu filmu s historickým tématem oficiálně účastný odborný poradce-historik, má producent nárok žádat vyšší míru finanční podpory (v České republice ani většině dalších zemí nic takového zavedeno není). Jinými tématy, jimž se rozhovor se Sergem Lalouem věnuje, jsou popularizace historických látek televizními stanicemi, problematika uskladnění hrubých filmových materiálů nebo vypořádání práv k archivním materiálům, které realizují filmoví producenti v archivních institucích. I zde je možno zdůraznit pozoruhodné sdělení, že ve Francii jsou práva k filmovým archivům producentům vždy prodávána na časově limitované období; po jeho skončení musí producent (či jiný zájemce o další uvádění filmu) práva s archivem opětovně vypořádat, v opačném případě již není možno film dále uvádět. Ohledně změny tohoto modelu, ač bývá předmětem kritiky producentů, je Lalou skeptický — ostatně jako k jakémukoli jiné podstatnější změně ve filmovém průmyslu: „Prostředí filmu a televize je popravdě extrémně konzervativní. Je to prostředí levičácké, pokud jde o podepisování petic, ale velmi konzervativní, pokud jde o jeho vlastní praxi“, (98).
- *Jean-Gabriel Périot*, režisér filmů s historickými tématy. Périot, mimo jiné autor oceňovaného stříhového dokumentu o německé teroristické organizaci RAF *Německá mládež* (Une Jeunesse Allemande; 2015), se v rozhovoru soustředí zejména na kritiku vysoké ceny, za kterou filmové archivy rešeršují, zpřístupňují a licencují své materiály. Jako příklad uvádí, že při výrobě výše zmiňovaného filmu s rozpočtem 700 000 eur bylo vynaloženo zhruba 100 000 až 150 000 euro jenom na rešerše filmových archivů.
- *Marie-José Mondzain*, francouzská kunsthistorička a filozofka zabývající se teorií obrazu. Rozhovor se s ohledem na profesi zpovídáné soustředí na obecnější témata, například co činí z archivních materiálů archivní materiály nebo dle jakých kritérií se určuje hodnota a potažmo tržní cena obrazových archivů. Mezi jinak praktičtější zaměřenými rozhovory se jedná o podnětný filozofický příspěvek.

Tolik k rozhovorové části knihy. Jak již bylo řečeno, další kapitoly publikace jsou bohužel relativně méně zdařilé.

Pravděpodobně nejslabší jsou úvodní dvě kapitoly nazvané „Dialogic Encounters — Thinking through Archival Images“ a „At the Archive's Borders“. Tyto texty pojednávají (s ohledem na svou délku) o příliš mnoha tématech najednou a nelze se zbavit dojmu, že vznikly pouze jako „přílepek“ ke zbytku publikace. Přesto nepochybně otevírají (či spíše naznačují) mnoho témat hodných podrobněj-

šího rozpracování. Takovým tématem je kupříkladu (historicky daný i současný) rozdíl mezi státními a soukromými archivy, a to jak z hlediska deklarovaného poslání, tak z pohledu reálných přístupů k uchovávaní a zpřístupňování archivních materiálů. Zmíněny jsou zde i pozoruhodné francouzské žaloby proti archivům prodávajícím práva k obrazovým a audiovizuálním materiálům reportážního rázu bez svolení (domnělých či skutečných) autorů — kameramanů a fotografů. Zvláště podnětné je pak jedno z „tršakavějších“ dílčích témat týkající se „vnitřního rozporu“, který autorky shledávají v (z jejich pohledu) protichůdných zájmech mezi obchodními odděleními archivů na straně jedné a zájmy historiků-archivářů pracujících v archivech na straně druhé. V této souvislosti je rovněž kritizována praxe, kdy obchodní oddělení archivů (která zjevně nepatří k oblíbeným pracovištím autorek) stanovují podmínky prodeje práv k materiálům na ad hoc bázi bez jasně daného ceníku, a někdy i bez zohlednění toho, zda film je, či není dosud chráněn autorským právem.

Vyjma toho, že tyto části knihy ze shora naznačených důvodů nutně „kloužou po povrchu“, obsahují první dvě kapitoly rovněž největší množství faktických nepřesností. Je zde například mylně tvrzeno, že filmy jsou ve Francii chráněny až od roku 1977 (ač ve skutečnosti různé míry autorskoprávní ochrany zde filmy dosahovaly prakticky od počátku kinematografie a Francie byla i na mezinárodním poli průkopníkem této ochrany⁵⁾). Jiné zavádějící tvrzení pak například uvádí, že míra ochrany filmů se liší podle toho, zda jsou v souladu s koncepcí UNESCO filmy považovány za „duševní díla“ (což je nesmyslné konstatování vzniklé zřejmě dezinterpretací jedné z rezolucí UNESCO z konce 90. let minulého století⁶⁾). I tyto zbytečné chyby prozrazují, že dané části knihy byly šité poněkud horkou jehlou.

