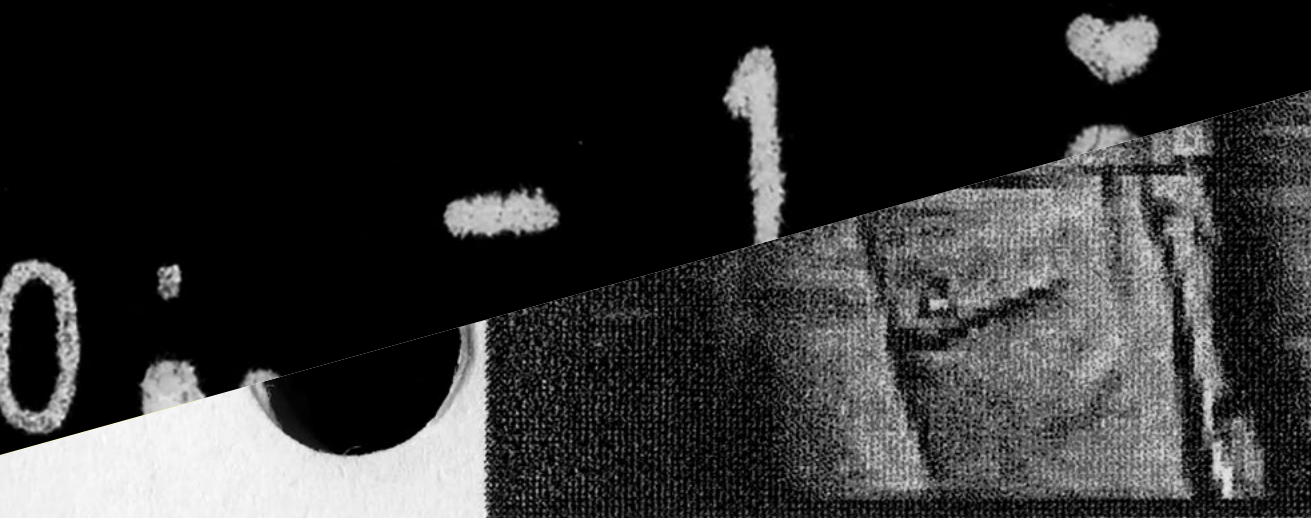


OVY LIS

archivní

RODINNÍ FILM



Dnes



eea.nfa.cz/seminar

→ 26. května 2015
9:00–18:00

→ Městská knihovna v Praze
Mlýnský náhon 1
Městské náměstí 1

Seminář Archivní film dnes

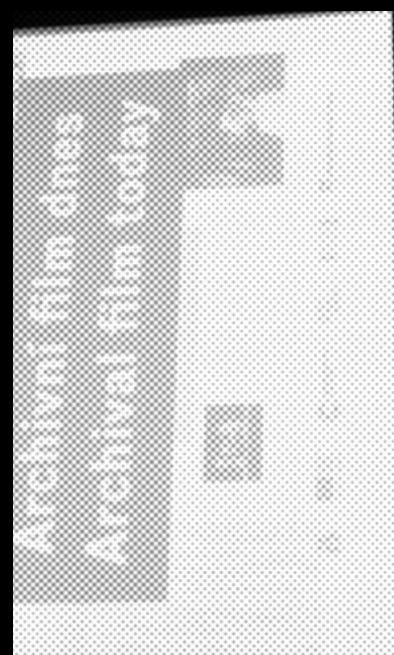
Digitalizace filmových a audiovizuálních sbírek
probíhá zpravidla za účelem jejich zpřístupnění.
Je však potřeba přemýšlet i nad tím, aby
byly dostupné přirozeně a načasovaně.
Zahraněční i domácí hosté přednesou příklady
nejlepší praxe, jak aktivně využívat bohatých
sbírek audiovizuálního dědictví umozňovat,
podporovat a rozvíjet. Seminář pro
širokou veřejnost připravily Národní filmový
archív, Kancelář Kreativní Evropa
– MEDIA a Asociace evropských filmoték
ve spolupráci s Městskou knihovnou v Praze.

Seminář je podpořen grantem z Islandu,
Lichtenštejnska a Norska a je realizován v rámci
bilateralní aktivity v rámci projektu „Digitální
restaurování šestiho filmového dědictví“.

Seminář bude probíhat v angličtině a bude
simultánně tlumočen do češtiny.















Obsah

ledky sku

l. dlouh. fil.

Kresl. fi

loutk.

l. dlouh. filmy

Kresl. a kre

řebutky

sy atd.

ky, náklady

počet a

kva

klady - hran

YROBY

DISTRIB.

194

194

Předmluva	11
Úvodní slova	15
Přístup k filmovému dědictví v digitální éře — Kajsa Hedströmová	23
Projekt Digitální repozitář: Víc než digitalizace — Elzbieta Wysocka	31
Chytrý, propojený, otevřený: Projekt a výstavba post-analogového audiovizuálního archivu — Jan Müller	45
Po Obrazech pro budoucnost: Vlastnická práva a přístup v digitálním světě — Julia Vytopilová	53
Imitace minulosti: Kulturní paměť a digitalizace norských vzdělávacích filmů — Eirik Frisvold Hanssen	61
Deset let experimentů s digitálním přístupem v Deutsche Kinemathek — Martin Koerber	67
Nástup virtuality a rozšířené reality do Fondazione Cineteca Italiana — Luisa Comenciniová	81
Nevěřte trikům: Kino jako politický prostor — Alejandro Bachmann	87
Co s tím vším děláte? Analog versus přístupnost — Andrea Meneghelli	97
Panelová diskuze	105
O institucích	117

Předmluva

Seznam zapůjčených a vrácených filmů na EXPO 67 - Montreal

Poř. čís.	f i l m	Číslo kopie	Počet dílů	Kopie je majetkem/verse	Bordeo č., Dispozice FEX č.	Vráceno dílů	Položka zpětného dovozu
-----------	---------	-------------	------------	-------------------------	-----------------------------	--------------	-------------------------

Na počátku roku 2015 jsme prostřednictvím otevřeně výzvy oslovili domácí i zahraniční odborníky, kteří se aktivně věnují zpřístupňování audiovizuálního dědictví. Zajímaly nás jejich aktivity v této oblasti, na jakých projektech se podílí, s čím se při tom potýkají a k jakým poznatkům dochází. O účast na semináři projevila zájem řada zahraničních přednášejících, rozhodli jsme se proto sestavit program pouze z jejich příspěvků a seznámit tak českou odbornou veřejnost s rozmanitými metodami zveřejňování sbírek, ať už byly zdigitalizovány, nebo ne. Seminář „Archivní film dnes“ se uskutečnil 26. května 2015 v Městské knihovně v Praze a v publiku se jej zúčastnili zástupci domácích paměťových institucí – archiváři, restaurátoři, knihovníci, kurátoři – ale i producenti, technici, pedagogové nebo studenti. Tato stejnojmenná brožura obsahuje příspěvky, které během tohoto dne zazněly, včetně úvodního a závěrečného diskuzního panelu.

Úvodního slova se na semináři i v této brožuře ujali generální ředitel Národního filmového archivu Michal Bregant, ředitelka Kanceláře Kreativní Evropa – MEDIA Pavlína Kalandrová a vedoucí projektu Digitální restaurování českého filmového dědictví Anna Batistová. Jejich prology seznámí čtenáře s každodenními činnostmi a cíli, kterých chtějí v oblasti uchovávání a zpřístupňování filmového dědictví dosáhnout, stejně tak s motivacemi uspořádat seminář. Brožura dále obsahuje příspěvky devíti přednášejících z různých evropských paměťových institucí (Itálie, Německo, Nizozemí, Norsko, Polsko, Rakousko, Švédsko) – z filmových institutů, archivů, filmoték, knihoven, muzeí – které uchovávají rozličný záběr i množství filmových a audiovizuálních sbírek. Toto institucionální zázemí do jisté míry formuje pracovní zkušenosti autorů a má i vliv na rozmanitou povahu jejich textů – některé jsou prezentacemi pozitivních výsledků konkrétních národních digitalizačních a zpřístupňovacích projektů, jiné reflexemi změn, k nimž v jednotlivých institucích dochází, další pak kritickými příspěvky, které poukazují na problémy, jež s sebou digitalizace přináší.

Příspěvek Kajsy Hedströmové ze Svenska Filminstitutet otevírá řadu témat, která rezonují napříč celou brožurou. Poukazuje na závislost filmového archivnictví na průmyslové praxi a na proměny, k nimž v tomto oboru v souvislosti s digitální revolucí dochází. Rozepisuje se o významu dosavadní komplexní péče o audiovizuální sbírky, o nutnosti jejich dlouhodobé prezervace i o možnostech digitální archivace. Představuje proto digitalizační program, jehož záměrem je zpřístupnit švédské filmové dědictví v plně šíři – od celovečerních filmů po tvorbu krátkometrážní, nonfiktivní, amatérskou, reklamní či zakázkovou. O digitalizaci sbírek v obdobném záběru píše také Elżbieta Wysocka, Jan Müller, Julia Vytopilová, Eirik Frisvold Hanssen nebo Martin Koerber. Tito autoři se pak v souvislosti s digitalizací věnují proměnám, ke kterým v jejich domovských institucích došlo. Zmiňují například institucionální reorganizace, budování moderní infrastruktury i přijetí nového workflow. Jan Müller a Luisa Comenciniová ve svých příspěvcích poté představují, jak jsou v jejich institucích využívány moderní technologie při prohlídkách muzejních expozicí, při specializovaných vzdělávacích aktivitách či při oslovování širší veřejnosti.

V návaznosti na představené digitalizační projekty autoři čtenáře seznámují, jak kreativně se sbírkami dále pracují a jak je prostřednictvím online platform a kanálů zveřejňují. Popisují, za jakých okolností díla streamují, a kdy je volně poskytují ke stažení či k dalšímu použití (Kajsa Hedströmová, Elżbieta Wysocka, Jan Müller, Julia Vytopilová, Martin Koerber). Reflektují také dvojakou pozici institucí, jež nejsou v pozici vlastníků těchto sbírek, a nemohou tedy s nimi volně nakládat, přesto je jejich úkolem tyto

sbírky dlouhodobě pro ostatní ochraňovat (Martin Koerber, Kajsa Hedströmová). Přichází proto mnohdy s inspirativními příklady crowdsourcingu, které jim pomáhají sbírky nejen zpřístupňovat, ale také za pomoci veřejnosti zpracovávat či dále jejich množství zvyšovat (Martin Koerber, Jan Müller). Dalšími tématy příspěvků jsou problematika evropské legislativy (Kajsa Hedströmová, Elżbieta Wysocka, Martin Koerber, závěrečná panelová diskuze), autorská práva, licence k užití či nástroje na ochranu soukromí (Julia Vytopilová) nebo tzv. osiřelá díla (Kajsa Hedströmová). Texty o zveřejňování sbírek v digitální podobě doplňují také kritické úvahy, které navrací do debaty analogová média – poukazují na jedinečnost filmové projekce z pásu, v originálním formátu a v prostorách tradičního kina (Alejandro Bachmann, Andrea Meneghelli).

Brožuru uzavírá panelová diskuze, jejímž cílem bylo otevřít dosud nepokrytá témata – například pirátství – ale i prohloubit již zmíněné. V debatě se stejně jako předtím v příspěvcích kladl značný důraz na kurátorský přístup při práci se sbírkami, který se tak stal opozicí k bezbřehému zpřístupňování všeho materiálu online (Alejandro Bachmann, Martin Koerber, Julia Vytopilová). Akcentována byla také potřeba budoucí větší spolupráce a meziinstitucionální provázanosti (Julia Vytopilová, Anna Batistová).

Za součinnost při přípravě brožury bych ráda poděkovala svým kolegům – Lucii Česálkové, Anně Batistové a Matěji Strnadovi, za přepis panelové diskuze Magdaleně Selingerové, za překlady příspěvků do češtiny Tereze Vízkové a Pavlu Smutnému, za korektury Lucii Česálkové a Soně Weigertové, za pomoc s tiskem Barboře Kinkalové a za grafické zpracování Michalu Krůlovi. Díky pak samozřejmě patří i donorům a partnerům, seminář i tato publikace byly podpořeny grantem z Norska, Islandu a Lichtenštejnska, partnery nám byly Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA, Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték) a Městská knihovna v Praze. V neposlední řadě bych ráda poděkovala také všem prezentujícím, kteří se podělili na semináři o své zkušenosti a přispěli svými texty do této brožury.

Eliška Malečková

Národní filmový archiv

25.	Proč pláče žirafa	FEX	orig.	500	1	36301
26.	Kulička	FEX	orig.	500	1	36306
27.	Pan Prokouk akrobatem	FEX	orig.	500	1	34888
28.	Svorníka	FEX	orig.	500	6	36306
29.	Vyšší princip	FEX	angl.	500	6	36301
30.	Píseň o sívon hluboví	FEX	frant.	500	6	36301
					6/229	

1.	Jak štánátko chtělo mít malé pejsky	23 B	1	ČFF	orig.	B/I.	500	1	36501
2.	Krtek a-outfčko	16 B	1	"	orig.		500	1	36501
3.	Kybernetická babička	21 B	2	"	orig.		500	1	36306
4.	Loutky Jiřího Trnky	12 B	2	"	orig.		500	1	36501
								8	36306
									34888

Úvodní slova

KRÁTKÝ FILM

Druh úpravy: 0

Verze: _____

Barva filmu: _____

Objednávka: _____

První kopie vyrobená: _____

Rozpočet schválen o: _____

Překladatel: _____

Autor textu titulků: _____

Režie: Klos

Zvuk: Zevad

_____ kopie předán

Komentář v české řeči

s úvod, titulky přeč

Záznam o kvalitě k

Schváleno HSTD č.j.

Datum: _____

Ředitel: _____

Národní filmový archiv a veřejnost

Patříme k těm šťastnějším zemím a kulturám, kde po každém pokusu o redukci či vymazání paměti následovaly snahy tyto pokusy zkoumat a poznat. Domnívám se, že z téhle zkušenosti lze čerpat docela silný historický optimismus. Archivy jsou obvykle vnímány jako instituce, které se ohlížejí zpět, ale s vědomím této zpětné perspektivy se musejí stále více zaměřovat vpřed – musejí totiž více než dřív myslet na možnosti dlouhodobého uchování a zpracování stále rychleji rostoucího objemu dat.

Národní filmový archiv (NFA) je v českém prostředí národní institucí, která se anglicky označuje jako Film Heritage Institution. „Instituce zabývající se filmovým dědictvím“ zní ale dost krkolomně a v češtině jsme zvyklí používat spíš pojem paměťová instituce – což dost dobře vystihuje povahu naší práce. Chceme, aby paměť, o níž se staráme, byla živá, otevřená, dostupná. Právě na tomto principu je postaven i NFA. Poměrně široké spektrum činností, jimiž byl NFA pověřen, chápeme jako propojený celek, neboť žádná z těchto aktivit by sama o sobě nedávala archivu smysl. Mohli bychom říci, že shromažďování stojí na začátku a zpřístupňování na konci řetězce archivních činností, ale obojí dává smysl teprve v propojení do ekosystému, který je provázán s dalšími celky.

NFA zpřístupňuje především domácí filmové dědictví – ovšem chápáné široce a propojeně, ve smyslu svědectví o životě a kultuře našich předků, a tedy i o nás samých. Bylo by zjednodušující, kdybychom mluvili o obsahu, „contentu“, protože každá úvaha o zpřístupnění musí brát v potaz jak dobový, tak současný způsob šíření, neboli povědomí o mediální povaze příslušného díla. I když není většinou možné zveřejňovat sbírky původními, autentickými způsoby, je nezbytně nutné tyto způsoby znát, vědět o nich.

Všechny práce v NFA, které směřují ke zpřístupňování sbírek, jsou vedeny snahou maximálně oslovit veřejnost. Ta je pro nás svého druhu akcionářem, jemuž se zodpovídáme; jí chceme sloužit, neboť naše profesní úsilí směřuje k podpoře a růstu veřejného zájmu. Naším úsilím je, aby neklesala poptávka po tzv. klasickém filmu. (A vážíme si všech diváků, takže nepohrdneme ani těmi, kteří chápou film jako pouhou zábavu.)

Jako hlavní způsob zpřístupňování se obvykle chápe digitalizace. A bohužel se často redukuje na digitalizaci filmů, málo se přemýšlí o digitalizaci dalších archivních materiálů, jako jsou fotografie, plakáty, listinné dokumenty a v neposlední řadě knihy. Ostatně naprostá většina čtenářů naší knihovny je dnes online a my jim chceme umožnit studium co nejširšího okruhu knih a časopisů, jimiž naše rozsáhlá knihovna disponuje.

Filmy se v NFA – podobně jako v jiných Film Heritage Institutions – digitalizují v několika stupních, počínaje nákladnými projekty založenými na skenování negativu a s vysokým podílem lidské práce, až po prosté přepisy kopií, neboť klasické filmy dnes prakticky nelze prezentovat jinak než digitálně. Digitalizace filmů a nakládání s daty, jež touto cestou vzniknou, je poměrně mladý obor, který se stále vyvíjí, takže by bylo předčasné činit nějaké závěry a stanovovat normy. Prozatím je třeba s rozumem projít obdobím hledání a nezbytnou snahu o vytváření standardů neustále kriticky nahlížet z perspektivy šíře a rozmanitosti audiovizuálních sbírek.

V době, kdy se standardy digitalizace stále ještě usazují, se musíme zvláště pečlivě starat, aby byl obraz naší minulosti maximálně autentický. Asi před rokem za námi přišel producent, který chtěl použít naše archivní materiály pro svůj stříhový film. Jednalo se o materiály ze 40. let, projekt to byl ambiciózní, s mezinárodním dopadem. Byl nadšený, kolik a jakých záběrů u nás našel, jen říkal, že by je jemně, citlivě

obarvil, aby vypadaly lépe a vytvořily dojem, jakým dnes působí barevné fotografie nebo filmy ze 40. let. Odmítl jsem to s tím, že přece nebudeme falzifikovat minulost. Producent sice nerad, ale nakonec souhlasil – právě proto, že pochopil, že ani diváckým ohlasem nelze legitimizovat falzifikování minulosti.

NFA oslovuje diváky několika cestami, které spojuje snaha ukázat životaschopnost filmu a kinematografie a jejich hodnotu pro naše současníky.

- Kino Ponrepo („ostrov autentické filmové zkušenosti v moři současné zábavy“) představuje v sofistikované dramaturgii jak „kanonické“ dějiny filmu, tak jejich variace a deviace. Je místem, kde se odehrává těžiště událostí spadajících do oblasti filmové a audiovizuální výchovy (viz níže) a je otevřené současným tvůrcům a producentům.
- Vydávání a šíření odborných publikací (knihy a časopis *Illuminace*) a tzv. archivní edice filmů na DVD.
- Distribuce filmů: NFA má v péči vlastně kompletní dějiny českého filmu a snaží se o šíření nejen těch položek, které jsou již známé.
- Poznání historie v celé její šíři: k tomu slouží knihovna i odborná pracoviště audiovizuálních i neaudiovizuálních sbírek.
- Filmová / audiovizuální výchova: archiv si bere určitou odpovědnost i za budoucnost, jde nám o to, aby nezankla touha po filmu, potřeba vnímat film v jeho tradiční podobě.
- O publiku stále častěji mluvíme v množném čísle; proto jsme v roce 2015 s jistým rizikem připravili letní sezónu na Nákladovém nádraží Žižkov, kde se nejen odehrávají projekce v monumentálním prostoru kolejiště bývalého nádraží, ale také workshopy zaměřené na poznání různých aspektů kinematografie.
- Svě služby veřejnosti bude NFA i nadále rozvíjet a rozšiřovat; například filmovyprehled.cz naváže na víc než sedmdesátiletou tradici periodika, které se proslavilo spolehlivostí filmografických dat.
- Vzhledem k tomu, že NFA je střešní organizací také pro agendy Czech Film Commission a Czech Film Center (což je de facto agenda „film promotion“), dá se říci, že NFA je aktivní i v oblasti současné kinematografie, podporuje ji a zaznamenává ji tak, aby byla uchována kontinuita sběru dat a aby paměť českého filmu neutrpěla žádné ztráty.

Nikdy není na škodu připomenout, že máme co zpřístupňovat díky generacím archivářů a technického personálu, který se o fyzické filmové nosiče stará vytrvale a s pokorou vůči historickému času. Jenom díky nim pak čas není naším protivníkem, který přináší zkázu filmu, ale spíše naším partnerem, který pomáhá ukazovat jeho krásu a sílu.

