

Archiv a digitalizace

Digitalizace je relativně novým pojmem, s nímž se dnes nicméně setkáváme stále častěji, archiv zase slovem, které sice známe dlouho, ale v dnešních souvislostech dostává nové významy nebo se jeho chápání posunuje. Digitalizace se archivů týká v mnoha ohledech, a toto číslo *Iluminace* si dalo za cíl upozornit alespoň na ty z nich, které jsou v domácím diskursu přítomné méně často nebo zcela chybí. Při spolupráci se zahraničními autory pak vyšlo najevo, že se téma dotýká i takových kontextů, které u nás dosud nezdomácněly (například ilegální sdílení obsahu), a nejsou tedy ani pevně terminologicky ukotvené. O to složitější pro nás bylo představit (nebo přeložit z cizího jazyka do češtiny) některé pojmy a uchopit některé koncepty. Na tomto místě si také dovolím podotknout, že počáteční ideou bylo nahlédnout téma archiv a digitalizace i z pohledu oborů mimo filmová nebo mediální studia. Nakonec jsme ovšem upřednostnili užší zaměření tohoto čísla na vlastní obor s tím, že doufáme, že i přesto přispějeme k diskuzi, která je momentálně přítomná v paměťových či sbírkových institucích v České republice i po celém světě, a že debatu přes hranice audiovizuálních médií bude možné, i díky tomuto číslu *Iluminace*, uskutečnit v blízké budoucnosti v rámci jiného fóra.

Kinematografická technika, na které je závislá nejen profesionální kinematografie, ale také filmové archivy, se vždy rozvíjela dle potřeb první zmíněné oborové skupiny a bez ohledu na skupinu druhou. Zároveň, zatímco je uchování jednotlivých produktů za hranice obchodovatelnosti problematické pro kinematografický průmysl, stojí tato snaha v jádru existence paměťových institucí zaměřených na film (jak již desetiletí v některých svých textech ukazuje Paolo Cherchi Usai). Z toho vyplývá několik skutečností, se kterými se filmové archivy potýkají dennodenně. Naše zvažování problematické situace filmových archivů dnešní doby můžeme začít u samotné filmové suroviny: ta byla vždy vyráběna s ohledem na okamžité použití (ohebnost, průhlednost a pevnost materiálu podložky filmového pásu jsou mnohem důležitější než chemická stabilita při dlouhodobém uchování) — v momentě, kdy je možné filmovou surovinu v rámci výroby, postprodukce, distribuce a uvádění nahradit digitálním záznamem, mizí (zatímco archivy si lámou hlavu s prezervací současné digitální kinematografie, distribuce je levnější a snadnější). A stejně

jako bankrotují výrobci filmové suroviny, protože profesionální filmaři většinově mění pracovní postupy, přizpůsobují své zaměření nebo zcela mizí také výrobci další kinematografické techniky (kamer, promítacích strojů, kopírek a vyvolávacích strojů, stříhacích, stahovacích a převíjecích stolů atd.) a mění se struktura podpůrného průmyslu (filmové laboratoře jsou zavírány, zatímco se paralelně rozvíjejí a specializují postprodukční společnosti). Filmovým archivům, které jsou na zachování techniky umožňující zpracování starších filmů, ale také na předávání vědomostí a zkušeností s jejím užíváním závislé, tak vzhledem k malé souhrnné kupní síle nezbyvá, než situaci zpovzdálí a do značné míry pasivně sledovat.