Jednoznačně lepší úroveň má kapitola nazvaná „The Strange Fate of Archival Images“, která je delší verzí stejnojmenného článku jedné ze spoluautorek knihy. Přes originální název naznačující širší pojednání o praktickém nakládání s archivními obrazovými materiály se však téměř celý tento text soustředí na jediné specifické téma (evidentně rezonující u určité části francouzských historiků a veřejnosti). Tímto tématem je kritika způsobu, jakým tvůrci dokumentární série *Apokalypsa: 2. světová válka* nakládali s archivními obrazovými a audiovizuálními materiály. Autorka textu je razantní odpůrkyní kolorizace a dalšího „vylepšování“ původně černobílých historických materiálů za účelem zvýšení jejich atraktivity. Autoři zmíněné série se dle jejích slov na divákovi dopouštějí „podvodu“. Kolorizací se dle jejího názoru stírá rozdíl mezi většinou materiálů natočených v době 2. světové války černobíle a těmi, které byly natočeny záměrně barevně, jakož i mezi materiály profesionálními a amatérskými, privátními (např. „domácími videi“ z Hitlerovy domácnosti) a oficiálními (např. propagandistickými týdeníky třetí říše). Kritika pak míří především na ty historiky, kteří se na sérii podíleli a jejichž „zrada“ šla v některých případech natolik daleko, že autorům do jisté míry dokonce s kolorizací pomáhali. Výsledkem dle autorky je, že diváci *Apokalypsy* byli „okradeni“ o historicitu prezentovaných materiálů a tím s nimi bylo snadněji manipulováno k dosažení ideologických cílů autorů série. Osobně se domnívám, že paušální a staromilské zavržení popularizace starých filmových materiálů prostředky moderní technologie zcela ignoruje potřeby současné mediální reality i charakter, účel a cílo-

5) Blíže k tomu viz kapitoly věnované francouzské autorskoprávní ochraně filmu v této publikaci (recenzované autorem v *Iluminaci* 3/2017): Pascal Kamina, *Film Copyright in the European Union* (2nd Edition) (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

6) V knize je v poznámce pod čarou konkrétně odkázáno na rezoluci UNESCO č. 30 C/56 z 11. října 1999. Tato rezoluce ale netvrdí, že filmy jsou různě chráněny dle toho, zda jsou, či nejsou považovány za „duševní díla“ („intellectual works“). Pouze přichází s návrhem mechanismů, jejichž prostřednictvím by bylo určeno, která „duševní díla“ univerzální hodnoty, jež již nejsou právně chráněna, tvoří součást celosvětového kulturního dědictví.

vého diváka populárně naučného žánru, k němuž *Apokalypsa* náleží. Ať je však názor čtenáře jakýkoliv, opět se nelze úplně zbavit dojmu, že kapitola byla do knihy zařazena nesystematicky, neboť míra konkrétnosti tématu daného textu kontrastuje s výrazně obecnějšími tématy zbytku knihy.⁷⁾

Dojem nesourodosti a nesystematičnosti knihy alespoň trochu napravuje závěrečná, částečně shrnující kapitola „The Words of the Dispute“. Na varovném příkladu fotobanky Getty Images je zde prezentováno, jak by vypadal archiv, kdyby byl řízen pouze logikou trhu. Žádné uspořádání, které by stálo za řeč, žádná metadata, žádný podstatnější kurátorský přístup, indexace ani katalogizace. Autorka varuje před tím, aby se archivní filmy a fotografie dostávaly právě do sféry těchto institucí, v nichž vidí jednu z hlavních současných hrozeb pro dané materiály. Jakkoliv pléduje za co největší dostupnost archivních materiálů veřejnosti, domnívá se, že by napříště mělo být pod větším drobnohledem, komu a za jakých podmínek jsou tyto artefakty zpřístupňovány. Možné řešení vidí v tom, že by tato rozhodnutí do budoucna činily specializované komise, jež by zajišťovaly kontrolu veřejnosti nad takto důležitým zdrojem poznání — podobné komisím, které rozhodují o rozdělování veřejných prostředků na filmovou výrobu.

Celkový dojem z knihy *Who Owns the Images* je takový, že se jedná o publikaci otevírající velké množství důležitých témat a seznamující českého čtenáře zasvěcené s tím, co aktuálně hýbe debatou ohledně obrazových a audiovizuálních archivních materiálů, zejména mezi francouzskými historiky a archiváři. Navzdory zjevnému informačnímu přínosu knihy je jejím evidentním minusem dramaturgické nezvládnutí struktury obsahu a absence jednotícího rámce, která napovídá, že autorky si dostatečně neujasnily, na jaká témata se chtějí převážně zaměřit a jakou formou je chtějí zprostředkovat.

Ivan David (Univerzita Palackého v Olomouci)

Bibliografie

- Kamina, Pascal. *Film Copyright in the European Union* (2nd Edition) (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
- Napper, Lawrence. „The Battle of the Somme (1916) and They Shall Not Grow Old (2018): archivists, historians, lies and the archive“, *Studies in European Cinema* 18, č. 3 (2021), 212–221.

7) K tématu viz např. Lawrence Napper, „The Battle of the Somme (1916) and They Shall Not Grow Old (2018): archivists, historians, lies and the archive“, *Studies in European Cinema* 18, č. 3 (2021), 212–221.