Michal Bregant

generální ředitel Národního filmového archivu

Kreativní Evropa – MEDIA a publikum

Kreativní Evropa – MEDIA nepodporuje přímo digitalizaci filmového dědictví ani činnost filmových archivů. To je úkol a zájem jednotlivých národních států. Nicméně tato činnost je důležitá pro několik oblastí, které podporujeme. Ať už to je práce s publikem, filmová výchova či VOD distribuce filmů. Pomáháme tedy digitalizované archivní filmy šířit a dostávat je v kvalitní formě k divákům. Jsem tedy velmi ráda, že jsme jako česká Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA mohli letos v květnu spolupořádat seminář „Archivní film dnes“. Vítám Vás tímto u publikace, jež je sborníkem velmi zajímavých příspěvků, které na naší konferenci zazněly.

Pavína Kalandrová

ředitelka Kanceláře Kreativní Evropa – MEDIA

Projekt Digitální restaurování českého filmového dědictví a jeho aktivity

Dovolu,te, abych vás i já uvítala u publikace, která prezentuje výstupy semináře „Archivní film dnes“. Idea obdobný seminář uspořádat vzešla přibližně před rokem z diskuze s tehdejší vedoucí Kanceláře Kreativní Evropa – MEDIA Danielou Staníkovou. Bavili jsme se tehdy o setkání domácí odborné veřejnosti a o následné publikaci, která by navázala na brožuru dříve vydanou kanceláří MEDIA Desk, jež se věnovala digitalizaci. Zároveň jsme došli k závěru, že nedostatečně diskutovaným tématem je otázka účelu, kterému má digitalizace sloužit. A o tom jsem měla možnost se utvrdit na několika konferencích a pracovních setkáních v nedávném období.

Jsou odvětví, která digitalizují za účelem prezervace a pro dlouhodobé uchování, jiná, která digitalizují dokumentačně, a nebo taková, která digitalizaci zpřístupňují. Je to právě účel, který v těchto oborech usměrňuje debaty o parametrech digitalizace a způsobech následného uchování získaných dat.

K jakému účelu slouží digitalizace archivních filmů? V našich podmínkách ke zpřístupnění v současných digitalizovaných kinech a dalšími kanály vyžadujícími převod filmového díla do digitální podoby. Klíčovým slovem a výchozím pojmem pro debaty o digitalizaci archivních filmů by tedy mělo být právě zpřístupňování. A je k tomu podle mě ještě jeden důvod – ne všechny způsoby zpřístupnění digitalizaci vyžadují, a ve specializovaných archivech bychom se měli snažit udržovat také ty, které s digitalizací vůbec nepočítají – udržovat povědomí o médiu kinematografie, zprostředkovávat kontakt s ním pomocí kinematografické projekce, připomínat nejen vybraná díla našeho kinematografického dědictví, ale nenechat zemřít ani technický systém, který jim dal vzniknout. Tento seminář nám nabídl možnosti podívat se, jak tomuto poslání dostávají v zahraničí. A já jsem velmi ráda, že na straně publika se sešli zástupci mnoha odvětví práce s filmem a audiovizí a řada studentů.

Na závěr si dovolu,ím pár slov k projektu Digitální restaurování českého filmového dědictví. V jeho rámci zpřístupníme 14 filmů a filmových programů, nejen v současných digitalizovaných kinech, ale také na nosičích a ve formátech pro domácí sledování. Zároveň jsme připravili několik doprovodných aktivit, přičemž seminář „Archivní film dnes“ nebo týden norského filmu v kině Ponrepo byly jedněmi z nich. Naplánovali jsme publikace o jednotlivých snímcích, o projektu či prezentace na domácích festivalech. O průběhu projektu informujeme na našich webových stránkách (eea.nfa.cz) a na stránkách Národního filmového archivu. Na projektu spolupracujeme s Norskou národní knihovnou a se sdružením CESNET. Finančně byl podpořen EHP fondy a Ministerstvem kultury. Ráda bych využila i této příležitosti k tomu, abych všem jmenovaným poděkovala za dosavadní spolupráci. A těším se na spolupráci další.

Zároveň bych chtěla poděkovat všem, kteří organizačně zaštilili samotný seminář „Archivní film dnes“. Především Elišce Malečkové, dále Heleně Černo-horské, Pavlině Kalandrové, Vladimíře Chytilové, Anně Bartoškové, Barboře Bokšťeflové, Matěji Strnadovi, Davidu Ernstovi a Caterině Paganové. Doufám, že pro vás bude čtení jednotlivých příspěvků inspirující.

Anna Batistová

vedoucí projektu Digitální restaurování českého filmového dědictví,
Národní filmový archiv

25. V!
ze dne

0265

n dohotovení:

g,metráž:

záznam:

1 dne

Historická

Ant. Zfb

Pospíšilov

Tobříčkovs

Vedoucí výroby

Odběratel

itel HČF

19 58

Tomise
uvod
s Ivana
ky Josef

**Přístup k filmovému dědictví
v digitální éře**

—

Kajsa Hedströmová

Od svého zrodu koncem 19. století se film a pohyblivé obrazy staly jednou z nejdůležitějších forem lidského vyjadřování. Jejich různé verze měly ohromný dopad na kulturu v globálním měřítku a přístup k tomuto dědictví – ať už jde o týdeníky, fikční filmy či avantgardní experimenty – je bytostně důležitý, chceme-li porozumět sami sobě a společnosti, v níž žijeme. Jako výsledek industriálního procesu – zčásti náležící do říše umění, zčásti do říše obchodu – představuje tato část kulturního dědictví unikátní výzvy a příležitosti. Prezervace filmového dědictví a přístup k němu vždy závisely na průmyslové praxi a nedávný posun od analogové k digitální technologii v oblasti záznamu, postprodukce a distribuce nových filmů postavily mezinárodní archivní komunitu před vůbec největší výzvu, jaké kdy čelila. Nejen kvůli tomu, že tradiční archivní nástroje jako filmový materiál a fotochemické laboratorní procesy mizí, nýbrž paradoxně také kvůli tomu, že i zásoba vysoce kvalitního digitalizačního vybavení přestane brzy existovat. V ideálním případě bychom mohli nyní stát na hraně budoucnosti, ve které bude filmové dědictví přístupné v měřítku dosud nevídaném, od filmových projekcí (neomezovaných jako doposud na specializovaná archivní plátna) po všechny představitelné formáty domácí zábavy, jejichž prostřednictvím si spolu s klasikou i prakticky neznámé filmy najdou široké obecnost.

Podstatou existence filmových archivů, filmových muzeí a kterýchkoliv jiných entit zaměřených na prezervaci filmového dědictví bylo vždy umožňovat přístup ke sbírkám. Bez šance na přístup k uchovávaným materiálům by všechny ostatní aktivity archivu – akvizice, katalogizace a prezervace – postrádaly jakýkoliv smysl. Na druhou stranu, pokud by nikdy nedošlo k akvizici, katalogizaci a prezervaci filmů, nikdo by k nim nezískal ani přístup. Je jen logické, že nikdy nezískaný film nelze zpřístupnit, a pokud nevíme, na kterém regálu najdeme ten či onen film či kopii, je prakticky nemožné prohledávat celou sbírku pokaždé, když si jej někdo v archivu vyžádá. A pokud není tento film uchováván ve správných podmínkách, a v některých případech dokonce pokud nedojde k jeho restaurování, nebudeme mít po nějaké době už co zpřístupňovat. Je tedy naprosto irelevantní a marné vyzdvihovat jednu aktivitu archivu nad druhou; jde o různé aspekty stejné mince. Dalo by se nicméně tvrdit, že má smysl dělat věci ve správném pořadí a každého zpřístupnění filmu, jež může ohrozit jeho dlouhodobou prezervaci (a tím pádem i všechna jeho budoucí zpřístupnění), bychom se měli vyvarovat. Jak Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů, FIAF) stanovila ve svém Etickém kodexu, který jsou všichni členové povinováni dodržovat: „Filmové archivy si uvědomují, že jejich prvořadým závazkem je prezervace materiálů, o které pečují, a – vždy za předpokladu, že taková aktivita neporuší zmíněný závazek – jejich permanentní dostupnost pro výzkum, studium a veřejné projekce.“⁰¹ Čili pokud chceme mluvit o budoucí přístupnosti filmového dědictví, je nutné zít v potaz i aspekt jeho akvizice a prezervace.

Přechod z analogové technologie na digitální drasticky proměnil potenciál přístupnosti filmového dědictví. Digitální kopie lze v podstatě vyrábět bez ničení originálů a projekce, vysílání a jiné formy prezentace nebo přenosu neponičí ani digitální kopii. Vysoce kvalitní digitální kopie lze vytvářet pro potřeby kina napodobením vzhledu původního 35mm filmu a stejně tak je možné připravovat kopie pro různé formy domácí zábavy, médií

01 Code of Ethics. Dostupné online: <www.fiafnet.org/uk/members/ethics.html>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

a platform, které jsou přizpůsobené televizím, počítačům, tabletům i mobilním telefonům. Badatelé i veřejnost by teď mohli díky technologickému posunu získat přístup k pokladům v archivech v dosud nevídané míře. A poskytováním přístupu k digitálním souborům mohou archivy otevřít širokému zájmu i ty části svých sbírek, o nichž dosud nikdo neslyšel nebo je nikdy neviděl.

Jistě, filmové sbírky byly v neoriginálních formátech k dispozici už před nedávno proběhnuvší digitální revolucí, nicméně jednalo se o vybraných několik jedinců, badatele a studenty, kteří mohli na videu či DVD sledovat přepisy s nízkým rozlišením, a to pouze na půdě institucí spravujících tyto sbírky. Online zpřístupňování filmového dědictví určené veřejnosti je nejenom způsobem, jak zdůraznit demokratický aspekt zpřístupnění zmíněného materiálu, ale také způsobem, jak se odvděčit občanům za jejich dlouholetou podporu (tedy alespoň v zemích, jako je Švédsko, kde je prezervace filmového dědictví financována veřejností).

V archivních sbírkách Svenska Filminstitutet (Švédský filmový institut) se nachází více než 24 000 filmů; pokud ovšem budeme počítat jen švédské filmy, je zde odhadem 2 500 hraných celovečerních filmů a 6 000 krátkých filmů, dohromady zhruba 8 000 hodin záznamu. Pokud zpracujeme 400 hodin filmu každý rok (zhruba 200 celovečerních filmů), zabere nám digitalizace celé sbírky 20 let při nákladech 300 milionů švédských korun. Po dokončení tohoto projektu bude švédský film k dispozici příštím generacím.

V září 2013 se švédská vláda rozhodla přidělit další finance, aby umožnila Svenska Filminstitutet zahájit digitalizaci analogových švédských filmů v jeho sbírkách. S obdržením těchto financí, 40 milionů švédských korun (zhruba 4,3 milionů euro), se od Svenska Filminstitutet očekává digitalizace 500 filmů, provedená během období 2014–2018. V roce 2014 proběhla nezbytná přestavba zařízení, došlo k zakoupení a instalaci vybavení, byla nastavena infrastruktura a pracovní postupy, přijali jsme novou pracovní sílu na přípravné práce, na skenování, barevnou korekci, restaurování zvuku a obrazu a také digitální archivaci. Nový provoz se naplno rozběhl v říjnu a do konce téhož roku bylo digitalizováno 62 filmů ve formě barevně upravených digitálních masterů a DCP.⁰² V červnu 2014 byla přijata „Policy of the Digitization of Film Heritage“ (Směrnice o digitalizaci filmového dědictví),⁰³ ve které jsou popsány zásady a principy řešení základních problémů při zacházení se zvukem a obrazem. V roce 2014 došlo také k sepsání „Policy of the Digitization Selection Committee“ (Směrnice o výběrové komisi digitalizace),⁰⁴ za účelem ujasnění kritérií výběru filmů určených k digitalizaci. A v září téhož roku byla vytvořena nová pozice specialisty zaměřujícího se na zpřístupňování digitálních filmů, včetně jednání s držiteli práv o možnostech kinodistribuce a také poskytování těchto filmů jiným platformám.

02 Zavedená zkratka DCP (Digital Cinema Package) označuje soubor digitálních složek uchovávajících digitální zvuková, obrazová a další data – pozn. red.

03 Policy of the Digitization of Film Heritage. Dostupné online: <www.sfi.se/PageFiles/24157/Policy%20of%20the%20Digitization%20of%20film%20heritage,%20%20June%20%202014.pdf>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

04 Policy of the Digitization Selection Committee. Dostupné online: <www.sfi.se/Global/Filmarkivet/Bilder/Policy%20of%20the%20digitization%20selection%20committee.pdf>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

Stejně jako je tomu ve Švédsku, nevlastní ani většina jiných archivů práva k filmům ve svých sbírkách. Otázka vyřešení autorských práv může tudíž často být časově velmi náročná (a někdy také nákladná) záležitost, především u starších filmů, u nichž se práva k nim za ta léta ocitla v různých rukou a došlo k zániku jejich produkčních společností. Panuje také nejistota ohledně toho, jak by „Směrnice Evropského parlamentu a Rady o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících”⁰⁵ měla být interpretována v národní legislativě a není též vždy snadné rozlišit vztah mezi producenty právy a právy autorskými. Legitimní držitel práv může také poskytnout licence pro určitá média a regiony řadě různých právnických osob, což potom znamená, že existuje vícero držitelů práv na jeden film. Smlouvy na právo využití digitalizovaných prvků ze strany archivu jsou potom oboustranné, z čehož vyplývá, že držitelé práv mají přístup k danému materiálu pro jeho případné komerční využití, pokud si tak přejí. Jakékoliv využití materiálu třetí stranou, například kinem, které by rádo promítalo DCP vytvořené z analogové kopie, je zcela jistě zpoplatněno (to se ale neliší od zavedené praxe zpřístupňování analogových kopií). Nicméně, distribuce digitalizovaných filmů, ať již jde o DCP pro kinoprojekce či platformy domácí zábavy, fyzické artefakty (DVD, Blue-ray disky) nebo streamované soubory, vždy zahrnuje další jednání a také možnost vládního zásahu při rozhodování o tom, kdo je povinován udělat to a to, aby se filmové dědictví nakonec dostalo k veřejnosti.

Je třeba v tomto kontextu ještě zmínit fakt, že sami držitelé práv se zapojují do procesu převádění svých sbírek do digitální domény. Řadu komplikovaných digitalizací a digitálních restaurátorských projektů posledních let provedla mimo jiné hollywoodská studia, ale také důležití producenti a držitelé práv v Evropě, včetně Švédska. Do těchto projektů bylo investováno velké množství peněz, přičemž zmíněné digitalizované filmy přirozeně patří mezi ty nejprestižnější a nejslavnější snímky, filmy, u kterých lze vynaložené prostředky získat zpět. Některé z těchto luxusních restaurátorských projektů byly provedeny s nejvyšší možnou péčí a úctou k původnímu dílu a jejich výsledkem jsou krásné a věrné verze původních snímků. Najdeme ale i ne-archivní digitalizace, u kterých došlo k zanedbání kurátorských aspektů. Prvky vždy ve filmu přítomné byly odstraněny (nestabilita obrazu způsobená slepkami⁰⁶ v originálu nebo permanentní defekty na původním kamerovém negativu), nebo naopak prvky, které se ve snímku nenacházely, byly přidány (třeba další titulky, informace ztracené při analogové duplikaci, stereo zvuk), stejně tak nepřesné barevné korekce a zkreslení poměru stran zapříčinily, že výsledkem není digitalizovaný a restaurovaný originál, ale současná simulace původního filmu, vyrobená pro 21. století.

05 Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících. Dostupné online: <www.eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006L0116&from=EN>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

06 Slepka je místo, ve kterém jsou dva filmové pásy spojeny. U negativu filmu se nachází v místě stříhu, jako spojený jednotlivých záběrů. Slepka uvnitř dílu filmové kopie většinou znamená, že v minulosti bylo do kopie nějak zasaženo – většinou poté, co byla část filmu poškozena nebo přetržena, poškozené místo bylo odstraněno a pás znovu slepen – pozn. red.

I když by to v takových případech člověka opravňovalo k vážným obavám ohledně způsobu prezentace filmového dědictví, nekomerční instituce filmového dědictví musí svou pozornost bezprostředně soustředit na filmy komerčně nevyužitelné, jež bez zásahu archivů nikdy digitalizovány nebudou. Sem patří nejen neznámé krátké filmy nebo týdeníky, ale také velká většina dobře známých celovečerních fikčních filmů. Ve chvíli, kdy se různé právní osoby začnou hlásit o práva k jednomu filmu, mohou tu vyvstat právní komplikace. Co ale dělat v případě, kdy se žádného legitimního držitele práv nepodaří nalézt a dílo je považováno za sirotka? V akademickém kontextu je termín „sirotek“ často používán pro pojmenování neprávem opomíjeného filmu, ale „osiřelé dílo“ je skutečný právní výraz, jenž se užívá, když nelze identifikovat daný film, či pokud nelze identifikovat držitele práv k tomuto snímku, či pokud je držitel práv znám, ale není možné zjistit, kde se nachází. Až do nedávné doby neexistovala žádná právní ochrana umožňující zpřístupnění osiřelých děl, ale v roce 2012 byla schválena „Směrnice Evropského parlamentu a Rady o některých povolených způsobech užití osiřelých děl“,⁰⁷ ve Švédsku implementovaná v říjnu 2014.⁰⁸ Tato směrnice dává archivům právo digitalizovat osiřelá díla a umístit je na internet poté, co provedou řádný a pečlivý průzkum autorské situace, který také náležitě zdokumentují (archivy tím nicméně nedostanou právo zpřístupnit dané dílo pro kinoprojekce). Jde o důležitou právní úpravu, která by snad mohla zapůsobit jako precedent pro další celoevropské právní normy, jež archivům umožní sbírky ještě lépe zpřístupnit.

Prezervace filmového dědictví je velmi specifická archivní činnost kvůli své vysoce technické povaze; ohromné množství techniky, kdysi nutné k produkci filmových artefaktů, je také potřeba pro jejich uchování a zpřístupnění. Kvůli tomu filmové archivnictví vždy bylo, na rozdíl od drtivé většiny ostatních archivářských aktivit, výrazně závislé na průmyslových postupech. Ty samé laboratoře, jež byly nutné pro zpracování nových filmů, jsou archivy využívány k prezervaci a duplikaci historických filmů. Odchytky v průmyslové produkci filmového materiálu vždy ovlivňovaly způsob, jakým archivy restaurovaly jim svěřená díla. Přehrávací aparáty využívané pro komerční účely se používají k projekcím filmového dědictví. Při každé proměně filmového trhu se archivy musely adaptovat, ať už to bylo, či nebylo jejich přáním. Jedním z mnoha důsledků nedávné změny v oblasti záznamu, postprodukce a distribuce je skutečnost, že mnoho archivů má stále neprezervované filmy, a to především na hořlavém nitrátním materiálu. Kromě očividného faktu, že by filmy měly být uchovávány ve svém původním formátu (a takto by měl film být zpřístupněn, spolu s dalšími neoriginálními formáty snímku), je vytváření nových prezervačních prvků na filmový materiál často nezbytným předpokladem pro efektivní a vysoce kvalitní proces digitalizace. Tato činnost a výměna opotřebovaných částí jsou ovšem závislé na dostupnosti laboratoří a filmového materiálu, přičemž oboje mizí kvůli slábnoucí poptávce filmového průmyslu po takových službách a produktech.

07 Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl. Dostupné online: <www.eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012L0028&from=EN>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

08 V České republice byla evropská směrnice o osiřelých dílech implementována do novely autorského zákona s platností od 7. listopadu 2014 – pozn. red.

Zachování a potenciální přístupnost rozsáhlých filmových sbírek po celém světě, jež ještě nebyly prezervovány, jsou tím ohroženy. A jak jsme mohli vidět, klesající poptávka filmového průmyslu po skenerech komplikuje archivům úsilí převést své analogové sbírky do digitální domény, než bude příliš pozdě. Je těžké si představit jinou formu lidského vyjadřování, ve které je zachování a případná prezentace původních artefaktů tolik závislá na průmyslové praxi. Digitální technologie vytváří bezprecedentní příležitosti a možnosti šíření filmového dědictví, ať už známého či neznámého, směrem k mnohem početnějšímu publiku, než bylo kdy možné. Místo toho, abychom museli odmítat většinu žádostí o zpřístupnění sbírek kvůli žadatelově neschopnosti bezpečně zacházet s kopiemi či je správně promítat, můžeme vyrobit digitální kopie vhodné pro téměř každé kino. A kromě zpřístupňování filmů veřejnosti prostřednictvím kina umožňuje kvalitní digitalizace také přístup k filmovému dědictví pomocí jiných platforem.