Na druhou stranu se musí také přizpůsobovat, pokud chtějí nadále plnit funkce, které jim jako institucím s veřejným posláním náleží — mají-li nadále pro budoucí generace sledovat a mapovat současnou kinematografickou kulturu a shromažďovat současnou tvorbu, nebo v současných technických podmínkách zpřístupňovat kinematografické dědictví. V souvislosti s digitalizací se tak musejí vypořádávat nejen s požadavkem širší veřejnosti, aby přístupněji či kvalitněji nabízely zdigitalizované starší filmy, ale především s nutností přizpůsobovat novým podmínkám vlastní organizační strukturu a mentální rámec, v němž jsou prováděny každodenní úkony a procesy. Digitální archivnictví vyžaduje nejen nové znalosti a dovednosti, ale také docela jiné naladění, ne-li osobnostní typ archiváře. Z především pasivně ochranné péče, jejíž horizont je vzdálený desítky, ne-li stovky let v budoucnosti a předmět ochrany vyžaduje vědomosti o minulých postupech a technologiích, se stává aktivní práce zaměřená na migraci v krátkodobém či střednědobém horizontu a vyžadující znalost současného vývoje techniky a technologií, nejlépe s prozíravým předvídaním vývoje budoucího. Z maratónu se stává sto deset metrů přes překážky. Filmové archivy se ale nikdy nemohou stát zcela digitálními, pokud nemá dojít k nenávratné ztrátě — musí směřovat spíše k hybridnímu fungování, kde zaměření na jeden typ existence neohrozí ten druhý (a pokud bychom pokračovali v lehkotletické metafoře, uvědomíme si ještě lépe, že tato kombinace není z nejjednodušších).

Dotčeny jsou také jednotlivé aktivity archivů. Sbírkotvorná činnost, zaměřená logicky nejen na domácí produkci, ale také na zahraniční filmy v domácí distribuci, mohla dříve spoléhat na neochotu distributorů investovat do uložení kopií, jejich fyzické likvidace či vrácení výrobci v zemi původu filmu. Do archivů se tak jakoby mimochodem dostávaly kopie filmů v geograficky a kulturně specifických mutacích, které dnes mohou sloužit jako významný zdroj poznání dějin kinematografie. DCP není problém smazat obdobně jako jakákoliv jiná digitální data, a distribuovaný zahraniční film tak může z paměti jednoduše zmizet i se svým dabingem nebo podtitulky či jazykově upravenou titulkovou sekvencí v podstatě jedním kliknutím či stisknutím klávesy. Byť existují snahy některých národních archivů uchovávat alespoň tento lokální aspekt zahraničních filmů (například samotný soubor s podtitulky), mohou se opřít pouze o dobrou vůli konkrétních zástupců průmyslu orientovaného na stále nové produkty. Rozměňuje se také definice toho, co mají vlastně archivy sbírat. Pokud jsme filmovými archivy a shromažďujeme kinematografii, kde jsou její hranice v době, kdy profesionální produkt není definován šíří filmového pásu (35mm oproti levnějším poloprofesionálním nebo amatérským formátům)? Co je film, kde končí kinematografie a kde začíná audiovizí? A která státní, národní či regionální instituce se má starat o různorodou a těžko uchopitelnou uměleckou i komerční produkci

využívající v různých konfiguracích a kontextech a různými způsoby pohyblivé obrazy s nebo bez synchronního zvuku?

Změny se pochopitelně týkají také aktivit namířených k současné široké veřejnosti. Co rozumíme pod pojmem zpřístupnění? Jak má nebo může fungovat „archivní kino“? Jaké jiné kanály můžeme nebo máme využívat ke komunikaci s různými skupinami našich „uživatelů“? Kde je naše místo ve veřejném prostoru? A konečně, které a jaké filmy máme digitalizaci a jinými prostředky zpřístupňovat? Ty, které hrají televizní stanice o svátcích pro rodinné publikum, nebo ty, které dosud téměř nikdo nebo vůbec nikdo neviděl, protože o nich nejspíš ani nikdo (kromě archivářů a úzce specializovaných badatelů) neví? Má být znovu nákladně digitálně restaurován a uveden v distribuci film, který každý zná a má rád, nebo film, který by si zasloužil vytáhnout na světlo obecného přijetí, nebo jehož dlouhodobé přežití vyžaduje okamžitý zásah? Anebo má být naopak obdobná finanční částka věnována na zpřístupnění kolekce krátkých dokumentárních filmů, v menším rozlišení a kanálem, který ve výsledku dosáhne na mnohem širší okruh diváků? Jak vidět, otázek a dilemat je nespočet, a jedním z problémů současné archivní praxe je, že odpovědi na ně se často přijímají rychleji, než je možné promyslet všechny jejich důsledky.