Dobrým příkladem je společný webový projekt Svenska Filminstitutet a Kungliga biblioteket (Národní knihovna Švédska) nazvaný Filmarkivet.⁰⁹ Na této stránce jsou filmy z uvedených institucí přístupné jako bezplatná streamovací služba, dostupná ze všech počítačů světa. Filmy zde publikované jsou vesměs snímky zřídka kdy zpřístupňované, jako třeba krátké filmy, nonfikční filmy, týdeníky, reklamy a další žánry zakázkové produkce – unikátní filmový materiál odrážející proměnu švédské společnosti během uplynulých sta let. Povědomí veřejnosti o samotné existenci těchto snímků je téměř nulové (což je z nemalé části vina archivu). Dnes je dostupných řádově 1300 filmů a celkový počet návštěv stránek se během roku 2014 blížil milionu (960 408). Posun k digitální technologii poskytl archivům nejen šanci více zpřístupnit filmové dědictví, nýbrž je také donutil vrátit se zpět ke svým sbírkám a znovu je prozkoumat, ohodnotit a pracovat s nimi jiným způsobem. Dalo by se dokonce tvrdit, že krátké filmy, nonfikční filmy, reklamy a další typy zakázkové produkce čekaly na objev a vývoj nových technologií a platforem.

Pokud si někdo přeje zažít nedigitalizované filmy v jejich původní nádheře, bude muset přijít do archivního kina, které stále používá vybavení na projekce 35mm filmů. Možnost zhlédnutí všech filmů ve sbírkách je tímto uchována a archivní kinoprojekce se stanou ekvivalentem muzejní praxe. Když by si chtěl někdo vychutnat projekci švédského klasického filmu ještě předtím, než dojde na jeho digitalizaci, bude muset přicestovat do Filmhusetu ve Stockholmu, stejně jako člověk dnes musí vyrazit do Národního muzea, pokud si chce vychutnat originál obrazu.

09 Dostupné online: <www.filmarkivet.se>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

Z anglického originálu „Access to Film Heritage in the Digital Era“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložil Pavel Smutný. Text Kajsy Hedströmové vychází ze studie „Access to Film Heritage in the Digital Era – Challenges and Opportunities“ Jona Wengströma otištěného v *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* 16, 2013, č. 1, s. 125–137.

Kajsa Hedströmová je projektovou manažerkou sbírky archivních filmů ve Svenska Filminstitutet a kurátorkou webového projektu Filmarkivet.se. Dříve pracovala v rámci švédského filmového průmyslu na různých pozicích: v letech 1992–2000 byla vedoucí akvizice v distribuční společnosti Folkets Bio, která se zaměřuje na artová kina; v letech 2001–2004 pracovala jako viceprezidentka mezinárodní distribuce v AB Svensk Filmindustri a v letech 2004–2009 působila ve Svenska Filminstitutet jako vedoucí Cinemateket.



**Projekt Digitální repozitář:
Víc než digitalizace**

—

Elžbieta Wysocka

Projekt Digitální repozitář (Repozytorium Cyfrowe Filмотeki Narodowej),⁰¹ spuštěný Filmotekou Narodową v roce 2010, právě ukončuje pátý rok své existence. Následující text je pokusem o rozbor a představení tohoto projektu, jenž usiluje zajistit „vše v jednom“: zdigitalizovat, restaurovat, v digitální podobě uchovat polskou kinematografii a zpřístupnit ji širší veřejnosti. Ráda bych se také podělila o svou zkušenost se správou procesu digitalizace a digitální archivace v našem „zastaralém“ filmovém archivu. Těž bych zde ráda podala zprávu o tom, jak nám kombinace veřejných finančních prostředků a objevení skrytého potenciálu naší organizace pomohly dosáhnout vytyčeného cíle i v poměrech obecného nedostatku a v proměnlivé autorsko-právní situaci.

Digitální repozitář: Naše cíle a jejich kontext

Jak nám ukázal průzkum vypracovaný Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték, ACE) na sklonku roku 2014, minimálně 40 % filmových archivů vlastní filmový skener.⁰² Samotné vlastnictví skeneru ovšem neznamená, že je zařízení aktivně využíváno a existuje k němu i plně vypracovaný pracovní postup týkající se digitalizačních procesů.

Lze nicméně dojít k závěru, že vytvořit obsah dobré kvality už není tak obtížné jako dříve. Rychlejší a levnější výpočetní prostředí se pro archivy, jež se pouštějí do digitalizačních projektů, stává čím dál dostupnější a překonává dnes již zastaralé tradiční přepisy filmů (používané pro účely základního přístupu). Nepotřebujeme také křišťálovou kouli, abychom pochopili, že v blízké budoucnosti začnou filmové archivy získávat soubory desítek různých formátů, obzvláště v případě digitálního videa. Brzy se staneme stejně tak buzučícím serverem, jako fyzickým filmovým depozitářem.

Tento přerod způsobí digitalizace starších filmů a sbírání nové digitální produkce. Digitalizaci je možné standardizovat, ovšem široké spektrum formátů přicházejících do archivu bude závislé na digitálních formátech využívaných současnou i budoucí generací harddiskových kamer. Bude nutné spravovat pestrou škálu souborových formátů, kodeků a rychlostí přenosu dat. Alespoň podle toho, co dnes víme, můžeme usuzovat, že údržba nezbytných přehrávacích prostředí bude přinejmenším obtížná.

Standardní formát nosiče či digitalizačního kodeku neexistují, i tak bylo ale v Polsku třeba dosáhnout určité shody. Stalo se tak i díky našemu lobbingu u organizací zajišťujících finanční podporu archivu – ty použily naše doporučení jako vzor a vyžadují, aby je akceptovali i všichni vlastníci práv čerpající tyto finanční prostředky. Výsledkem je, že veškeré digitální materiály, které dostáváme, jsou ve stejném vysokém standardu. Bohužel máme také i nezanedbatelné množství zakódovaných DCP,⁰³ která ale nadále neakceptujeme.

- 01 Termín repozitář označuje datové úložiště, jehož hlavním účelem je ukládat a zpřístupňovat digitální data, respektive obsahy – pozn. red.
- 02 Průzkum Association des Cinémathèques Européennes, který sestavil a provedl v roce 2014 Mikko Kuutti z Kansallinen Audiovisuaalinen Instituutti (finský Národní audiovizuální institut), se zaměřil na digitální ukládání dat v členských archivech ACE. Průzkumu se zúčastnilo osmadvacet ze 44 členských archivů. Z těchto 28 archivů 61 % potvrdilo, že skener má (z tohoto údaje pak lze tedy vyvodit, že alespoň 40 % ze všech členských institucí dané zařízení vlastní).
- 03 Viz poznámka pod čarou č. 2, s. 24 – pozn. red.

Uchovávaní dat obnáší setrvalou aktivní snahu a také získávání nových dovedností. Je to něco jiného než analogový svět, v němž mohly materiály na zařazení do sbírky v bezpečí čekat i několik let. Množství položek digitalizovaných naší institucí před rokem 2008 (ať už pro archiv, nebo pro klienty) již kvůli přerušení podpory aktivit trvalé digitální prezervace není přístupné.

Toto vše nás přimělo zaměřit pozornost na problematiku sbírání, uchovávání a prezervace souborů. Projekt Digitální repozitář se měl podle našeho plánu stát systémem navrženým na míru našim neustále se rozšiřujícím potřebám. Nejenže jsme byli omezeni časem a penězi, na provedení digitalizace a internalizaci potřebných procesů jsme měli také malé množství zaměstnanců. Po celou dobu jsme navíc byli pod neustálým tlakem digitalizovat náš archiv dříve, než se analog stane nepromítatelným, a tím pádem „neviditelným“.

Sbírky Filмотеky Narodowe ve Varšavě před digitalizací

Digitalizací analogových sbírek se Filмотеka Narodowa zabývá posledních deset let. Již dříve nám bylo jasné, že bez tohoto důležitého kroku by se do budoucna ke stovkám filmů v naší sbírce už nebylo možné dostat. O to zřejmější byl fakt, že pro mnoho položek je digitalizace k jejich prezervaci nezbytným procesem a restaurování potom její klíčovou částí. Digitalizaci našich audiovizuálních materiálů jsme zahájili v roce 2005, ale v té době nám technologie umožňovala pouze rozlišení HD⁰⁴ či v nejlepších případech 2K.⁰⁵ K zásadnímu zlepšení této situace v našem archivu došlo až v roce 2010.

Materiály k prezervaci jsou většinou archivovány v lodžském pracovišti Filмотеky. Jde o nejlepší zdroje pro digitalizaci, ale často jsou kvůli svému stáří a nadměrnému využívání ve špatném stavu. Do Filмотеky byly tyto materiály zařazeny díky centralizaci a likvidaci domácích výrobců ve Varšavě, Lodži a Vratislavi. Před umístěním do archivu byly tedy využívány jako materiál pro další kopírování. Navzdory uložení v regulovaném prostředí je jich řada kvůli intenzivnímu distribučnímu využití ve špatném stavu. Pro populární filmy to platí obzvlášť. Dalšími problémy jsou octový syndrom a blednutí barev.

Kritéria výběru filmů k digitalizaci byla v tomto programu podobná jako u jiných velkých sbírek – říci si, že digitalizujeme jednoduše vše, by bylo příliš snadné. I když věříme, že prezervován a zpřístupněn by měl být každý film, současné období náhlého přechodu k digitální doméně nás nutí stanovovat priority a dělat kompromisy. Naše filmy jsou různého stáří, stavu a rozdílné umělecké a/nebo historické hodnoty. Všechny tyto aspekty je třeba vzít v potaz, obzvlášť uvědomíme-li si, že rozhodujeme i za naše následovníky. Zvážili jsme je tedy i při výběru 16 polských celovečerních filmů, které jsme digitalizovali během prvního roku projektu (2010). V letech 2011 a 2012 jsme pak digitalizovali 38 animovaných filmů⁰⁶ ze Studia Filmów Animowanych w Krakowie (Krakovské studio animovaných filmů) a partnera jsme našli v galerii Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

04 HD (High Definition) označuje formát digitálního vysílání s vysokým rozlišením – pozn. red.

05 2K patří mezi standardy pro rozlišení obrazu digitálního filmu. Název termínu je odvozen z horizontálního rozlišení, které je přibližně 2 000 pixelů – pozn. red.

06 Dostupné online: <www.repozytorium.fn.org.pl/?q=en/search/animation#.VdHUGrUsrkc>, [cit. 17. 8. 2015].

(Zachęta – Národní galerie moderního umění),⁰⁷ kde byly experimentální filmy vystaveny v širším kontextu uměleckých děl.

V letech 2012 a 2013 jsme digitalizovali předválečné týdeníky⁰⁸ agentury Polska Agencja Telegraficzna (Polská telegrafická agentura), založené polským státem roku 1918, a společnosti Wytwórnia Doświadczalna (Experimentální producenti) z let 1924–1939 za spolupráce s polskou produkční společností Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Varšavské studio dokumentárního filmu) působící od roku 1945.

V letech 2013 a 2014 jsme hromadně zdigitalizovali zvukové magnetické pásky. Riziko rapidní degradace způsobené octovým syndromem, napadajícím tyto materiály rychleji než ostatní části sbírek, bylo hlavní motivací k tomuto kroku. Měla jsem za to, že u těchto pásků by v případě pozdější digitalizace hrozilo riziko zhoršeného přehrávání. Druhým faktorem byla vzhledem k menší velikosti zvukových souborů nižší cena digitalizace a snadnější ukládání.

V letech 2014 a 2015 jsme digitalizovali 30 krátkých filmů (hraných, animovaných a experimentálních) vytvořených v lodžském studiu Se-ma-for mezi lety 1947 až 1985 a do konce roku plánujeme dokončit dalších 30 titulů – určených mladším divákům. Studio Se-ma-for se proslavilo svou loutkovou animací a bylo také centrem, kde mohli mladí lidé získat pracovní zkušenosti, a prostorem, v němž své dovednosti rozvíjeli pozdější režiséři hraných filmů. Právě zde debutovali Polański, Majewski, Antczak, Kondratiuk, Nasfeter a další a v 80. letech tu začali experimentovat Rybczyński, Schabenbeck a Neumann.

I přesto, že FilMOTEKA vlastní filmový skener, museli jsme většinu skenování zadat subdodavatelům, jelikož náš přístroj bylo třeba použít na jiný projekt a byl určen primárně pro nitrátové filmy. V projektu Digitálního repozitáře jsme se proto snažili vytvořit dobrou a stabilní spolupráci s externími studii. Abych omezila počet potenciálních neshod a vyhnula se sporům, snažila jsem se vybírat typické úkoly pro „uchazeče“ (externí studia) tak, aby výsledky jejich práce byly předvídatelné a snadno ohodnotitelné. Jinými slovy jsme nechtěli zbytečně platit za další rizika a špatné pochopení toho, „co že je v té plechovce“, materiály jsme tedy pro digitalizaci připravovali sami. Snažili jsme se tak minimalizovat výdaje, riziko i komplikace plynoucí z externí spolupráce. Nicméně i přes externí výpomoc na nás stále ještě zbylo dost práce. Archiv musel vytvořit interní postupy předávání materiálu mezi studii. Různí „hráči“ měli na starosti různé dílčí kroky, naším úkolem bylo tedy všechny koordinovat a dohlížet na manipulaci se soubory od jejich vytvoření až po okamžik jejich bezpečného začlenění do našeho systému.

07 Dostupné online: <www.zacheta.art.pl/en/article/view/1105/antonisz-technika-jest-dla-mnie-rodzajem-sztuki>, [cit. 17. 8. 2015].

08 Dostupné online: <www.repozytorium.fn.org.pl/?q=en/search/doc#VdHVd7Usrkd>, [cit. 17. 8. 2015].

PL



- ▼ Lotna | Lotna 1959
 - ▼ ★ dramaty wojenne
 - ▼ Media cyfrowe
 - ▼ Format plikowy
 - ▼ Lotna; cyfrowa kopia wieczysta
 - > Lotna 1
 - > Lotna 10
 - > Lotna 2
 - > Lotna 3
 - > Lotna 4
 - > Lotna 5
 - > Lotna 6
 - > Lotna 7
 - > Lotna 8
 - > Lotna 9
 - > Lotna; cyfrowa kopia wzorcowa
 - > Lotna demo po rekonstrukcji; cyfrowa kopia wcz
 - > Lotna dźwięk 24 po rekonstrukcji; jakość produk
 - > Lotna dźwięk 24 przed rekonstrukcją; jakość pr
 - > Lotna fragment do publikacji; jakość produkcyn

Metadane

Tytuł	Lotna
Nazwa	Lotna
ID	
> Opis sekwencji	
Wielkość (w MB)	1129978.01
Rozdzielczość	4096x3112
Format klatki	4:3
Prędkość wyświetlania	24
Dźwięk	
Kodowanie	DPX
Kontener	DPX
Akt	1
Czas trwania	10:45
Zakres obiektu	całość
Status do publikacji	
Stan prac	gotowe



Lotna | Lotna 1959

Lotna 1 - Player



Czas : 00:08:00:00	TC in : -	Początek : 00:00:00:00
Klatka : 11520	TC out : -	Koniec : 00:10:45:11

00:00:00:00 00:02:51:23 00:05:33:08 00:08:14:17 00:10:45:11

-10s -1s < > +1s +10s TC IN TC OUT

Když jsme projekt spustili, nastavili jsme hned na začátku vysoká kritéria digitalizace, abychom se vyhnuli potřebě opakované digitalizace v bezprostřední či střednědobé budoucnosti. Stejně tak důležité bylo digitalizovat pouze z negativu a původního magnetického pásku, což nám zajistilo maximální možnou kvalitu. Tím jsme také eliminovali potřebu půjčování, přepisování či kopírování analogových kopií či prezervačních prvků.⁰⁹ Důležitý je též fakt, že režiséři a hlavní kameramani jsou stále naživu a aktivní, tudíž je můžeme požádat o radu a pomoc s korekcí barev; nicméně, co se procesu digitalizace a restaurování týče, snažíme se zůstat „u kormidla“.

Víc než digitalizace: Budování infrastruktury pro archivaci nových dat

Počet nativně digitálních filmů¹⁰ se neustále zvyšoval a průběžně se stával součástí sbírky našeho kulturního dědictví. K datům obdržným od externích entit je třeba přidat naše vlastní digitalizace vytvořené v rámci tohoto projektu a data z našeho filmového skeneru (zde jde o několiknásobek objemu). Jelikož jde o konstantní nákladovou položku z podstaty nevhodnou pro financování z grantů, datové úložiště¹¹ zůstává i nadále tím nejkritičtějším a nejvíce problematickým prvkem celého systému. Náklady digitální prezervace vychází také z fixních režijních nákladů aktivní archivace, zahrnující jednotlivé aktivity uchovávání jako správu uložených dat a zálohování, zajištění integrity digitálních souborů, zabezpečení ochrany systému, import a export souborů a do budoucnosti i jejich přenos na nová média.

Rozdíl mezi námi, filmovými archivy, a televizními archivy tkví v potenciálně velmi malé četnosti přístupu k jednotlivým master souborům, takže když je v repozitáři velké množství digitálního obsahu, ukládáme jej do robotické páskové knihovny a zálohy jsou na datových páscích v regálech; není zde potřeba stálý napájecí zdroj. Dva typy proxy souborů¹² pro intranet a internet, vytvářených přímo pro účely přístupu k souborům, máme u nás uložené online, takže k nim lze rychle přistupovat v místním NAS serveru.¹³

- 09 Archivy často zapůjčují analogové materiály, přičemž ale žádné nové už celá desetiletí pro archivní používání nikdo nevytvořil. Rozhodli jsme se proto, že v případě existence méně než dvou distribučních kopií nebudeme tento materiál již půjčovat. Promítači se stávají ohroženým druhem a úměrně k tomu, jak se jejich dovednosti vytrácí, roste i riziko poškození kopie. Na základě těchto skutečností doporučujeme pro externí promítání DCP a jiné digitální formáty.
- 10 Termín nativně digitální (born-digital) označuje díla, která vznikla v digitální podobě. Jedná se například o webové stránky, e-knihy, digitální fotografie, digitální zvukové a video nahrávky – pozn. red.
- 11 Úložiště slouží k uložení digitálního obsahu, kdežto depozitář k uchovávání filmů a dalších fyzických sbírkových předmětů – pozn. red.
- 12 Proxy server může označovat jak specializovaný hardware, tak software provozovaný na běžném počítači. Jeho úkolem je oddělovat intranet (lokální počítačovou síť) od internetu – pozn. red.
- 13 Zkratka NAS (Network Attached Storage) označuje datové úložiště připojené k místní síti LAN. Toto zařízení umožňuje sdílení dat mezi několika počítači – pozn. red.

Kvůli optimalizaci nákladů na údržbu napájecího zdroje má Digitální repozitář hierarchickou strukturu HSM.¹⁴ Hierarchická konstrukce umožňuje výměnu dat mezi úložným prostorem (LTO)¹⁵ a přístupovým prostorem (online) na diskovém poli (RAID)¹⁶ a servery. Offline a nearline úložný prostor¹⁷ (ať už automatická datová knihovna, nebo dokonce offline LTO pásy mimo systém) jsou mnohem levnější na údržbu a rozšiřování. Tato strategie nám umožňuje pružně optimalizovat a regulovat náklady a napomáhá nám k harmonizaci současných potřeb, technologických možností a finančních zdrojů (které v našem případě nejsou kvůli grantovému modelu financování stabilní).

Nejproblematičtějším bodem pro nás bylo dlouhodobé pořizování hardwaru na základě neustále se měnícího ročního rozpočtu. Tato situace nám výrazně znesnadňovala výběr architektury systému a byla také často příčinou drahých modernizací. U některých nákupů bychom se bývali rozhodli jinak, kdybychom v tu chvíli věděli, kolik peněz obdržíme v následujících letech. Dalo by se též říci, že i v poměru k prostředkům vyhrazeným na digitalizaci bylo množství peněz na ukládání dat překvapivě nedostatečné.

V širším kontextu, přesahujícím rámec instituce, tento požadavek implikuje míru, do jaké se rozhodující orgány, jež financují digitalizační programy, soustředí na přístup k datům, takže potom často podcení závazek budoucího uchování velkých objemů dat. Neměly by zapomínat na to, že instituce, jež poskytuje ochranu digitálním sbírkám, se zavazuje dále podporovat práci svého repozitáře dlouhou dobu po ukončení digitalizačního projektu.

Téměř vždy je v našem archivu rozpočet na digitalizaci financován z programu vedeného jinou mateřskou institucí. Finanční prostředky nelze čerpat z „běžného“ rozpočtu. Po skončení digitalizačního programu musí toto břímě nést provozní program archivu. Na tyto náklady ale nemáme prostředky. Navíc jako archiv, jenž býval stoprocentně orientovaný na analog, jsme si uvědomili, že tento technologický posun bude obnášet hloubkovou reorganizaci, včetně reorganizace myšlení!

- 14 Zkratka HSM (hierarchická správa úložiště) je funkce, která automaticky distribuuje a spravuje data na disku, pásce nebo obou coby hierarchických úrovní. Cílem je minimalizování doby přístupu k datům a maximalizování kapacity dostupných médií – pozn. red.
- 15 Zkratka LTO (Linear Tape Open) označuje technologii, která se používá pro záznam dat na magnetické pásy – pozn. red.
- 16 Zkratka RAID (Redundant Array of Inexpensive/Independent Disk) označuje metodu zabezpečení dat proti selhání pevného disku. Zabezpečení je realizováno specifickým ukládáním dat na více disků, kdy jsou v závislosti na konkrétní konfiguraci uložená data zachována i při selhání některého z nich. RAID neslouží jako náhrada zálohování dat – pozn. red.
- 17 Termín nearline úložiště (Nearline Storage) označuje zařízení, které umožňuje průběžné ukládání dat. Představuje kompromis mezi online úložištěm (podporujícím častý a velmi rychlý přístup k datům) a offline úložištěm (sloužícím k dlouhodobému uložení dat, k jejich zálohování a občasnému zpřístupnění) – pozn. red.

repozytorium.fn.org.pl

[repozytorium.fn.org.pl](#)
[FILMOTĘKA](#)
[FABULARNE](#)
[DOKUMENTALNE](#)
[ANIMACJE I EKSPERYMENTALNE](#)
[MAGAZYN](#)

[WYSZUKIWANIE ZAAWANSOWANE](#)

DO SZKOŁY!
 ZDJĘCIA: ŚNIEWICZ, M. WIESIOŁEK
 KRONIKA, PNF 2613
 DATA WYDANIA: 1953-08-09

ROZPOCZĘCIE ROKU SZKOLNEGO
 KRONIKA, PNF 2645
 DATA WYDANIA: 1948-09-17

SZKOŁA CZESKA W KUDOWIE
 KRONIKA, PNF 1103
 DATA WYDANIA: 1949-03-09

60 LAT FILMOTEKI NARODOWEJ
 TAK ŚWIĘTOWALIŚMY NA SZ. JUBILEUSZ...

U KRESU DROGI
 ODYCJAŁONY
 REZ. MICHAŁ WASZYŃSKI

DZIEWCZYNA SZUKA MIŁOŚCI
 SPOKICZNY
 REZ. ROMUALD GANTKOWSKI

BĘDZIE LEPIEJ
 KOMEDIA
 REZ. MICHAŁ WASZYŃSKI

SPORTOWIEC MIMO WOLI
 KOMEDIA
 REZ. WIECYSŁAW KRAWCZAK

JADZIA
 KOMEDIA, KOMEDIA ROMANTYCZNA
 REZ. WIECYSŁAW KRAWCZAK

ZOBACZ WIĘCEJ

NAJPOPULARNIEJSZE

- OBÓZ KONCENTRACYJNY W OŚWIĘCIMIU
PNF 7148
- NARCIARSKIE MISTRZOSTWA ŚWIATA W ZA...
PNF 8651839
- WAKACJE NAD MORZEM
PNF 33153
- SAMOCHOÓD DOMOWEJ PRODUKCJI
PNF 43148
- WCZASY NAD JEZIOREM BIAŁYM
PNF 32190

OBSERWUJ NAS

- PROFIL FACEBOOK
- PROFIL PINTEREST
- PROFIL GOOGLE PLUS
- PROFIL YOUTUBE
- PROFIL TWITTER

INNE SERWISY FILMOTEKI

- FILMOTĘKA NARODOWA
- FOTOTEKA
- GAPLA
- KINO ILLUZION
- NITROFILM

[O PROJEKcie](#)
[REGULAMIN](#)
[UDOSTĘPNIANIE](#)
[KONTAKT](#)
[BAZA OSÓB](#)
[KATALOG FILMÓW](#)

Abychom si udělali obrázek o nákladech tohoto projektu na uchovávání dat v terabytech za měsíc, navrhuji následující vzorec: Celkové náklady na hardware a software (včetně nákladů na záruku a IT podporu, jež činily 15 %) plus internetové služby a napájení hardware (to je potřeba zdvojnásobit vzhledem k nutnosti klimatizace serverové místnosti). Pronájem serverové místnosti a kanceláře, plus platy administrátorů. Součet těchto nákladů za pět let vydělíme 60 (počet měsíců za pět let) a poté vydělíme dvěma – potřebujeme totiž minimálně dvě kopie. Z tohoto výpočtu lze učinit dva závěry. První je, že mít data uložená ve vlastní budově je výrazně levnější než kterákoliv komerční nabídka profesionálních poskytovatelů datových úložišť. Druhý říká, že budeme potřebovat (mnohem) víc peněz, až tento projekt bude u konce, abychom o jeho výsledky nepřišli.

Výzva: Trvalé povinnosti správy a nové rizikové faktory

Digitální média čelí řadě unikátních rizik. Mnohá z nich jsou společná všem digitálním souborům od videa přes text až po databáze. Tato rizika jsou detailně popsána v literatuře o digitální prezervaci, ale pro filmového archiváře jsou nová a vyžadují po něm nové dovednosti. Prvním z nich je selhávání a zastarávání médií a hardwaru.¹⁸ Naše úložiště mají podporu na pět let, potom je levnější je vyměnit za nová, než platit prodlouženou záruku. Nejstarší servery a disková pole mají okolo 15 let, přičemž po pěti letech je stále nákladnější si je ponechat, než je vyměnit. Dalším rizikem je selhání softwaru – to se děje neustále – 15 % z našich celkových nákladů na software utratíme každoročně na jeho údržbu.

Výše uvedená rizika nejsou konečným výčtem, k dalším, která lze snadno přehlédnout, patří mimo jiné zrušení poskytovatele technologií a organizační selhání. Ukončení existence poskytovatele technologií (v případě našeho projektu šlo typicky o poskytovatele software) kvůli bankrotu nebo změně obchodního profilu může zapříčinit ztrátu záruky údržby a zastavit další technologický rozvoj.

Ekonomické selhání: jde pravděpodobně o hrozbu úplně největší. Nejspíš to není riziko přehlížené, ovšem z pohledu instituce je podobné případu vyšší moci. Pokud se organizace poskytující finance rozhodne již nadále projekt nepodporovat kvůli špatnému využívání finančních prostředků (z naší strany) či z důvodu změny postojů a cílů či prostě kvůli nedostatku prostředků, je zde hrozba roční ztráty finančních zdrojů.

V neposlední řadě tu ještě máme otázku ne vyloženě technickou, avšak k technickému problému vedoucí: nedostatek metadat.¹⁹ Pokud pokládáte za obtížné zorganizovat vlastní data ve vašem domácím počítači a orientovat se v nich, v archivu bez

18 K zmíněným rizikům pro digitální repozitáře by se daly přidat také selhání síťového serveru a tím poškození dat během přenosu souborů nebo samozřejmě pochybení obsluhy (lidský faktor). Chyby v digitální realitě filmového archivu mohou být nebezpečnější než ty spáchané v „analogové realitě“ – nikdo si jich totiž nemusí vůbec všimnout.

19 Metadata označují strukturovaná data o datech. Jako příklady využití lze uvést katalogizační lístek v knihovně (obsahující například data o původu a umístění knihy), přílohu digitálních fotografií (obsahující například informace o datu a času pořízení nebo použití ohniskové vzdálenosti, blesku, digitálního zoomu), přílohu zvukových nahrávek (obsahující například data o názvu skladby, interpretovi, albu, použitém kodeku) a podobně – pozn. red.

přísných pravidel a disciplíny to bude nemožné. Objekt bez indexu, bez správného označení, nebo nesprávně umístěný a identifikovaný v digitálním systému, tam stejně tak nemusí vůbec být – nikdo jej nebude schopen nalézt či vůbec vědět o jeho existenci. Zvláštní pozornost musíme vzhledem k zde nastíněným rizikům věnovat zálohování dat, verifikaci a migraci,²⁰ a stejně tak nesmíme zapomínat na plánování strategií digitální prezervace a činit potřebné kroky v předstihu.

Na archiv zaměřená metadata a nástroje správy souborů

Výzvou, která následuje po vybudování hardwarové struktury, je software nutný k jejímu provozu. Od samého počátku jsme si uvědomovali, že abychom mohli naše digitální soubory spravovat, budeme s nimi muset zacházet na softwarové úrovni a tento krok bude stejně důležitý jako volba hardwarového vybavení. Ceny za řešení správy médií, které jsme zjistili od televizních společností, byly ovšem nad naše finanční možnosti. To by mohlo vysvětlovat důvod, proč okolo 50 % evropských filmových archivů spravuje digitální sbírky „manuálně“, což je téměř to samé, jako je vůbec nespravovat, tedy alespoň z hlediska jejich dlouhodobé udržitelnosti.²¹ Pro filmové archivy neexistuje žádný MAM software²² – otázka tedy zní adaptovat, či vytvořit? Hledáme tu softwarové nástroje navržené právě pro audiovizuální archivy spíše než drahé nástroje zaměřené na produkci.

Naše potřeby se vždy jednoznačně lišily od těch, jež jsou vlastní televizním společnostem. Zjistili jsme, že nepotřebujeme platit ohromné částky peněz za funkce, které jsou pro televize naprosto nezbytné. Není pro nás například nutné dostat se ke spravovaným souborům během několika sekund nebo zefektivnit své operace s médii, upravovat je online z různých míst atd. To, co jsme chtěli, byla spíše vysoce kapacitně rozšiřitelná a individuálně uzpůsobitelná správa médií.

- 20 Migrace dat označuje proces přenosu dat mezi dvěma systémy, aplikacemi nebo diskovými poli. Jedná se o kompletní přesun dat z jednoho systému do druhého. Migrace dat může probíhat mezi různorodými datovými úložišti, formáty či IT systémy – pozn. red.
- 21 Autorka čerpá informace z průzkumu Association des Cinémathèques Européennes zaměřeného na digitální ukládání dat v členských archivech ACE, který byl již představen v první poznámce pod čarou – pozn. red.
- 22 Zkratka MAM (Media Asset Management) označuje software a služby, které jsou zodpovědné za správu digitálních obsahů mediální povahy, jako jsou zejména videa či zvukové nahrávky. Tyto nástroje slouží k organizaci, popisu a snadnému odbavení spravovaných dat, používají se běžně v televizní či komerční audiovizuální praxi – pozn. red.

Dobře jsme si uvědomovali, že standardy jsou třeba nejen na parametry digitalizace, ale také na vytváření architektury databáze. Než znovu vynalézat kolo, zužitkovali jsme raději zkušenosti expertů, a rozhodli jsme se aplikovat normy struktury metadat, vydané Evropským výborem pro normalizaci (CEN) na konci roku 2010 pod názvem „Film Identification – Enhancing Interoperability of Metadata – Element Sets and Structures“ (Identifikace filmu – Zlepšení součinnosti metadat – Nastavení prvků a uspořádání).²³

Jelikož na trhu nebylo nic vhodného, vyhlásili jsme výběrové řízení s detailními požadavky. S různými řešeními přišlo pět firem a jedna z nich naplnila všechny naše požadavky. Filmotheky Narodowa započala budování systému MAM ve spolupráci s profesionálním poskytovatelem softwaru (Movit – dnes Tibigen) v roce 2010 a Digitální repozitář byl spuštěn v roce 2011. Digitální repozitář naprogramovala společnost Tibigen podle našich požadavků a v konzultaci s námi, přičemž při vytváření programu byla použita kombinace řady volně dostupných open-source skriptů²⁴ a vlastních firemních řešení, s cílem vytvořit minimálně stejně kvalitní alternativu k již existujícím řešením v oboru digitalizace a správy médií.

Vytváření přístupových bran

Když film tvoří jedničky a nuly, a nejde o fyzický předmět, jeho prezervace a zachování identity, ať již jde o dílo nativně digitální, či digitalizované z analogového zdroje, zůstávají fundamentálním úkolem digitálního archiváře. Chtěli jsme, aby náš MAM spravoval celý životní cyklus našich dokončených archivních digitálních objektů a vyhledávání a aby propojování našich médií či digitalizovaných dokumentů bylo snadné.

Veškerá naše snaha se tak soustředí na online prezentaci videa a dat a na vytvoření volného a atraktivního přístupu k nim. Všechny položky digitalizované v rámci projektu jsou následně přidávány na web.²⁵ Materiály, ke kterým se člověk dříve dostal pouze s velkými obtížemi, lze nyní snadno prohlížet na osobním počítači. Díky použití systému MAM (namísto jednoduchého katalogu) jsou všechna data hned vedle médií a grafiky. Poskytujeme popisky s časovým kódem, psaný text mluveného slova, archivní tisk a vše propojujeme odkazy na naše další online galerie fotografií²⁶ a plakátů.²⁷

- 23 „Film Identification – Enhancing Interoperability of Metadata – Element Sets and Structures“ (EN 15907) je evropským standardem, který specifikuje soubor metadat pro popis filmových děl a také terminologii pro výměnu těchto popisných metadat. Dále definuje některé základní entity a vztahy užitečné pro definování data modelů stejně jako pro vytváření hierarchických struktur a sériových reprezentací metadat o filmových dílech, včetně jejich verzí, manifestací a položek. Dostupné online: <www.filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15907>, [cit. 17. 8. 2015].
- 24 Open-source software je označení pro počítačový software s otevřeným zdrojovým kódem. Otevřenost zde představuje jak technickou dostupnost kódu, tak legální dostupnost licence umožňující další práci s ním – pozn. red.
- 25 Dostupné online: <www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl#_VdHGtLUsrc>, [cit. 17. 8. 2015].
- 26 Dostupné online: <www.fototeka.fn.org.pl>, [cit. 17. 8. 2015].
- 27 Dostupné online: <www.gapla.fn.org.pl>, [cit. 17. 8. 2015].

V současné době se snažíme nalézt nové diváky, kteří možná ani nevědí, co hledají, a kde to mají najít. Abychom je objevili, navštěvujeme jejich obvyklá místa. Užívají populární vyhledávače, jsou na sociálních sítích,²⁸ video službách, jako je YouTube,²⁹ používají Google nástroje.³⁰ Tyto platformy o nás informují naše potenciální obecenstvo/diváky a ty, kteří hledají bohatší zdroje informací a širší kontext, můžeme přesměrovat do repozitáře ve virtuální realitě, nebo do archivního kina Iluzjon³¹ v realitě analogové.

Cílem Digitálního repozitáře Filмотеky Narodové bylo ustanovit kvalitní praxi a vytvořit nástroje pro digitalizaci, digitální prezervaci a katalogizaci a spolu s nimi i monitorovací systém těchto procesů. Díky začlenění nových struktur do databáze Filмотеky jsou všechny informace o sbírce centralizovány, a umožňují tak opravdovou interoperabilitu s ostatními filmovými archivy. Je to též náš „únik do budoucnosti“, způsob, jak se můžeme připravit na nadcházející čím dál širší požadavky na přístup k informacím. Vysoká kvalita skenování, dokumentace a kontrola jak „analogových“,³² tak „digitálních“ procesů archivu³³ nám do budoucnosti dávají šanci více ušetřit a nalézt efektivní způsob archivace a znovupoužití digitálních materiálů.

Dnes se projekt chýlí ke konci a „digitální dilema“³⁴ není ani zdaleka vyřešeno. Navzdory tomu, že naše digitalizační projekty jsou financovány grantovými programy, v digitální prezervaci neexistuje začátek ani konec. Je to nekončící proces, jenž vyžaduje setrvalou podporu správy repozitáře, a proto naléhavě potřebujeme vybudovat systém stabilní a pravidelné finanční podpory prezervace digitálních materiálů.

28 Dostupné online: <www.facebook.com/repozytorium?ref=stream>, [cit. 17. 8. 2015].

29 Dostupné online: <www.youtube.com/user/filmotekanarodowa>, [cit. 17. 8. 2015].

30 Dostupné online: <www.google.com/culturalinstitute/exhibit/deluge-deluge-redivivus/ARrvmcME?hl=en&position=0%2C-1>, [cit. 17. 8. 2015].

31 Dostupné online: <www.iluzjon.fn.org.pl>, [cit. 17. 8. 2015].

32 Podle norem Evropského výboru pro normalizaci definováno „údlostmi“ – premiérou, oceněním, uchováním, restaurováním, rozhodnutím atd.

33 Podle referenčního modelu Open Archival Information System (OAIS): sběr, archivace, správa dat, plánování prezervace, zpřístupňování a spravování.

34 Zmíněné dilema odkazuje na zprávu Rady pro vědu a techniku při Akademii filmového umění a věd, nazvanou „Digitální dilema“, publikovanou v roce 2007, a na její dlouho očekávané pokračování uveřejněné v roce 2012, které vzneslo důležité námítky ohledně dlouhodobosti materiálů digitálních filmů vyráběných velkými hollywoodskými studií a výzev, kterým čelí nezávislí filmaři, dokumentaristé a neziskové audiovizuální archivy. Obě zprávy zjistily, že všechny organizace zabývající se digitálními systémy a sběrem dat čelí stejnému problému: nevládní provozně a ekonomicky udržitelné prostředky pro dlouhodobé uchování přístupu ke svým materiálům. Dostupné online: <www.oscars.org/science-technology/sci-tech-projects/digital-dilemma> a <www.oscars.org/science-technology/sci-tech-projects/digital-dilemma-2>, [cit. 16. 8. 2015].

Z anglického originálu „The Digital Repository Project – beyond Digitization“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložil Pavel Smutný.

Citované filmy

- *Lotna* (Andrzej Wajda, 1959).

Elżbieta Wysocka je vedoucí oddělení digitálního repozitáře ve FilMOTECE Narodowe ve Varšavě. Pracuje jako restaurátorka, archivářka a konzultantka. Vystudovala tradiční metody restaurování a prezervace na Akademii výtvarných umění v Krakově a na Katedře intermédií absolvovala doktorské studium v oboru teorie a praxe restaurování výtvarného umění v éře digitálních médií. Podílela se na výzkumných projektech v oblasti prezervace filmu, videa a internetového umění. Ela Wysocka publikovala oceněnou knihu *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych / The Virtual Body of Art. The Preservation and Access of Audiovisual Art* (Narodowe Centrum Kultury, Kraków 2013).

**Chytrý, propojený, otevřený:
Projekt a výstavba post-analogového
audiovizuálního archivu**

—

Jan Müller

Můj příspěvek se týká vývoje analogových audiovizuálních archivů v posledních letech. Některé se stále nacházejí v přechodné fázi, zatímco jiné už se dají právem označit za archivy digitální. Otázkou je, co musí archivy vzít v úvahu, než udělají další krok. Jak naprojektují a postaví post-analogové archivy? Rád bych vás nyní vzal na objevnou výpravu, kterou Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (dále jen Beeld en Geluid) vykonal. Představím vám, kdo jsme a co děláme. Podělím se s vámi také o problémy, které vyvstanou, jakmile se octnete v digitální sféře. Víte už, jak vytvořit vizi, která určí směr vaší nové digitální role a ambic? A na závěr uvedu několik příkladů z naší vlastní organizace, které dokreslují, jak se propojujeme s okolním světem: nové cílové skupiny, nové distribuční, prodejní a komunikační kanály a zásadní role inovace ve všech těchto oblastech.

Budova Beeld en Geluid byla otevřena na konci roku 2006. Jde o výraznou stavbu komplexu Mediapark ve městě Hilversum, kde sídlí i velká část nizozemských vysílacích služeb. Budova – vlastně jde o hranol částečně ponořený do země – má různé funkce. Sídlí v ní archivní prostory (pět pater pod zemí). Je zde i muzeum (neboli „mediální zážitek“), kde jsou vystaveny materiály z archivu a které ročně přiláká až 250 000 návštěvníků. Najdete tu i množství laboratoří (tzv. BenGLabs), ve kterých se setkávají výzkumní pracovníci, vědci, studenti, návštěvníci, zástupci mediálních firem, začínajících projektů a organizací kulturního dědictví, aby společně vyvíjeli, testovali a inovovali.

Beeld en Geluid byl založen v roce 1997 (tehdy pod názvem Nederlands Audiovisueel Archief, Národní audiovizuální archiv, NAA). Po více než 10 letech politických jednání a debat tehdejší vláda rozhodla, že by mělo být vybudováno sídlo audiovizuálního dědictví. Ve stejném roce došlo ke sloučení Rijksvoorlichtingsdienst (Národní informační středisko), Stichting Film & Wetenschap (Filmový a vědecký ústav) a veřejné vysílací služby. Čtvrtým článkem této fúze bylo tehdejší Nederlands Omroepmuseum (Rozhlasové a televizní muzeum). Dohromady tyto čtyři instituce vytvořily největší nizozemský audiovizuální archiv, který je dnes i největším na světě. Institutu byla přidělena dvojí funkce: jednak měl za úkol uchovávat audiovizuální dědictví Nizozemí a starat se o něj, za druhé měl poskytnout přístup holandské veřejnosti, obzvláště formou vzdělávání a návštěv muzea. Naše sbírky obsahují film, rozhlasové a televizní záznamy, webová videa, internet, hudbu, fotografie, různé předměty a další. Dohromady opisují audiovizuální historii Nizozemí mezi lety 1898 a současností. V roce 2015 šlo o jeden milion hodin a dále přibývají.