Jak už bylo zmíněno, problémy se týkají také terminologie, která dříve mohla být užívána v rámci úzké komunity spřízněných domácích a zahraničních kolegů a dnes je stále častěji konfrontována nejen se zaužívanými významy v jiných (více či méně příbuzných) oborech, ale také v populárním mediálním diskursu. Máme-li napříč obory, s širokou veřejností nebo s politickými orgány komunikovat jasně a účelně, musíme dbát na srozumitelnost pojmů a konceptů. Proto je nutné připomínat nejen to, že „digitalizace“ je pro archivy mnohem širší problém než jen jak převést nedigitální filmy do digitální domény, ale také jak takový proces probíhá a že můžeme jen do jisté míry hovořit o procesu technickém, a naopak v mnohem větší míře o dilematech etických, estetických či historických. Musíme se postavit k pojmu „restaurování“ a tomu, jak jej vidí různé zájmové skupiny uvnitř i vně kinematografie, ale také leckdy nestrukturovaná masa obsahuchtivých diváků (pojem restaurování ve vztahu k digitalizaci velmi produktivně problematizuje například David Walsh).¹⁾ Přitom podobně jako u samotného technického procesu digitalizace či digitálního restaurování jsme konfrontováni s neustálým vývojem technických možností, posouvají se konkrétní postupy, mlží se etické a estetické hranice a fluktuuje užívaná terminologie.

Texty tohoto čísla ale nepřinášejí jen pojmy nové, ale nutily nás (opět) definovat i zcela základní terminologii oboru pečujícího o kinematografické dědictví. Například pestrost názvů institucí, které po celém světě archivují filmy, někdy odráží jejich historický vývoj (viz četnost výskytu pojmu *filmothek*, v původních jazycích *cinémathèque* nebo *cinoteca*), jindy spektrum veřejných funkcí, které jsou jim svěřeny (například filmový institut, který vedle funkce archivu zahrnuje často fond nebo jiné formy pro podporu současné kinematografie), jindy region působnosti či formu institucionálního zřízení (lokální a regionální archivy, nadace — *fondazione*, *foundation*, *Stiftung*). Tuto změň můžeme jen těžko reflektovat v názvech konkrétních institucí, které jsou už leckdy v domácím kontextu zaužívané, ale alespoň jsme se pokusili o odlišení druhové.

1) David Walsh, *There's No Such Thing As Digital Restoration*. Online: <<http://www.kinoimkesselhaus.at/restaurierung/symposium/David%20Walsh.pdf>>, [cit. 10. 7. 2015].

Jak ukázala také závěrečná diskuze nedávného semináře o zpřístupňování „Archivní film dnes“²⁾ (a jak je patrné také z textů představených na následujících stranách), problémy, před které jsou archivy stavěny v souvislosti se současnou technickou změnou, se týkají také možností financování. Současné podmínky národního i evropského kontextu jsou příznivější pro krátkodobé projekty s okamžitým dopadem či výsledkem a pomíjejí nutnost podporovat kontinuální vývoj institucí a dlouhodobou udržitelnost jejich klíčových aktivit. I kořeny tohoto problému bychom zřejmě vystopovali v tom, že byt' filmově-archivní obec často a hluboce diskutuje o svých nejpalčivějších problémech, již méně často se jí daří je komunikovat navenek, do širšího kontextu filmové kultury, mezi širokou veřejnost, a potažmo k jedincům a institucím, které o způsobech financování rozhodují.

Domácím čtenářům jsme se rozhodli nakonec nabídnout původní texty autorů spíše mladší generace více či méně spojených s konkrétními archivními institucemi v evropském kontextu, s přesahem do prostředí akademického a se zkušenostmi s aktivitami a projekty propojujícími různé aspekty problematiky vztahu (filmového) archivu a digitalizace. Nevyhýbali jsme se textům, které představují v mezinárodním kontextu základní pojmy či koncepty, protože vedle snahy postihnout problematiku v relativně širokém záběru nám šlo také o to, představit základní terminologii.