Národní digitalizační program Beelden voor de Toekomst (Obrazy pro budoucnost)⁰¹ byl zahájen v roce 2007 a zakončen v roce 2014. Během tohoto sedmiletého období bylo digitalizováno velké množství audiovizuálního dědictví. Doted' je to největší projekt digitalizace kulturního dědictví, jaký kdy byl ve světě realizován. Tato skutečnost jasně ilustruje, že digitalizace vede k téměř exponenciálnímu růstu digitalizovaného materiálu. Je to jako rozšiřování dálnice: když se infrastruktura rozšíří, automaticky přiláká větší provoz. To samé platí pro náš materiál. V porovnání se zapůjčováním fyzického materiálu je tento způsob mnohem využitelnější, digitalizace tak vede k mnohem větší viditelnosti. Dalším příkladem našich aktivit je projekt „Poklady v Beeld en Geluid“, v rámci něhož jsme restaurovali a digitalizovali nejvýznamnější holandské filmy, které získaly různé ceny a Oscary.

01 Beelden voor de Toekomst. Dostupné online: <www.beeldengeluid.nl/search/site/Beelden%20voor%20de%20Toekomst>, [cit. 18. 8. 2015] – pozn. red.



Budova Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid ve městě Hilversum.

© Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid - Daria Scagliola and Stijn Brakkee

Rok 2014 byl pro náš institut zásadní. Jednak nám Ministerstvo školství a kultury omezilo dotace a zároveň skončil projekt *Obrazy pro budoucnost*. Pro naši organizaci bylo v tu chvíli životně důležité udržet odborné znalosti, kompetence a dovednosti nabyté za dobu trvání tohoto programu. Koneckonců, během sedmi let práce přešly institut i archiv do kompletně digitální formy. *Beeld en Geluid* definitivně vstoupil do digitální sféry a tomu se muselo přizpůsobit i celé uspořádání. Reorganizace byla nevyhnutelná. Nová organizace se nastavila nejjednodušším možným způsobem. Jádro tvoří archiv, muzeum se pak stalo jakýmsi jeho výstavním oknem a základem pro spolupráci s našimi zákazníky, partnery a uživateli. Po rozsáhlých konzultacích a vytváření strategie, která se týkala převážně části organizace, jsme si stanovili strategické okruhy pro nadcházející roky: maximální dosah, prvotřídní služby a nejmodernější znalosti a inovace.

Poslání audiovizuálních archivů bývá často spatřováno ve shromažďování, uchovávání a poskytování přístupu. V dnešní době je ale nezbytné zaměřit se i na obhacování, propojování a dodávání smyslu. Digitální kulturní dědictví musí být viditelné, použitelné a udržitelné. Tím vzrůstá nárok na znalosti, infrastrukturu, vizi a orientaci na budoucnost. A jak už bylo řečeno, budoucnost je kompletně digitální. Ve vnitřních prostorech naší knihovny naleznete jak magnetické pásky, tak 11 petabytů dat. Institut vyrostl v důvěryhodný digitální repositář⁰² audiovizuálního dědictví Nizozemska. Do konce roku 2015 očekáváme nárůst na zhruba 15 petabytů zaplněné paměti.

Jak už jsem zmínil, stali jsme se součástí digitální sféry a našli zde i svá nová poslání. Představujeme si, že audiovizuální archivy budoucnosti budou chytré, propojené a otevřené; budou využívat chytrých technologií k optimalizaci průběhu práce na anotování a distribuci obsahu. Ve snaze udávat krok spíše než někoho následovat budou spolupracovat se třetími stranami na designu a vývoji nových technologií. Spojí se s dalšími informačními prameny (jinými sbírkami, kontextovými zdroji), s různými okrajovými uživatelskými komunitami, výzkumníky a tvůrčími odvětvími. Raději než standardy určené komunitami kulturního dědictví přijmou standardy postavené na příkladech z vnějšku. Plně přijmou „otevřenost“ jako výchozí premisu, aby docílily maximálního dopadu na společnost: při distribuci budou uplatňovat otevřené licence, budou používat otevřený software a otevřené standardy, kdykoli to bude možné. Budou propagovat volný přístup k publikacím atd.

Naší současnou spojnicí s veřejností je již zmíněné interaktivní muzeum, jehož ústředním motivem jsou naše představy o světě definovaném médií. Nachází se zde prostor pro 15 stálých a několik krátkodobých výstav, dvě divadla a restaurace. Toto multi-mediální zařízení spojeno s archivem je otevřené denně od 10:00 do 18:00 (kromě pondělí) a od jeho otevření v roce 2007 jej navštívilo přes 2 miliony lidí. Nejnovější vysílací materiál přichází každý den a dělá tak z mediální zkušenosti záležitost stejně aktuální jako média sama. Návštěvníci si mohou přečíst zprávy, stát se hvězdou jeviště nebo si zahrát v seriálu. Virtuální prohlídku světem rozhlasu a televize namluvily slavné osobnosti. Návštěvníci se po expozici orientují pomocí speciálního kroužku s čipem fungujícím na principu radiofrekvenční identifikace (RFID). Kroužek obdrží u vstupu a používají ho pro přístup k 162 zastávkám. Ve všech 15 pavilonech může každý návštěvník označit, co ho nejvíce zaujalo. Tato označení mu pak pomohou získat přístup ke konkrétním položkám v archivu v jiné části

02 Viz poznámka pod čarou č. 1, s. 31 – pozn. red.

budovy nebo se na vybrané artefakty může podívat doma přes personalizovaný odkaz, který mu přijde e-mailem.

Hlavním motivem poslání institutu je myšlenka „mediální moudrosti“: veškeré vědění, dovednosti a mentalita, kterou občané používají k vědomé, kritické a aktivní účasti v komplexním, měnícím se a v podstatě v podmaněném světě. Institut proto propojil více druhů médií a vytvořil různé vzdělávací programy o 100 letech audiovizuálních dějin. Každoročně tyto speciálně navržené programy zhlédne 40 000 žáků a studentů. Jak ale obsah stále narůstá a je bezprostředně k dispozici, do centra pozornosti se dostává limitující faktor konzumace informací.⁰³ Říkáme tomu ekonomie pozornosti. Porovnáme-li milion hodin obsahu v našich sbírkách s tou malou částí, která je během roku opakovaně využívána, je zřejmé, že potřebujeme více kanálů a více pozornosti. Významným kanálem je pak pro nás YouTube. Jak důležitý je ale ve skutečnosti odesílatel? Pro nás existuje jediný argument: maximální dosah, jelikož to je jeden z našich strategických cílů. YouTube funguje jako katalyzátor pro šíření využití našich sbírek a zájmu o ně, neboť tehdy to dává smysl.

Udržet se ve vedoucí roli v rozvoji digitálních audiovizuálních archivů znamená neustále inovovat.⁰⁴ V Beeld en Geluid pracuje tým dvaceti specialistů, kteří neustále vyvíjejí nástroje pro digitalizaci, digitální udržitelnost, zpřístupňování a analýzu dat. Je to katalyzátor pro další vývoj institutu. Archiv se zaměřuje na laickou veřejnost, akademickou komunitu a kreativní odvětví. Aby institut popsal tolik materiálu, kolik je potřeba, a usnadnil tak jeho vyhledávání, používá jak techniku shromažďování údajů, tak strojovou analýzu. Zásadní roli tu hraje využívání sociálních médií, crowdsourcingových⁰⁵ nástrojů a anotací (shromažďování údajů), stejně jako techniky rozpoznávání hlasu, textu a obrazu (strojová analýza), vyvinuté ve spolupráci s univerzitami v Nizozemí i v zahraničí.

V roce 2010, ve spolupráci s radiovou stanicí KRO spustil Beeld en Geluid videohru s názvem Waisda?. V poměrně náročné hře je hráč vyzván, aby přidával klíčová slova k videomateriálu, a zlepšil tím prohledávatelnost audiovizuálních archivů. Waisda? je iniciativa institutu, která vyšla z projektu Obrazy pro budoucnost, jenž velkou měrou pomohl realizovat celou digitalizaci a zřízení přístupu k audiovizuálnímu dědictví. Hra se zakládá na principu, že o smysluplném označení můžeme uvažovat ve chvíli, kdy několik lidí řekne o určitém fragmentu média to samé, nezávisle jeden na druhém. Tento princip už úspěšně používá například Google k popisu fotografických kolekcí. Ve hře je přes 2 000 různých položek – dohromady téměř 600 hodin unikátního audiovizuálního materiálu – ke kterému může veřejnost přidávat popisky během období šesti měsíců. Najdete tu historické filmové

03 Limiting factor. Dostupné online: <https://en.wikipedia.org/wiki/Limiting_factor>, [cit. 18. 8. 2015].

04 Institut nedávno spustil webovou stránku, na které jeho oddělení znalostí a inovací zveřejňuje své prezentace, pracovní nástroje nebo rozhraní pro programování aplikací.

05 Termín crowdsourcing označuje způsob dělby práce, při které se úkol obvykle vykonávaný zaměstnanci zadá blíže nespecifikované skupině lidí jako všeobecná výzva. Například se veřejnost vyzve ke spolupráci při vývoji nové technologie, k spoluúčasti při řešení designérské úlohy nebo k pomoci se sbíráním, roztříděním a analýzou velkého objemu dat. Rozdíl mezi crowdsourcingem a obyčejným outsourcingem je pak v tom, že úloha nebo problém jsou zadané veřejnosti, a ne jiné organizaci – pozn. red.



Chytrý, propojený, otevřený: Projekt a výstavba post-analogového audiovizuálního archivu — Jan Müller

týdeníky *Polygoon*⁰⁶ ze sbírek institutu, stejně jako staré i novější epizody z populárních programů holandské televize. Hru vyvinula firma Q42. Konzultace ohledně zpracování popisů od uživatelů a dalších vylepšení samotné hry poskytuje Univerzita v Amsterdamu v rámci evropského výzkumného programu PrestoPRIME.

Dalším příkladem crowdsourcing je projekt Geluid van Nederland (Zvuk Nizozemí), v němž je veřejnost vyzývána k zaznamenávání zvuku a jejich následnému nahrávání do sítě. Tak vzniká jedinečná databáze zvuků ze světa okolo nás, ze světa, který může jednou zaniknout.⁰⁷ Nahrávky jsou posléze zpřístupněny kanálům jako Wikipedie, které používají různé zvuky k ilustraci svých hesel na internetu. Digitální obsah může také „cestovat“. Beeld en Geluid vyvinul například aplikaci pro chytré telefony, která propojuje lokace všech válečných památníků v Nizozemí s geodaty a určitými úryvky z archivu. Jakmile se někdo octne u válečného památníku, může si vyhledat relevantní obsah. Fragmenty z archivu tak o každém z památných míst poskládají určitý příběh. Další aplikace srovnává minulost a současnost. Znamé a významné lokace jsou zobrazovány v současné a – za pomoci archivního materiálu – v minulé podobě.

Jindy jsme zase oslovili veřejnost s žádostí o zaslání videomateriálu z 80. a 90. let. V té době byl amatérský film postupně nahrazován mnohem levnějším videomateriálem a amatérské filmování bylo najednou mnohem dostupnější. Tato skutečnost mnoha lidem umožnila natáčet běžný život způsobem, který by profesionální filmaři nezvládli, a amatérský film se tak stal pro institut důležitým žánrem. Různé kampaně zaměřily pozornost na získání materiálů, které jsou křehké, ale pro mediální dějiny důležité.

- 06 Filmový týdeník *Polygoon* byl v Nizozemí vydáván od roku 1919 až do roku 1987. Některé z těchto snímků byly digitalizovány a jsou dostupné online: <www.beeldengeluid.nl/search/site/polygoon>, [cit. 18. 8. 2015] – pozn. red.
- 07 Geluid van Nederland. Dostupné online: <www.geluidvannederland.nl>, [cit. 18. 8. 2015] – pozn. red.

Z anglického originálu „Designing and Building the Post-Analogue Audiovisual Archive. Smart, Connected, Open“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložila Tereza Vízková.

Jan Müller je ředitelem Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, národního audiovizuálního archivu a muzea médií v Nizozemí. Na tento post nastoupil v roce 2009, po dvaceti letech působení v reklamním průmyslu, kdy pracoval na různých seniorských pozicích několika reklamních agentur a také jako partner JWT Amsterdam a člen představenstva TBWA Amsterdam. V posledních šesti letech před nástupem do institutu byl ředitelem holandské pobočky Saatchi & Saatchi a členem představenstva Saatchi & Saatchi Europe. Jan Müller je také prezidentem Fédération Internationale des Archives de Télévision (Mezinárodní federace televizních archivů, FIAT/IFTA) a centra pro digitální sféru PrestoCentre, dále předsedou programu Hilversum Media Campus (program Nizozemské mediální gramotnosti) a členem rady Persmuseum (Tiskové muzeum). Je rovněž předsedou Nationale Coalitie Digitale Duurzaamheid (Národní koalice pro digitální uchovávání a udržitelnost) a členem rady v Narodowy Instytut Audiowizualny (NInA). V oborovém tisku publikoval několik článků o reklamě, kreativitě a médiích.

**Po Obrazech pro budoucnost:
Vlastnická práva a přístup
v digitálním světě**

—

Julia Vytopilová

Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (dále jen Beeld en Geluid) archivuje nizozemské audiovizuální dědictví. Denně k archivaci přijímá mediální záznamy vysílacích stanic a získává i jiné sbírky. Díky své obrovské digitální infrastruktuře funguje jako poskytovatel úložiště⁰¹ pro několik institucí kulturního dědictví. Na archivaci a prezentaci nizozemské filmové a mediální historie spolupracuje Beeld en Geluid s filmovým institutem EYE.⁰² Beeld en Geluid prošel v roce 2014 velkou reorganizací a nyní se dělí na dvě jednotky: archiv a muzeum. V archivu se nalézá oddělení zpřístupňování sbírek, které se stará o dostupnost sbírky dle konceptu „B2B“.⁰³ Umožňuje mediálním profesionálům, muzeím (tomu vlastnímu i dalším) a vzdělávacímu a výzkumnému sektoru znovu využít sbírky pro své vlastní účely. Oddělení zpřístupňování sbírek čítá třináct lidí, kteří dále spolupracují s muzeem a oddělením akvizice.

V roce 2014 skončil sedmiletý mnohamiliónový (115 milionů euro) digitalizační program Beelden voor de Toekomst (Obrazy pro budoucnost),⁰⁴ na kterém se podílel Beeld en Geluid, filmový institut EYE, Nationaal Archief (Národní archiv) v Haagu a Kennisland.⁰⁵ Tisíce hodin audiovizuálního materiálu bylo digitalizováno za účelem preservace a zajištění přístupnosti. Výsledná publikace a některé z hlavních myšlenek jsou k dispozici také online.⁰⁶ Když byl projekt Obrazů pro budoucnost zahájen, očekávali jsme, že materiály digitalizovaných sbírek přinesou i nějaké tržby, a investice do digitalizace bude tedy mít i jistou návratnost. V roce 2011 se při hodnocení první poloviny projektu toto ukázalo jako nerealistická představa. Mezitím se z YouTube stal ohromný fenomén a digitální audiovizuální materiál byl najednou přístupný kdekoli – zdarma. Uživatelé z oblasti školství, obzvláště ze základních a středních škol, nebyli ochotní za používání digitálních audiovizuálních zdrojů platit. Prodávání materiálu pro stříhové pořady nebo k distribuci do kin velké sumy peněz nepřineslo – slavný dlouhý chvost prodejnosti byl, jak se zdálo, opravdu velmi dlouhý a křehký. Sdružení se proto rozhodlo od povinné návratnosti investice upustit. Náš program byl pokutován omezením finančních zdrojů. Pro Beeld en Geluid to znamenalo bod obratu ve smýšlení o relevanci a využití historických audiovizuálních sbírek. Namísto toho, abychom cílili na obrat, soustředíme se nyní na širší významu materiálů a na splácení dluhu vůči veřejnosti. Trvalo nám nicméně několik let,

01 Viz poznámka pod čarou č. 11, s. 36 – pozn. red.

02 EYE je další filmový institut působící v Nizozemsku. Sídli v Amsterdamu a sestává z filmového archivu a muzea. Mezi jeho aktivity patří uchovávání a zpřístupňování sbírek nizozemských filmů i zahraničních snímků promítaných na nizozemském území, působí také v oblasti restaurování, výzkumu a vzdělávání – pozn. red.

03 B2B (Business-to-business) označuje obchodní vztahy mezi společnostmi, které neobsahují konečné spotřebitele v masovém měřítku.
Více o B2B online: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/B2B>>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

04 Beelden voor de Toekomst. Dostupné online: <www.beeldengeluid.nl/search/site/Beelden%20voor%20de%20Toekomst>, [cit. 18. 8. 2015] – pozn. red.

05 Kennisland (Knowledgeland) je nezávislý think tank, který se od roku 1999 zabývá inovací v nizozemské společnosti. V současnosti se věnuje novým vztahům v kulturním sektoru, modernizaci autorského práva nebo zpřístupňování kulturního dědictví – pozn. red.

06 Publikace Beelden voor de Toekomst. Dostupné online: <www.beeldenvoordetoeekomst.nl/publicatie>, [cit. 14. 8. 2015].

než jsme si zcela uvědomili důsledky tohoto rozhodnutí a objevili všechny možnosti, jak můžeme být pro společnost platnou institucí.

V březnu 2015 program oficiálně skončil – s fanfárami. V novinách se objevila diskuze na téma dostupnosti digitalizovaných materiálů. Bohužel však byla jako jeden z argumentů v diskuzi o digitalizaci využita skutečnost, že ne všechny digitální sbírky lze z důvodů omezení autorským právem zpřístupnit veřejnosti online. Kvůli komplikované problematice autorských práv a roli jejich držitelů (například veřejných vysílacích stanic) lze online publikovat malý podíl naší digitální sbírky. Zbytek sbírky je online dostupný pouze pro profesionální uživatele. Zvážíme-li náš cíl zpřístupnit sbírku veřejnosti v celé její šíři, je snadné si uvědomit, že tato situace nejvíce tíží právě Beeld en Geluid. Raději se ale soustředíme na to pozitivní. Digitalizace umožňuje okamžité a bezplatné zpřístupnění historických sbírek profesionálům z oblasti školství a výzkumu – a mediální profesionálové mohou zase archivní materiál využít pro novou produkci. Také jsme našli další způsob, jak být užiteční tím, že digitalizované sbírky umísťujeme na web a pod společným tématem vytváříme celý balíček materiálů přístupný tím nejlepším možným způsobem. Poprvé jsme tak učinili v právě dokončeném projektu o druhé světové válce.

Pokud to jen lze, je strategií Beeld en Geluid zpřístupňovat sbírky licencí Creative Commons,⁰⁷ například skrze Wikipedii. Používáme také vlastní veřejnou platformu,⁰⁸ na které je materiál streamován a Creative Commons licence není potřeba. Spolupracujeme na platformě zaměřené na amatérský film, kde také prezentujeme část své amatérské sbírky. Jedním z výsledků projektu Obrazy pro budoucnost je, že máme nyní možnost skenovat do HD⁰⁹ přímo v budově, bez dalších nákladů. Dále provozujeme online encyklopedii (naši Beeld en Geluid „Wiki“) s kontextuálními informacemi o sbírkách, neboť cílem oddělení zpřístupňování sbírek je prezentovat materiály s veškerými nezbytnými informacemi. Oddělení se tedy zaměřuje na povědomí o sbírkách, na jejich kontext a na kurátorství.

07 Licence Creative Commons jsou souborem veřejných licencí, které přinášejí nové možnosti v oblasti publikování autorských děl: posilují pozici autora při rozhodování, za jakých podmínek bude dílo veřejně zpřístupněno.

Více online: <www.creativecommons.cz>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

08 Dostupné online: <<http://in.beeldengeluid.nl>>, [cit. 14. 8. 2015].

09 Viz poznámka pod čarou č. 4, s. 32 – pozn. red.

Pro 70. výročí konce druhé světové války v Nizozemí jsme tedy vytvořili online balíček se zajímavým obsahem: HD skeny těch nejzajímavějších volně přístupných filmů z období druhé světové války z naší sbírky, nahrané na otevřenou platformu Open Beelden (Otevřené obrazy);¹⁰ 2 playlisty o letech 1940 a 1945 s filmovým obsahem a kontextem na naší domovské webové stránce;¹¹ „Wiki“: kontextuální informace o nizozemských veřejnoprávních stanicích během druhé světové války;¹² vzdělávací „akta“ s obsahem a kontextem na téma propaganda;¹³ online výstava o válečné každodennosti na webové stránce Amateur Film Platform;¹⁴ Radio Oranje na stránce SoundCloud/ Wikimedia s dostupnými kontextuálními informacemi;¹⁵ Radio Oranje na naší webové stránce¹⁶ a kanál YouTube byl využit jako marketingový nástroj k propagaci všech zmíněných částí balíčku.¹⁷

Skvělá byla reakce například na kampaň Amateur Film Platform. Místo toho, aby se soustředily na organizační omezení, psaly novinové články o kráse sbírky. Přesně takový protilék jsme potřebovali; namísto podrobného rozboru věcí, které jsme nemohli realizovat kvůli omezením vyplývajícím z autorských práv, se diskuze zaměřila na to, co dokážeme se svým digitálním vlastnictvím udělat. Z toho všeho si odnášíme také několik zajímavých poučení. Za prvé, aby měla naše aktivita větší dopad, potřebujeme více času na přípravu tématu a musíme spolupracovat s externími partnery, kterými jsou ostatní instituce a společnosti kulturního dědictví. Je to něco, s čím vstupujeme i do našeho příštího projektu, jenž se zaměří na hornictví v Nizozemí a naši sbírku firmy DSM.¹⁸ Za druhé si musíme vybírat. Pečlivou kurátorskou prací a prezentací můžeme o sbírce vyprávět mnohem lepší příběhy, je však těžké rozhodnout se jen pro určitou část.

- 10 Dostupné online: <www.openbeelden.nl/tags/High-definition>, [cit. 14. 8. 2015].
- 11 Roky 1940 a 1950 ve sbírkách Beeld en Geluid. Dostupné online: <www.in.beeldengeluid.nl/kanaal/3201-1940> a <www.in.beeldengeluid.nl/kanaal/3225-1945>, [cit. 14. 8. 2015].
- 12 Omroep in de Tweede Wereldoorlog (Vysílání za druhé světové války). Dostupné online: <www.beeldengeluidwiki.nl/index.php/Omroep_in_de_Tweede_Wereldoorlog>, [cit. 14. 8. 2015].
- 13 Tato stránka je dostupná pouze pro registrované uživatele, autorka proto neuvádí příslušný internetový odkaz – pozn. red.
- 14 Amateur Film Platform. Dostupné online: <www.amateurfilmplatform.nl/tentoonstellingen/dagelijks-leven-tijdens-de-tweede-wereldoorlog>, [cit. 14. 8. 2015].
- 15 Radio Oranje. Dostupné online: <www.soundcloud.com/beeldengeluid/sets/radio-oranje>, [cit. 14. 8. 2015].
- 16 Radio Oranje 1940–1945. Dostupné online: <<http://in.beeldengeluid.nl/kanaal/3124-radio-oranje-1940-1945>>, [cit. 14. 8. 2015].
- 17 Dostupné online: <www.youtube.com/watch?v=Ikzkl5Qft2E&feature=youtu.be>, [cit. 14. 8. 2015].
- 18 DSM (Nederlandse Staatsmijnen, zkratka odpovídá anglickému názvu Dutch State Mines) je globální společnost zabývající výzkumem zdraví, výživou a materiálu. Firma byla založena nizozemskou vládou v roce 1902, a to se záměrem těžit uhlí v provincii Limburg – pozn. red.



Open Images is an open media platform that offers online access to audiovisual archive material to stimulate creative reuse.

SEARCH MEDIA

advanced search



Bevrijdingstoespraak mei 1945

Filmbeelden van de bevrijdingsfestiviteiten in Amsterdam, met opnamen van diverse toespraken, o.a. van Gerbrandy, de dichter Van Flandwijk en burgemeester F.... (07:33) 01 May 1945



Voedselvoorziening door de gaarkeukens

Reportage van de Voedselvoorziening aan de Amsterdamse burgers kort na de bevrijding. Mensen van de gaarkeukens delen een soort soep uit aan ondervoede kind... (06:30) 12 May 1945



Oorlogsvoedsel 1945

Zie tijdsdtekst. Impressie van het dagelijks voedselrantsoen voor de hongerende bevolking van de Vesting Holland aan het eind van de hongerwinter. Men zie... (01:53) 01 Mar 1945



Oorlogsslachtoffers

Promotiefilm die bioscoopbezoekers oproept tot hulpverlening aan oorlogsslachtoffers. Beelden van het gebombardeerde Bezuidenhout, andere getroffen gebieden... (02:25) 01 Oct 1945



Bevrijding stad Groningen

Beelden van de bevrijding van Groningen, dat in verbitterde gevechten van 13 t/m 16 april 1945 door de Canadese 2e Infanterie Divisie gesteund door tanks va... (06:04) 14 Apr 1945



Afvoer van Duitse krijgsgevangenen

ongemonteerde fragmenten van: - afvoer van Duitse krijgsgevangenen vanuit de verzamelcentra naar Den Helder, alwaar zij in de Britse landingsvaartuigen over... (10:19) 01 May 1945



Volksherstel Amsterdam

Promotiefimpje voor de collectie van het Volksherstel dat tot doel had getroffen van de bezetting, repatrianten van de Duitse lewerkstelling en teruggekeer... (04:26) 01 Jan 1945

Open Images is an initiative by:



Navigate

- Home
About
Media
Contribute
Users
Blog

Portals

- Open Images
VPRO
NIMk
Celluloid Remix
EUscreen
Imagine IC
Stichting Natuurbeelden
Nederlandse dans- en
theatervoorstellingen
EYE

Service

- Contact
Help
API
Source
Disclaimer
Report
Tags
Register
Terms of Use
Cookies

openbeelden.nl

login Open Images English

About Media Contribute Users Blog

MEDIA ITEM

RELATED

OPENIMAGES

Open Images is an open media platform that offers online access to audiovisual archive material to stimulate creative reuse.

SEARCH MEDIA

advanced search

00:00 -00:43

Muzikale ontvangst van een mijnwerkerskoor uit Limburg

License Download Share Order

Weeknummer 34-46

Bioscoopjournaals waarin Nederlandse onderwerpen van een bepaalde week worden gepresenteerd.

meer ▾

Creator: Polygoon-Profiti (producent) / Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (beheerder)

Publication date: 11 November 1934

Length: 00:43

meer ▾

Tags: [Staatsmijnen](#)

Persexcursie naar de...

De mijn 'Laura' besta...

Einde van een tijdper...

De rouwstoet der mij...

Open Images is an initiative by:

BEELD EN GELUID

Navigate	Portals	Service
Home	Open Images	Contact
About	VPRO	Help
Media	NIMk	API
Contribute	Celluloid Remix	Source
Users	EUscreen	Disclaimer
Blog	Imagine IC	Report
	Stichting Natuurbeelden	Tags
	Nederlandse dans- en theateervoorstellingen	Register
	EYE	Terms of Use
		Cookies

Mediální platforma Otevřené obrazy umožňuje volný přístup k vybraným audiovizuálním archivním materiálům ze sbírek Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Vlevo je výběr HD skenů z období druhé světové války, vpravo pak ukázka týdeníku *Polygoon*. © Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Jsou tu před námi dvě výzvy, se kterými se musíme vypořádat při dalších projektech zaměřených na práci se sbírkami. První výzvou je problém soukromí u online publikovaného materiálu. O tom, co obnáší omezení autorského zákona, jsme si za posledních pár let již udělali slušný obrázek. Nemáme ovšem vyvinuté žádné strategie ohledně práv na ochranu soukromí. S narůstajícím objemem online publikovaného materiálu a používáním lepších metadat¹⁹ je také snazší nalézt konkrétní osoby či situace. Budeme tedy dostávat více žádostí o odstranění položek či metadat. Zatím jsme takových žádostí obdrželi mizivé množství, ale jejich nárůst je postřehnutelný už teď a na tento trend bude potřeba najít (strategickou) odpověď. Příští rok zaměříme svou pozornost sem. Druhou výzvou je nutnost zmapování našeho dopadu na každodenní aktivitu našeho odvětví. V minulosti jsme zkoumali, jestli online zveřejňování audiovizuálního obsahu s Creative Commons licencí způsobí pokles profesionálních objednávek materiálu. Nestalo se tak.

Na závěrečné akci Obrazů pro budoucnost představil profesor Martijn Kleppe z Erazmovy Univerzity v Rotterdamu svůj výzkum ikonických obrazů. Jeho výsledky dokonce naznačují pravý opak: široce dostupné digitální obrazy se časem mohou stát novými ikonickými obrazy, a zvýšit tak i opětovnou poptávku po sobě samých. Nevíme, jestli je to pravda, ale vztah mezi online dostupností sbírek a profesionální poptávkou po nich budeme nadále zkoumat a monitorovat. Jak jsem již zmínila, letos v létě zahájíme náš další projekt s tématem hornictví v Nizozemí. Těšíme se na to, jak budeme tento model projektů zaměřených na sbírky nadále posouvat a rozvíjet.

Z anglického originálu „After Images for the Future. Copyrights and Access in a Digital World“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložil Pavel Smutný.

Julia Vytopilová v roce 2003 absolvovala studijní obor scénografie na nizozemské Filmové akademii, kterému se posléze prakticky věnovala ve filmovém a televizním odvětví. V roce 2007 se její kariéra stočila k rešeršování, financování a produkci televizních seriálů a dokumentárních filmů v malé produkční společnosti Bosch Film. V létě 2009 začala pracovat v Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid jako projektová pracovnice na mezinárodním výzkumném projektu PrestoPRIME a na národním projektu CATCHPlus, který se věnoval inovativním nástrojům pro instituce kulturního dědictví. Později se přesunula k poskytování poradenství v oblasti inovace v oddělení sbírek a ve své funkci vedla program Media Management. Tento program rozvíjel za pomoci nové technologie spolupráci s producenty s cílem získávat metadata z produkčního prostředí. V roce 2015 prošel Beeld en Geluid reorganizací a Julia Vytopilová se stala manažerkou nově vytvořeného oddělení zpřístupňování sbírek.

**Imitace minulosti:
Kulturní paměť a digitalizace norských
vzdělávacích filmů**

—

Eirik Frisvold Hanssen



Nasjonalbiblioteket v Norsku je v současné době uprostřed procesu digitalizace a zpřístupňování velkého množství vzdělávacích filmů z období mezi 50. a 80. lety, financovaných a z velké míry produkovaných norským státem. Materiály pokrývají široké spektrum témat, včetně otázek zdraví, biologie a kariérního poradenství. Obzvláště zemědělské instruktážní filmy a filmy o ohrožených tradičních kulturách tvoří ústřední složku této sbírky.

Existují dva hlavní důvody, proč jsou právě tyto filmy široce dostupné v digitální formě, motivované ani ne tak kurátorským zájmem jako spíše praktickou situací. Za prvé tu máme digitalizování snímků za účelem prezervace. Zatímco při snaze zabezpečit a prezervovat 35mm materiál se v Nasjonalbiblioteket převážně využívá analogových prostředků, 16mm materiál je prezervován digitálně. Tyto filmy byly také v mnoha případech prezervovány prioritně, abychom zachránili blednoucí barevný materiál. Dostupnost snímků jako digitálních souborů je tudíž v prvé řadě podmíněná stavem (analogového) materiálu. Za druhé má Nasjonalbiblioteket také práva volně publikovat značnou část materiálů, jelikož u mnoha filmů zakázku zadal, financoval – a v některých případech i provedl – stát.

Vzhledem ke svému umístění v Nasjonalbiblioteket je filmový archiv pouhou částí velké instituce kulturního dědictví, která v sobě ukrývá pestrou směs materiálů a médií. Zdá se, že zvýšený zájem o vzdělávací filmy také odráží větší posun v institucích filmového dědictví po celém světě – v institucích často založených na tradicích cinefilie a vnímání filmu jako druhu umění, kde byl tento typ snímků někdy považován za marginální a okrajový – směrem k chápání filmu jako kulturní paměti v obecném smyslu (buď paměti výrazně mediálně specifické), bez ohledu na žánr, formát, umělecké či estetické kvality.

Dlouhodobým cílem Nasjonalbiblioteket je digitalizovat celou svoji sbírku. Filmy lze zpravidla vyhledávat online na stejné úrovni jako ostatní typy digitalizovaných materiálů – knihy, noviny, fotografie, zvukové nahrávky, vysílání a mapy – dohromady tvořící multimediální kulturní (národní) paměť.⁰¹ Několik vzdělávacích filmů je také přístupných přes European Film Gateway (Evropská filmová brána, EFG)⁰² a YouTube kanál Nasjonalbiblioteket,⁰³ který mimo jiné zahrnuje i seznam němých filmů z naší sbírky, zaměřených na oblast polárního kruhu.⁰⁴

Jedním specifickým žánrem, dostupným široké veřejnosti, je státem financovaný „kulturminnefilm“, film o kulturních tradicích, produkovaný vládní agenturou Statens Filmsentral (Státní filmové ústředí), jež byla založena roku 1948. V kurátory vybrané sbírce, kterou můžeme nalézt na portálu EFG, jsou filmy tohoto žánru spojovány s poválečnými snahami nově sociálně-demokratické vlády o veřejnou osvětu. Znalost tradičních norských řemesel a způsobu života hrála dle tehdejších představ hlavní úlohu v procesu

01 Dostupné online: <www.nb.no/nbsok/search.nbdigital>, [cit. 14. 8. 2015].

02 Evropská filmová brána. Dostupné online: <www.europeanfilmgateway.eu/about_efg/partners_contributors/nasjonalbiblioteket>, [cit. 14. 8. 2015].

03 Dostupné online: <www.youtube.com/user/Nasjonalbiblioteket>, [cit. 14. 8. 2015].

04 Polar Films from the National Library of Norway. Dostupné online: <www.youtube.com/playlist?list=PLitT8zJ6oRyD64bl7Mw7EZ28Zsvn8NaAC>, [cit. 14. 8. 2015].

obnovy norské národní identity.⁰⁵ Řada těchto filmů je spojená s jedním filmařem – Olavem Kyrrem Greppem, jenž od 60. až do 80. let 20. století režíroval okolo stovky snímků o tradičních krojích, metodách rybolovu, uměleckých řemeslech a průmyslové praxi. Filmová série měla dvojí účel – vzdělávací i dokumentační, zaznamenávajíc tradice na pokraji jejich zániku. Zmíněné filmy, k vidění na YouTube kanálu Nasjonalbiblioteket, představují široké spektrum těchto tradic; najdeme zde filmy o různých metodách výroby oděvů, kování podkov, výstavby domů, výroby lyží a litinových kamen, vaření dehtu, výroby brousků, přípravy rozličných mléčných výrobků, košíkářství, stavby plotů, tradičního tance, kování kos a seker, osekávání jilmu, sušení sena, výroby speciálních kožených bot (šitých a nošených výhradně muži), předení, výroby soudků na slanečky – a mnohé další.

Typickým příkladem žánru je osmnáctiminutový film *Stakkfedding og farging* (Olav Kyrre Grepp, 1970),⁰⁶ kde se předvádí plisování a barvení sukní, patřící mezi lidové zvyky v údolí Setesdal v jižním Norsku. Film detailně ukazuje a popisuje řemeslo a také vysvětluje, dokonce i časuje a skloňuje, specifické regionální termíny pro materiály a techniky. Komentář obsahuje dialekt ze setesdalského regionu, místy téměř nesrozumitelný dokonce i pro rodilé mluvčí norštiny a sám o sobě tak funguje jako zvukový záznam uchovávací tradice. Důraz na konkrétní místo, kam zaznamenávaná tradice patří a stále žije, je v tomto filmu a několika dalších doplněn podobným důrazem na jednu konkrétní ženu, jež předává své znalosti a ve snímku se řemeslu věnuje. Dozvíme se, že se řemeslu naučila od své matky a také, že se narodila v roce 1900, přičemž rok jejího narození zde plní funkci známky jejího spojení s minulostí.

Eef Massonová ve své knize na téma textuálních a rétorických aspektů vzdělávacích filmů tvrdí, že akademický diskurs tohoto žánru akcentuje jejich funkci „užitných filmů“ tím, že více pozornosti věnuje jejich použití – jejich produkci a distribuční historii – než jejich textovým aspektům.⁰⁷ O Greppových filmech proběhla krátká diskuze v kontextu pedagogických textuálních strategií v norském vzdělávacím filmu – Jan Anders Diesen charakterizoval filmy jako služebníky dvojího účelu „ilustrace“ a „dokumentace“.⁰⁸ Ale obecně diskuzi spíše než textová analýza dominuje sociální kontext – promítání a distribuce do vzdělávacích institucí, politické cíle vlády motivující produkci a šíření filmů.⁰⁹ S příchodem digitalizace a s digitálním šířením online se nicméně zdá, že filmy jako textové objekty jsou přístupné zdaleka nejsnadněji, zatímco kontext je dostupný mnohem hůře.

- 05 Nasjonalbiblioteket - Cultural Souvenir Films. Dostupné online: <www.europeanfilmgateway.eu/content/nasjonalbiblioteket-cultural-souvenir-films>, [cit. 14. 8. 2015].
- 06 Dostupné online: <www.urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_video_4493> a <www.youtube.com/watch?v=DQexJM5bnqE>, [cit. 14. 8. 2015].
- 07 Eef Masson, *Watch and Learn: Rhetorical Devices in Classroom Films after 1940*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 13–14.
- 08 Jan Anders Diesen, *Eit hugtakande læremiddel?: undervisningsfilmen i norsk skole*. Ph.D. diss. University of Trondheim 1995, s. 285–286.
- 09 Viz také Jan Anders Diesen, *Film som statlig folkeopplyser: Statens Filmsentral i 50 år*. Oslo: Norsk Filminstitut 1998.

K jakému druhu kulturní paměti nám tedy filmy nabízejí přístup? Jako nejlepší interpretace se nejspíš nabízí, že v sobě nesou formu „nehmotného kulturního dědictví“, jak bylo definováno na kongresu UNESCO v roce 2003.¹⁰ Nehmotné kulturní dědictví podle webových stránek UNESCO zahrnuje „tradice nebo živoucí projevy zděděné po našich předcích a předávané našim potomkům, například orální tradici, múzická umění, společenskou praxi, rituály, slavnostní události, vědomosti a činnosti týkající se přírody a vesmíru, nebo znalosti a dovednosti nutné k provozování tradičních řemesel“.¹¹ Centrem pozornosti jsou tudíž dovednosti a znalosti předávané mezi generacemi spíše než materiální kulturní manifestace, do kterých vyústí. Abychom si udrželi kulturní diverzitu a mezikulturní dialog v éře globalizace, považujeme za důležité tyto tradice zachovat.

Film a filmový obraz byly tak trochu paradoxně, pokud vezmeme v potaz jejich materiální vlastnosti, často spojovány s nehmotným a nehmotným. V digitální době se ovšem představy o nehmotné kulturní paměti na film aplikují stále častěji: digitální soubor odráží ztrátu analogu, a co víc, strach z přicházející ztráty analogové gramotnosti. S tím, jak se zavírají laboratoře, se z manipulace s filmem a jeho prezervace stává nehmotná tradice, kterou je třeba udržet při životě. Otázkou je tedy nejen to, jaké formy kulturní a společenské paměti reprezentují digitalizované vzdělávací filmy, ale také jaký dopad má digitální šíření (analogové) filmové historie na tuto paměť. Jedním specifickým aspektem zmíněných filmů je jejich schopnost pojmut vícero časových rovin, soužití minulosti a přítomnosti. Svou snahou o uchování kulturních praktik minulosti skrze dokumentaci filmem promlouvá instruktážní komentář i k možné budoucnosti, a podněcuje tak k „imitační“ aktivitě. V roce 1934 kritik umění Erwin Panofsky tvrdil, že „jsou to filmy, které více než kterákoliv jiná síla formují názory, vkus, jazyk, oděv, chování a dokonce i fyzický vzhled více než 60 procent lidské populace na Zemi“.¹² Pasi Väliaho popsal Panovského chápání filmu jako fenomén zahrnující soubor externích sil, které nápodobou asimilujeme.¹³ Pohyblivé obrázky mají sociální funkci a tou jsou „mimikry“.