Andrea Meneghelli zastupuje lokální archiv pořadající jeden z největších současných festivalů archivních filmů na světě (Fondazione Cineteca di Bologna, pořadající festival festival Il cinema ritrovato) a skrze osobní zkušenost barvitě představuje základní problémy, před kterými stojí současné filmové paměťové instituce. Ta není nepodobná zkušenosti z druhé strany Alp (Rakouské filmové muzeum), prezentované v textu Olivera Hanleyho a Adelheid Heftbergerové, i když tento druhý text představuje poněkud odlišný přístup a věnuje se jinému spektru problémů, které nutně přináší odlišný genetický kód jejich instituce. Franziska Hellerová se zabývá digitalizací jako nástrojem kulturní praxe, která do značné míry formuje a proměňuje viditelnost a potažmo chápání a interpretaci dějin filmu a kinematografie. Zatímco Hellerová nahlíží vztah digitalizace a archivu z perspektivy filmových studií, Peter Walsh se zaměřuje na důsledky pro široký okruh filmových fanoušků a přináší dva příklady primárně nearchivních institucí, ve kterých se díky (nebo kvůli) digitalizaci probouzí „archivní impulz“. Spektrum problémů, na které chce toto číslo *Iluminace* upozornit, doplňuje rozhovor s Barbarou Flueckigerovou, která se problematikou digitalizace zabývá dlouhodobě a byla s ní v rámci svých projektů konfrontována nejen vzhledem k archivním institucím, ale také v rámci práce ve filmové výrobě a výzkumu jejích praxí nebo v projektech zaměřených na recepci měnícího se média.

Dodejme, že toto číslo vznikalo v době, kdy i Národní filmový archiv hlouběji řeší problematiku digitalizace. Také díky tomu bylo možné i do nerecenzovaných rubrik zařadit tematické texty, které popisují buď dosavadní dlouhodobé snahy NFA (jako v případě vytváření digitální knihovny), nebo v současnosti probíhající projekty (Digitální restaurování českého filmového dědictví). Nezbytnou součástí pohledu kupředu je pak také zkoumání vlastní minulosti — i proto je důležité, že jsou v takto tematicky zaměřeném čísle představeny dílčí výsledky výzkumu dějin domácího filmového archivu, v edici materiálů

2) Online <<http://eea.nfa.cz/cz/aktivity/seminar/>>, [cit. 10. 7. 2015]. Texty prezentované na semináři a závěrečná diskuze budou publikovány v blízké budoucnosti.

s rozsáhlým úvodem Jana Trnky. Na základě spolupráce NFA s Centrem audiovizuálních studií (CAS) FAMU pak vzniká studijní obor zaměřený na audiovizuální archivnictví. Ten byl již představen při několika příležitostech především širší archivní obci, jejíž potřeby hodlá nejvíce naplňovat. CAS FAMU se ovšem podílí na dalších projektech, které s naším tématem úzce souvisí — jeden z nich, NARRA, je uvnitř tohoto čísla také prezentován.

Závěrem si dovoluji doufat, že texty tohoto čísla přispějí nejen k otevření problematiky a ke zdomácnění příslušných pojmů mimo archivní kruhy, ale také opakovaně upozorní na důležitost širších kontextů: reflexe technického aspektu filmové výroby a uvádění v rámci netechnicky zaměřených studií, přijetí mnohočetné materiální existence filmu v základu jeho výzkumu jako textu, znalost archivních praktik, minulých i současných, pro studium dějin kinematografie v jejich celku. Téma filmového archivu nebo práce s filmem jako archivním předmětem a pramenem, stejně jako filmová (a audiovizuální) technika a technologie jsou přes minulé snahy i na stránkách tohoto časopisu stále okrajovými tématy, která se prolínají spíše v jednotlivých osobách působících na hranici mezi akademickou a archivní sférou nežli v konkrétně zaměřených badatelských počinech. Ráda bych (a půjčím si zde pojem Barbary Flueckigerové a Franka Beua), aby toto číslo *Illuminace* bylo technickým a archivním diskem, který společně vrhneme k obzoru hlubšího poznání dějin kinematografie, širší filmové kultury i současné profesionální praxe.

AB