Norské vzdělávací filmy o kulturních praktikách jsou podobně zaujaté významem a účelem gest – gest, která jsou skrze filmový komentář zobrazována z důvodu jejich imitace. Sociální funkce těchto filmů tkví v jejich funkci paměti, již lze znovu aktivovat – pomocí projekce, digitalizace, ale v konečném důsledku skrze pohyby těla a lidské chování. Rick Prelinger prohlásil, že i když lze tento typ zakázkového filmu snadno charak-

- 10 Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Dostupné online: <www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>, [cit. 14. 8. 2015].
- 11 What is Intangible Cultural Heritage? Dostupné online: <www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002>, [cit. 14. 8. 2015].
- 12 Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures [1934]*. In: Angela Dalle Vacche (ed.), *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick: Rutgers University Press 2003, s. 70.
- 13 Pasi Väliaho, *Stills from a Film That Was Never Made: Cinema, Gesture, Memory*, příspěvek přednesený na konferenci *Rethinking Social Memory*, organizovanou Univerzitou v Oslu ve spolupráci s Nasjonalbiblioteket 5. a 6. 12. 2014.

terizovat jako „vzorky vymřelého média, je přesnější je vnímat jako součást kontinua,¹⁴ zahrnujícího paletu současných mediálních forem a praktik, v tuto chvíli primárně digitálních a online. YouTube, na kterém je několik ze zmíněných filmů k dispozici, samozřejmě obsahuje všelijaké druhy video materiálu, především instruktáže, videa, která nám ukazují, „jak na to“: jak si uvázat kravatu, jak tančit tradiční tanec, jak používat promítačku. YouTube tedy funguje jako ohromný repozitář¹⁵ nehmataelného kulturního dědictví a najdeme zde celou řadu videí vytvořených pro účely mimiker a imitace. V řadě ohledů je tato webová stránka přirozeným prostředím pro filmy, jako je *Stakkfedding og farging*, srovnatelným s typem vzdělávacího prostředí, kde byl původně uváděn, a které již dávno neexistuje.

Člověk by tedy mohl tvrdit, že digitální prezervace a šíření norských vzdělávacích filmů přináší temporální multiplicitu, jakou bychom mohli nalézt v samotných dílech, ukazuje nám podobné soužití minulého a budoucího významu díla. Archivní vlastnosti a sociální paměť obsažené v původním filmu se neopakují, spíše jsou znovu aktivovány imitací. Paleta imitujících gest digitalizace usiluje o prezervaci nadcházející minulosti analogového filmu jako kulturní a společenské praxe.

14 Rick Prelinger, *The Field Guide to Sponsored Films*. San Francisco: The National Film Preservation Foundation 2006. Také dostupné online: <www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/sponsored.pdf>, [cit. 14. 8. 2015].

15 Viz poznámka pod čarou č. 1, s. 31 – pozn. red.



Z anglického originálu „Imitating the Past: Cultural Memory and the Digitization of Norwegian Educational Films“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložil Pavel Smutný.

Citované filmy

- *Stakkfedding og farging* (Olav Kyrre Grepp, 1970).

Eirik Frisvold Hanssen je vedoucím filmové sekce v oddělení výzkumu v Nasjonalbiblioteket v Oslu. Získal doktorát v oboru filmová věda na Stockholmské univerzitě (2006), nejdříve pracoval v Ingmar Bergmans Arkiv (Archiv Ingmara Bergmana) ve Stockholmu (2007) a později jako docent filmových studií na Univerzitě technicko-přírodovědecké (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet) v Trondheimu (2008–2014). Publikoval v řadě odborných časopisů a byl editorem monotematických čísel věnovaných barvě a filmu, filmové historii, technologii a intermedialitě. V současnosti připravuje jako editor antologii o norských expedičních filmech, která by měla vyjít v roce 2016.

**Deset let experimentů s digitálním
přístupem v Deutsche Kinemathek**

—

Martin Koerber

V průběhu posledních let jsme v Deutsche Kinemathek v Berlíně vyzkoušeli množství věcí, které by se daly nazvat digitálním přístupem. Samozřejmě digitalizujeme na požádání, když chce někdo použít ukázkou nebo film z našeho archivu, protože až na pár míst, kde se dodnes promítají filmové pásy, je veškerý přístup k našim filmům už po mnoho let digitální. Digitalizace pro nás tedy není novou výzvou a jsme si jistě vědomi obvyklých otázek, které vyvstávají: je tu problém autenticity, obzvláště mluvíme-li o digitalizaci v nízkém rozlišení. Digitalizace ve vysokých rozlišeních a výroba digitálních faksimilií ve 2K a výše⁰¹ jsou nákladné, a pokud jsou zdrojem originální negativy, obvykle to znamená projít restaurátorským procesem mnohem komplexnějším, než je pouhá duplikace, má-li být výsledkem skutečný archivní master, dostatečně dobrý na to, aby byl zdrojem dalšího přístupu v budoucnosti. Nedávno jsem spočítal, že kdybychom měli digitalizovat jen těch 17 000 titulů, které máme v současné době označené jako jednotlivé položky na filmovém pásu, trvalo by to 2 300 let za předpokladu, že by pokračoval stávající přísun dotací (250 000 eur od státu na základě projektu, o který musíme zažádat). Čímž si nikdy nemůžeme být jistí.

Kromě digitalizování filmů nebo jiných artefaktů z našich sbírek v souvislosti se zpřístupňováním nebo výstavními účely, na které se dá pohlížet jako na další formu duplikace, velmi podobnou vytváření analogových položek, jež se vyráběly ve starých dobách (kopie negativů archivních filmů, množení fotografií, fotokopie nebo množení textů apod.), jsme se snažili využít digitální technologii, obzvláště internet, abychom mohli dělat věci, které jsme nikdy předtím nedělali, nebo o nich do té doby možná ani nesnili. Dalo by se říct, že naše úmysly ohledně tvorby takovýchto webových stránek by mohly být rozděleny následujícím způsobem. Chtěli jsme:

1. uvést existující sbírky do kontextu s novým materiálem v online podobě;
2. přenést existující sbírky do prostoru, kde by s nimi mohli pracovat i ostatní;
3. s pomocí široké veřejnosti vytvořit nové sbírky skrze prezentační schéma;
4. zatraktivnit akvizice pro sponzory připojením prezentačního schématu;
5. získat sbírku k prezervaci od profesionální firmy, odůvodnit akvizici pomocí prezentačního schématu;
6. pro všechny sbírky vytvořit integrovanou databázi, kde by jako možnost figurovalo prezentační schéma.

01 2K a 4K patří mezi standardy pro rozlišení obrazu digitálního filmu, respektive videa. Názvy těchto termínů jsou odvozeny od počtu obrazových bodů na horizontální řádce, které je pro 2K přibližně 2 000 bodů a pro 4K okolo 4 000 bodů, především v závislosti na poměru stran – pozn. red.

**Uvedení existující sbírky do kontextu s novým materiálem
v online podobě: Online vydání vystřižených scén
z filmu Friedricha Wilhelma Murnaua *Tabu***


Jedná se o online vydání⁰² dříve nedostupného filmového materiálu, konkrétně více než 14 000 metrů vystřižených scén, které zbyly z natáčení Murnauova posledního filmu *Tabu* a dochovaly se především v Österreichisches Filmmuseum ve Vídni a částečně v Bundesarchivu (Spolkový archiv v Německu). O tomto materiálu jsem věděl proto, že Enno Patalas⁰³ před 15 lety zvažoval, že by ho zpracoval. V roce 2002 jsme jeli do Vídně, abychom se na něj společně podívali, já jsem pořídil video kopii ze stříhacího stolu a on ji začal procházet, laboratoř L'Imagine Ritrovata pak udělala kopii podle jeho výběru. Vznikla tak 60minutová kompilace nazvaná *Tabu: Takes and Out-Takes (Tabu: Vybrané a vynechané scény)*, kterou Enno poprvé prezentoval na Berlínském mezinárodním filmovém festivalu v roce 2003. Film se zaměřuje na scény, které se do konečného snímku nedostaly, jednou z nich je i slavná scéna rybolovu, kterou Murnau natočil a sestříhal, ale v závěrečné fázi přípravy filmu k prvnímu promítání se jí rozhodl nepoužít. Ve 40. letech byla publikována mimo kontext v tzv. Kulturfilmu (kulturní film)⁰⁴ nazvaném *Rybolov v Jižním moři (Treibjagd in der Südsee)*. Österreichisches Filmmuseum a Fondazione Cineteca di Bologna připravily projekt na záchranu všech vynechaných scén, bohužel ale nikdy nesehnaly finance na víc než Ennův první výběr.

V 90. letech se nám povedlo získat pozůstalost Friedricha Wilhelma Murnaua od jeho rodiny, respektive přesněji řečeno je získala Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Nadace Friedricha Wilhelma Murnaua) a uložila je k nám do depozitáře. Od té doby máme ohromnou sbírku sestávající z tisíců stránek jeho osobních písemností, fotografií a archivních artefaktů, máme k dispozici samozřejmě i kopii *Tabu*, a když Kulturstiftung des Bundes (Spolková kulturní nadace) spustila dotační program pro restaurování, dokázal jsem obstarat peníze a navrhnout Österreichisches Filmmuseum ve Vídni a Cineteca Bologna spolupráci při záchraně Murnauových vynechaných záběrů a vytvořit z nich studijní edici, která je od konce roku 2011 přístupná online. V tomto jedinečném výzkumném nástroji můžete najít všechny vyřazené scény, zasazené do kontextu se scénářem a Murnauovými poznámkami, denní zápisy z natáčení, navíc můžete všechny použité i nepoužité záběry sledovat v pořadí, v jakém byly natočeny, seřadili jsme je nejlépe, jak to bylo možné. Všechny materiál je umístěn v databázi, studovat a zkoumat výrobu tohoto filmu je tudíž možné velmi detailně, den po dni, scénu po scéně atd., můžete odhalit Murnauovy pracovní metody, jako byste ho sledovali při natáčení.

02 The Making of F. W. Murnau's TABU: The Outtakes Edition. Dostupné online: <www.deutsche-kinemathek.de/en/publications/online/murnau>, [cit. 15. 8. 2015].

03 Enno Patalas (*1929) je německý filmový historik, sběratel a odborník na filmovou prezervaci. Podílel se na restaurování filmů Fritze Langa *Metropolis*, *Vrah mezi námi* nebo *Nibelungové* – pozn. red.

04 Termín Kulturfilm odkazuje k populárně-vědeckým filmům natočeným v Německu v období let 1918 až 1945. Ve 20. letech se takto označovaly rovněž některé adaptace klasické literatury, později se staly součástí nacistické propagandy – pozn. red.



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

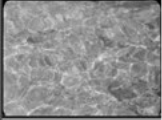
The Making of F. W. Murnau's TABU: The Outtakes Edition

Imprint | Register / Log in | Deutsch

TOPIC SEARCH | SEARCH | ABOUT THE EDITION | FREE SEARCH
START

> Take No. 2
>> Print >> Register / Log in to save bookmark

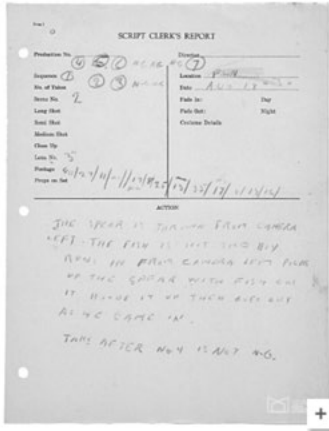
TAKE NO. 2



> Take No. 2

> Take No. 2

> Take No. 2



Record type
Script Clerk's report

Data Record No.
SCR-31

SDK page number
31

No. of Takes
(4) (5) (6) N-G N-G N-G (7)
(1) (2) (3) N-G N-G

Scene No.
2

Lens No.
3"

Footage
40 | 27 | 11 | N-G || 17 N-G | 8 |
25 | 13 N-G | 35 | 17 N-G | 8 |
13 | 16 |

Location
PUN

Date
August 18 1930

Jump to Take No.: |< < 30 31 32 ... 738 > >|

Action
*The spear is thrown from camera left - The fish is hit The boy runs in from camera left picks up the spear with fish on it holds it up then goes out as he came in.
Take after no. 4 is not N-G.*

Notes
0

Comment
The handwritten descriptions and notes cannot be clearly attributed to a specific author. The entry "PUN" in the Location field stands for "Punaaula."

» Top of page

Online nástroj, který umožňuje zkoumat denní poznámky z natáčení Murnauova filmu *Tabu* a zároveň sledovat konkrétní scény snímku.
© Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin

lost-films.eu

LOST FILMS

ABOUT FILMS IDENTIFY CONTRIBUTE LINKS GO

IDENTIFY

Do you recognize any of these films? Click on the image below and leave a comment.

Showing page 1/11 NEXT ►

Click to view films [found](#) or [identified](#) by members of the Lost Films website.

CONTRIBUTE

► Do you have a film you cannot identify?

Login or register to upload pictures or video clips.

Lost Films supports contributions in the following file formats.

LOGIN

© Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, 2008

Webový portál Ztracené filmy dokumentuje snímky, o nichž se předpokládá, že jsou ztraceny. Existují k nim ale různé artefakty, na základě kterých internetoví uživatelé tyto snímky identifikují.

© Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 2008

Přenesení existující sbírky do prostoru, kde by s nimi mohli pracovat i ostatní: Ztracené filmy

O velké části filmového dědictví, hlavně pokud jde o filmy z němé éry, se ví nebo věří, že jsou navždy ztraceny. Přece však cítíme, že tyto chybějící filmy tvoří důležitou část filmového dědictví, dokonce i když neexistují kopie, na které by se někdo podíval. Mnoho legendárních filmů žije dál jako přizraky, a dokonce i bez pásů, ze kterých by se daly promítat, o nich můžeme mnoho zjistit z jiných částí našich sbírek – máme popisy, filmové scénáře, fotografie, plakáty, a dokonce i další artefakty jako kostýmy. Projekt Lost Films (Ztracené filmy) je, jak stojí na domovské stránce, internetový portál, který dokumentuje filmy, o nichž se předpokládá, že jsou ztraceny.⁰⁵ V plánu bylo nejen sestavit seznam těchto filmů, v první řadě za přispění Bundesarchivu, nadace Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, francouzského Centre national du cinéma et de l'image animée (Národní centrum kinematografie, CNC), Filmarchivu Austria (Rakouský filmový archiv) a Národního filmového archivu v Praze, ale i zdokumentovat tyto neexistující filmy skrze kontextové dokumenty ze sbírek písemností spolupracujících archivů. V pozdější fázi projektu se připojily také Magyar Nemzeti Filmarchívum (Národní filmový archiv v Maďarsku), polská Filмотeka Narodowa a Österreichisches Filmmuseum a přispěly značným množstvím informací. Tento projekt byl naším prvním pokusem o spojení sbírek s Web 2.0,⁰⁶ který umožňoval jistou formu interaktivity, nejen samotné prohlížení obsahu. Webová stránka projektu Ztracené filmy je proto schopná nejen prezentovat materiál, uživatelé se sem mohou také přihlásit, zapojit se do debaty ohledně prezentace, nahrát sem dokumenty ze své vlastní sbírky nebo sdílet jiné informace. Stránka také vyzývá k identifikaci filmů, které sice nebyly fyzicky ztracené, ale v určité době před nebo během jejich života v archivu přišly o název, a tudíž jsou ztracené, dokud tak říkajíc nezjistíme, o koho jde.

Velké množství filmů už bylo identifikováno, nebo dokonce nalezeno s pomocí uživatelů, kteří pracují ve filmových archivech, ale i nadšenců ze soukromé sféry, jejichž znalosti filmové historie by zůstaly nevyužité, kdyby tento nástroj neexistoval. I v případě, že film ještě nebyl nalezen, vám o něm tato internetová stránka poskytne informace, které byste pravděpodobně jinde nenašli. Na příklad u jednoho téměř neznámého ztraceného filmu o tom, jak se naučit tančit charleston, byl někdo tak chytrý, že nahrál popis, který objevil v dobovém obchodním tisku.

Získávání nových sbírek skrze prezentační schéma:

Wir waren so frei

Rok 2009 nám přinesl 20. výročí pádu Berlínské zdi, a tím samozřejmě i pád méně známého 1400 km dlouhého plotu, který od sebe do listopadu 1989 rozdělával východní a západní Německo. K oslavám tohoto výročí jsme připravili výstavu, byli jsme však otráveni z televizních záběrů, které jsme viděli už dvacetkrát, protože je německá televi-

05 Lost Films. Dostupné online: <www.lost-films.eu>, [cit. 15. 8. 2015].

06 Termín Web 2.0 označuje etapu vývoje webu, v níž byl pevný obsah webových stránek nahrazen prostorem pro sdílení a společnou tvorbu obsahu. Mezi technologie charakteristické pro Web 2.0 patří například Wiki, sociální sítě, blogy nebo internetové servery pro sdílení videí a fotografií – pozn. red.

ze při této slavnostní příležitosti vysílala každý rok. Vzhledem k historické situaci, která byla nečekaná, a nebylo možné se na ni připravit, jsme v roce 2009 měli k dispozici osmou (někdy i vyšší) duplikační generaci záznamu na Betacam SP, zpravodajský materiál točený v noci bez umělého osvětlení a expozicí zesílenou o 16 decibelů – jako lidé od filmu jsme ale tentokrát chtěli vidět něco jiného. Jelikož jsme nemohli očekávat, že se zničehonic objeví někdo s užasně využitým 35mm materiálem, přišlo nám užitečné požádat německou veřejnost o soukromé záběry, natočené v období změn mezi květnem 1989, kdy východoněmecká vláda začala kolabovat, a prosincem 1990, kdy byly uspořádány první demokratické volby sjednocené země. Přes 7 000 statických záběrů i filmových sekvencí, druhé jmenované především ve formátech Super 8 a videa, bylo digitalizováno a vloženo na k tomu účelu určenou internetovou stránku. Výstava z našeho muzea tak nejenže dostala trvalou podobu, navíc byla vytvořena nová podsírka, která od té doby stále roste díky novým příspěvkům. Tato webová stránka se jmenuje Wir waren so frei, což by se dalo přeložit jako „Vzali jsme si svobodu“, anglická verze pak nese název Moments in Time 1989/1990.⁰⁷ Celý projekt se ve skutečnosti stal příležitostí získat materiál, který muzeum a filmový archiv dříve neměly a který vnímáme jako svědectví o důležité politické události. Pokud bychom ho neshromáždili, pravděpodobně by časem vymizel. Kromě toho, že jsme získali první větší zkušenost s průběhem digitalizace různých materiálů, nám tento projekt, v němž figurovaly stovky majitelů obsahu, poskytl i úvod do licenční problematiky. Obvyklá úmluva zněla, že dostaneme materiál k zapůjčení, digitalizujeme ho a poté vrátíme originál majiteli, následně vyjednáme omezenou licenci Creative Commons⁰⁸ pro možnost publikace na webu, zatímco vlastník si ponechá práva pro komerční využití, na které v určitých případech opravdu došlo, když filmoví tvůrci a televizní produkční zhlédli materiál na naší stránce a chtěli ho použít pro svá nová díla. Další novinkou pro nás byla velmi detailní katalogizace s kontrolovaným výběrem slovní zásoby a přidávání GPS polohy k jednotlivým událostem, což bylo důležité, protože jsme chtěli ukázat, že zásadní věci se neděly jen v Berlíně, ale po celé zemi.

Zatraktivnění nově získaných sbírek skrze prezentační schéma

Nejsme jen filmové muzeum, vystavujeme i výběr z historie německé televize. Muzeum nefunguje jako televizní archiv, protože vysílací společnosti v Německu (ať už veřejné, nebo soukromé) mají své vlastní archivy, nicméně u nás v muzeu máme malou výstavu na téma televizní historie a také veřejný prostor, kde mohou návštěvníci brouzdat programovou historií a vybrat si některé ze 4 000 pořadů, které vznikly za posledních 60 let ve východním i západním Německu. V této takzvané „Programové galerii“, která je součástí naší veřejné knihovny a zároveň je integrovaná do prohlídkové trasy, podle které návštěvníci procházejí stálými sbírkami našeho muzea, představujeme programy a televizní osobnosti, o kterých si myslíme, že si to zaslouží. Tato galerie je možná také „pièce de résistance“, neboli vrcholem vyjádření proti tendenci zavrhování televize coby audiovizuálního odpadu, či dokonce současné tendenci nechat stanice, aby naše vlny záměrně takovým odpadem zaplňovaly! Tyto programy dostáváme od stanic jako soubory, někdy na páskách,

07 Moments in Time 1989/1990. Dostupné online: <www.wir-waren-so-frei.de/index.php/Splash/Index/lang/en_US>, [cit. 15. 8. 2015].

08 Viz poznámka pod čarou č. 7, s. 54 – pozn. red.

kteří kopírujeme na naše servery, a zároveň pořady průběžně nahráváme, pod dohledem kurátora. V galerii tak prezentujeme některé filmové tvůrce nebo žánry, které vnímáme jako klíčové postavy či události německé televizní historie. Existuje tu jisté napojení na filmový archiv, protože mezi tím, co považujeme za filmovou, a co za televizní historii, existuje jistý průnik. Někteří významní němečtí tvůrci dokumentárních filmů pracují téměř výhradně pro televizi. Jejich filmy se však promítají i na festivalech a jsou považovány za součást filmové historie, některé z nich dokonce máme v našem filmovém archivu, fyzicky si je u nás uložily televizní stanice, které je produkovaly, ale po odvysílání už neměly zájem si je nechávat, a tak jsme je vzali k nám.

Jedním ze zmíněných dokumentaristů je Heinrich Breloer, průkopník hybridní filmové tvorby, který míchá natáčení dokumentu s prvky fikce, tento žánr je dnes známý jako dokufikce. Když s ním v 70. letech začal pracovat, šlo o inteligentní a slibný přístup k příběhům, které se nedaly natočit, ale přesto je někdo chtěl přinést masovému publiku. Na rozdíl od dokufikcí dnešní doby byly jeho rešerše a způsob natáčení vždy dokonalé a brilantní. U příležitosti svých 70. narozenin věnoval muzeu své osobní archivy s tunami materiálu a dokumentace k výzkumu. Samotné filmy (bohužel) zůstaly v televizních archívech, až na kopii v Programové galerii, avšak Breloerovu sbírku písemností a badatelských podkladů jsme publikovali na internetových stránkách, což vnímáme jako model toho, jak se dá zajímavá sbírka takového druhu prezentovat a přilákat další uživatele.⁰⁹ V průběhu času už nám byly samozřejmě svěřeny stovky osobních sbírek, nemáme však dost prostoru na jejich prezentaci, a dokonce ani na to, abychom o jejich vlastnictví informovali veřejnost. Webová stránka je rozdělena do několika oddílů, archiv, filmografie, biografie a mediatéka, kde můžete některé filmy přímo i zhlédnout.

Získání sbírky za účelem zachování pod záminkou zpřístupnění:

First we take Berlin

Představte si, že bychom měli všechny vynechané scény ze slavného filmu Waltera Ruttmanna *Berlín, symfonie velkoměsta*, natočeného roku 1927. Bohužel tomu tak není, máme jen asi 70minutový Ruttmannův sestřih (délka závisí na rychlosti promítání), kdybychom však měli hodiny a hodiny záběrů, které jeho kamerový štáb pořídil na ulicích, v továrnách a berlínských klubech, byl by takový materiál dnes k nezaplacení. Máme něco podobného, natočeného nedávno. 5. září 2008 natáčelo 80 dokumentaristů celý den, od 6 ráno jednoho dne do 5:59 dne následujícího, a vzniklo tak 750 hodin HD¹⁰ videí dokumentujících v daný den život ve městě. Sledovali osudy několika desítek protagonistů, zaznamenali podobu města, práci, zábavu, noční život, stejně jako Ruttmann před více než 80 lety. Záběry byly sestřihány do 24 hodin dlouhého pořadu, který se vysílal ve stejnou dobu v Německu, Francii, Nizozemsku a Finsku nepřetržitě po celých 24 hodin, a to o rok později, 5. září 2009. Pořad se jmenoval jednoduše *24h Berlin*. 24 hodin ze 750 – jak by se mělo naložit s vystřiženými záběry? Ujali jsme se jich se záměrem uchovat je pro další generace a také jsme se rozhodli je prezentovat (kromě několika hodin, které v této fázi zatím nebyly uznané za vhodné pro publikum) nesestřihané, ale opatřené poznámkami, ze-

09 Dostupné online: <www.breloer.deutsche-kinemathek.de>, [cit. 15. 8. 2015].

10 Viz poznámka pod čarou č. 4, s. 32 – pozn. red.

...ist Teil des Fernsehprojekts **24h – Berlin** und setzt es fort, archiviert dessen Rohmaterial, lädt dazu ein, es zu erkunden und in Kooperation mit der **Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen** zu nutzen und zu formen: Wie wollen wir im 21. Jahrhundert in unseren Städten leben?

Humboldt Lab Dahlem
Projekt: Tanz der Archive

TRAILER ZUM PROJEKT

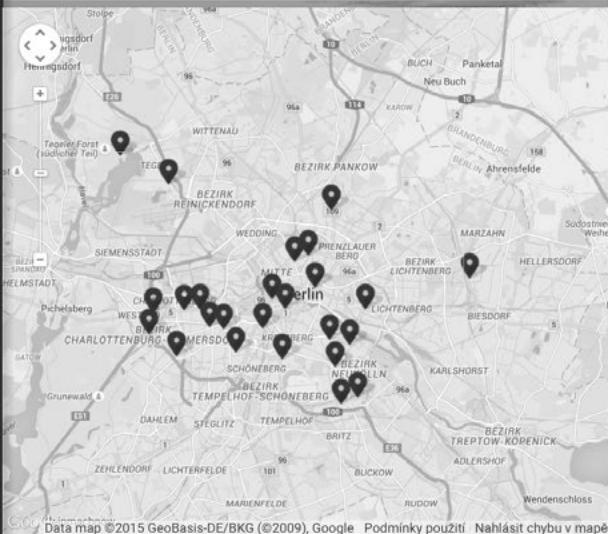
🐦 **Twee: 0**

👍 **Gefällt mir**

SUCHEN

Am Freitag, dem 5. September 2008, um 6.00 Uhr morgens begannen die Dreharbeiten zu "24h Berlin". 80 Filmteams waren bis 6.00 Uhr morgens am folgenden Tag in allen Berliner Bezirken unterwegs. Wo wurde wann was gefilmt? Wählen Sie eine Uhrzeit und finden Sie es heraus!

06:00 10:00 14:00 18:00 22:00 02:00 06:00



měpisnými polohami a některými dalšími metadaty¹¹ pro všechny, kdo by se chtěli navigovat naším městem a dokument si vychutnat.

Divák je vyzván, aby s filmem naložil, jak chce – můžete si ho stáhnout, udělat z něj remix nebo ho prostě jen sledovat, je to zdánlivě nekonečný oceán materiálu, stejně jako samo město. Bez prezentačního schématu by ho producenti s velkou pravděpodobností někam nadobro zavřeli a nakonec na něj možná i zapoměli nebo se rozhodli ho vymazat. Většina záběrů byla natočena na proprietární médium¹² jako SD karty nebo XDCAM, které jsou poměrně náchylné k technickému zastarání a degradaci nosiče ve velmi blízké budoucnosti. Nahrání souborů na servery, zapsání do katalogu a jejich zviditelnění je v tomto případě také součástí ochranné strategie. A budování databáze, která ke všemu zajistí přístup a viditelnost, nám zároveň poskytlo důležité zkušenosti pro pozdější budování databáze pro sbírky celé naší instituce. Tento projekt nás jistým způsobem vede oklikou zpět na začátek tohoto textu – těchto 750 hodin tvoří vynechané scény, my se je ale snažíme prezentovat smysluplným způsobem a brát je vážně jako obrazy, které dokážou vyprávět příběh, a to i přesto, že v kontextu původní produkce byly vyřazeny.¹³ Samozřejmě se takto nedá zpracovat každý film, protože bychom se pak každý den topili ve vyřazených záběrech, ale zpracovat tyto záběry u některých filmů nám může o daném snímku hodně prozradit, možná i o kinematografii jako takové a snad může být inspirací pro ty, kdo chtějí vidět víc než jen to, co bylo původně zamýšleno, nebo pro ty, kdo chtějí prozkoumáním toho, co na plátně nemělo být, analyzovat, co měl film sdělovat.

Vytvoření integrované sbírkové databáze s možností využívat prezentační schéma

Náš současný největší projekt je kombinací mnoha aspektů, které už byly popsány. Tentokrát však nejde o izolovaný počín určený pro prezentaci na internetu, jako ty dosud zmíněné. V návaznosti na dřívější projekty, které se dají vnímat jako pilotní, protože jsme si na nich vyzkoušeli různé aspekty digitálního přístupu stejně jako různé způsoby, jak se dá projekt zvládnout po softwarové stránce a technicky obecně, jsme se rozhodli pro osvědčenou softwarovou databázi Adlib, která byla upravena, aby odpovídala standardům pro audiovizuální díla dle směrnic Evropského výboru pro normalizaci,¹⁴ a v budoucnosti nám pomohla spravovat všechno, co je obsaženo v archivu, ať už jde o audiovizuální díla

11 Viz poznámka pod čarou č. 19, s. 39 – pozn. red.

12 Za proprietární se označují takové statky (software, hardware apod.), jejichž úpravy či modifikace jsou výrobcem zapovězeny a znemožněn je i přístup k jejich podrobné technické dokumentaci (jako jsou zdrojové kódy). Pro oblast uchovávání je tak problematické využívat proprietární nástroje, jejichž údržba a provoz plně záleží na dostupnosti a dobré vůli jejich výrobce – pozn. red.

13 First we take Berlin. Dostupné online: <www.first-we-take-berlin.de>, [cit. 15. 8. 2015].

14 Film Identification – Enhancing Interoperability of Metadata – Element Sets and Structures (EN 15907). Dostupné online: <www.filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15907>, [cit. 17. 8. 2015].
Dále pak Film Identification – Minimum Set of Metadata for Cinematographic Works (EN15744). Dostupné online: <www.filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15744>, [cit. 17. 8. 2015] – pozn. red.

nebo další související artefakty jako fotografie, plakáty, návrhy scén, přístroje, kostýmy, knihy atd. Právě teď se připravují dva projekty, jež mají tento koncept prověřit a vytvořit základ pro tento ohromný podnik, který nás jistě zaměstná na několik dalších let, během nichž budeme muset migrovat doslova miliony existujících souborů dat do nového systému a zároveň budovat tezaury, jež nám pomohou popsat je způsobem, který bude schopný součinnosti s ostatními archivy a umožní interakci se soubornými katalogy jako WorldCat¹⁵ nebo iniciativami jako Europeana.¹⁶ Jednou výzvou je administrace dat, druhou je souběžné vytvoření prezentačních rozhraní.

Zatímco toto pojednání putuje do tisku, probíhá příprava dalších dvou zajímavých projektů, které pracují s filmovými sbírkami z produkce Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (Německá filmová a televizní akademie v Berlíně, DFFB) a s pozůstalostí scénografa Kena Adama. Filmy produkované Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin jsou již 50 let systematicky shromažďovány v Deutsche Kinemathek, a to od dob, kdy škola v roce 1966 započala své aktivity. Obzvláště slavné a často promítané v retrospektivách jsou filmy z prvních let, kdy bylo mnoho studentů silně zainteresováno v antiautoritářském politickém boji, popisovaném jako aktivity „generace 68“. V posledních letech se proslavila takzvaná „Berlínská škola“, reprezentovaná režiséry jako Angela Schanelecová, Christian Petzold nebo Thomas Arslan. Všichni z nich v 80. a 90. letech studovali na DFFB a my jsme hrdí na to, že máme v archivu jejich první filmy (a mezitím se snažíme posbírat i jejich současné). Stručně řečeno je tento archiv s více než 2 000 filmy sbírkou emocionálních, estetických a politických spojení se světem a vyjádřením minimálně tří generací filmových tvůrců, kteří žili v Západním Berlíně v době, kdy tu stála zeď, a objevovali nové možnosti, když padla. Tento internetový portál vůbec poprvé umožní veřejnosti zhlédnout celou filmografii DFFB a nabídne přístup k výběru důležitých filmů formou streamování. Dále zde budete moci najít životopisy filmařů a množství listin od produkčních dokumentů až po spleť povídek a esejí zasazujících tento materiál do kontextu.

Druhý připravovaný projekt se pak soustředí na Kena Adama, který se narodil jako Klaus-Hugo Adam v Berlíně roku 1921. V roce 1943 byl se svou židovskou rodinou nucen emigrovat do Anglie. Ve filmových studiích začínal ve 40. letech jako projektant a rychle se vypracoval na jednoho z nejvynalézavějších a nejdůvtipnějších scénografů, jenž má na svědomí tak ikonické scény, jakou je válečná místnost v Kubrickově filmu *Dr. Divnovlásky aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu*, nebo halucinační architektura v bondovkách 60. a 70. let. Kolem svých 90. narozenin se Ken Adam rozhodl, že by jeho působivá sbírka kreseb a fotografií, vlastně jeho celý profesní archiv měl zamířit do Berlína a zůstat tam, v archivu Deutsche Kinemathek. Tak štědrý dar volá po oslavě, a co by mohlo být lepší oslavou než postoupení veškerých materiálů k výzkumu nebo prostě k velké potěše z důkladného roztřídění, označení a digitalizace. Všech 5 600 výkresů a skic, které byly vloženy do databáze, bude zveřejněno na i k tomu-

15 WorldCat je bezplatný mezinárodní online katalog bibliografických záznamů knihovnických sbírek a fondů. Dostupné online: <www.worldcat.org>, [cit. 15. 8. 2015] – pozn. red.

16 Europeana je internetový projekt Evropské komise a evropských digitálních knihoven a archivů, jehož cílem je online zpřístupnění obrazů, textů, zvukových materiálů a videí. Dostupné online: <www.europeana.eu/portal>, [cit. 15. 8. 2015] – pozn. red.

to účelu určené webové stránce, série narativních esejí poslouží jako výklad a materiály zasadí do kontextu s informacemi o filmech, pro které byly návrhy vyrobeny.¹⁷ Filmové klipy nabídnou rozhovory s Kenem Adamem i výběr z jeho domácích filmů.

Na závěr je myslím důležité zmínit některé problémy, které jsme si uvědomili a které nemohou být odděleny od dosažených úspěchů, které jsem popsal výše. Veškeré zmíněné online aktivity byly koncipovány v rámci speciálního projektu a v kontextu dotací, a ne vždy jsme pak byli schopni je plně zařadit do našich každodenních povinností, protože se nám nedostávalo financí ze strukturálních fondů a neměli jsme tak dost pracovní síly, která by se starala o chod a atraktivitu webových stránek. Žádný z těchto webů neměl být statický, ale další vývoj, přizpůsobování se technickým nárokům a údržba nebo prostě jen jednoduchá aktualizace poskytovaných informací je náročný úkol. Každému z těchto projektů hrozí technické zastarání, protože software vybraný k uskutečnění projektu už je překonaný nebo nakonec bude. Způsob používání internetu se rychle mění. Když vznikaly naše první stránky, lidé se k internetu připojovali ze stolních počítačů. To dnes dělá málokdo – internet používáme na tabletech a mobilních telefonech, které jsou ještě menší. K navigaci už se nepoužívá klikání myší, nýbrž gesta. Design našich stránek toto neumožňuje, a máme-li udržet krok se současným nebo budoucím vývojem, měly by čas od času podstoupit zásadní přepracování. Pro stránky, které stojí na příspěvcích od uživatelů, jako Ztracené filmy, momentálně nemáme nikoho, kdo by mohl věnovat dostatek času revizi příchozího obsahu a moderování diskuze filmových nadšenců, jimž je tato stránka určena. V důsledku toho využití této stránky utichlo, protože se tam „nic neděje“, někdy možná ani neodpovíme v rozumném čase na vzkazy, které nám někdo na stránkách zanechá. Musíme si přiznat, že některé z těchto projektů, u nichž bylo při zahájení navíc několik lidí, kteří nepatří ke stálému personálu, a zpracovávali obsah, který nikdo nevnímá jako „původem“ patřící instituci, mohou být vnímány jako méně důležité, nebo dokonce stojící mimo naše poslání a sbírky Kinemathek. A tak stálí zaměstnanci možná po skončení projektové fáze cítí, že udržovat krok s dobou není součástí jejich hlavní činnosti, a „virtuální sbírky“ možná proto neřeší s tou samou péčí, kterou by věnovali fyzické sbírce, již sami po mnoho let budovali, a možná ani nezahrnou výzkumný potenciál těchto „hraček“ mezi informace, které by dali odběrateli. A tak se může přidaná hodnota těchto nových sbírek vytratit. Nejspíš bude těžké tyto překážky překonat a zapojit lidi do možností, které digitální přístup nabízí, ale musíme se naučit, že digitální přístup není jen technická výzva, neboť s běžným využitím i po skončení projektu se musí počítat od prvního dne, jinak všechna odvedená práce může upadnout v zapomnění.

17 Ken Adam Archiv. Dostupné online: <<http://www.ken-adam-archiv.de>>, [cit. 15. 8. 2015].

Z anglického originálu „A Decade of Digital Access Experiments in Film Archive and Film Museum“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložila Tereza Vízková.

Citované filmy

24h Berlin – Ein Tag im Leben (kolektiv režisérů, 2009), *Berlín, symfonie velkoměsta* (Berlin: die Sinfonie der Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Dr. Divnovláška aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangeloveor: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1963), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Nibelungové: Pomsta Krimhildina* (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), *Nibelungové: Smrt bohatýra* (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), *Tabu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1931), *Rybolov v Jižním moři* (Treibjagd in der Südsee; Werner Buhre, Friedrich Wilhelm Murnau, 1940), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1931).

Martin Koerber studoval média, historii umění a muzikologii na Univerzitě v Berlíně. Prošel různými zaměstnáními ve filmové produkci. V 80. letech se povětšinou podílel na experimentálních a dokumentárních filmech, následovala nezávislá práce pro Deutsche Kinemathek, Nederlands Filmmuseum (dnes součást EYE) a další instituce filmového dědictví. Mezi lety 1998 a 2003 pracoval jako řádný zaměstnanec Deutsche Kinemathek. Od roku 1988 se věnuje restaurování německých klasických filmů. V letech 1995 až 2003 organizoval jménem Deutsche Kinemathek retrospektivy pro Berlínský mezinárodní filmový festival. Od roku 2003 působí jako profesor restaurování fotografií a filmů na berlínské Univerzitě aplikovaných věd (Hochschule für Technik und Wirtschaft) a od roku 2007 je kurátorem filmového archivu Deutsche Kinemathek pro Museum für Film und Fernsehen.

**Nástup virtuality a rozšířené reality
do Fondazione Cineteca Italiana**

—

Luisa Comenciniová



Digitální éra, předem ohlášená, předpovězená, dychtivě očekávaná nebo i poněkud obávaná, je konečně tady. Technologie a internet se všemi svými vedlejšími produkty zaplňují naše životy, houpají s námi od pocitů vzrušení z naprosté svobody k obavám ze ztráty kontroly nad naším starým dobrým světem. Smíšené pocity ohledně této spleťtité situace máme čím dál častěji. Hluboké změny a posuny v perspektivě o sobě daly vědět zejména v audiovizuálním a archivářském oboru. Je to druh genetické mutace, která ovlivní celý filmový systém, od produkce k distribuci, od uchovávání ke zpřístupňování. Historická transformace, dokonce ještě víc revoluční než přechod od němého ke zvukovému filmu na konci 20. let. Celuloidová éra se zdá být nadobro u konce a filmové archivy – ti „strážci řádu“ – jsou napříč institucemi postaveny před složité úkoly, například uchovávání nových podporovaných formátů jako DCP,⁰¹ pro které se žádná společná standardizovaná metodologie ještě nenašla. Na úvahy o tom, jestli jsou připraveny takovým výzvám čelit, už nezbývá čas: jednoduše je musejí zvládnout.

Kinematografické umění dnes slaví své 120. výročí a zdá se, že tento báječný vynález čelí nejistému osudu. Kromě sledování filmů v kině nebo procházení online knihoven se v dnešní době dá k pohyblivému obrazu dostat i přes malé obrazovky nebo monitory jednotlivců, kteří mohou být stěží nazýváni publikem. Vzhledem k samotářské a fragmentární povaze takové konzumace je štěstím, že lidé dál mluví a čtou o filmu, který, zdá se, považují za zkušenost, jež má hodně společného s jejich životy. Vždycky budeme tvrdit, že nejlepším způsobem sledování filmů, obzvláště jde-li o mistrovská díla filmových dějin, je vidět je v kině, na velkém plátně. Podporovat tento záměr je naším posláním a zákonnou povinností. Nechme stranou – nebo raději pokusme se překonat – jakoukoli nostalgii; kinotéky a filmové archivy, které věnují tolik prostředků a péče záchraně a restaurování filmů, by měly klást stejný důraz na slovo přístup.

Fondazione Cineteca Italiana, která má za sebou dlouhou historii, v poslední době čelí úžasným a neočekávaným změnám. Po odchodu historických zakladatelů je „třetí generace“ mladých, šikovných a nadšených techniků/archivářů připravena přijmout nedocenitelné dědictví, jak materiální, tak morální, kterému dodají nový, svěží lesk. Není to jen otázka udržení kroku s dobou, spíš jde o to nepolevit ve svém poslání: šířit zážitek z filmu mezi tolik lidí, kolik je jen možné, především pak mezi mladé. Podle nás se „přístup“ silně váže na „vzdělání“. Udržení pravidelného promítání v našem hlavním kině je nezbytnost a dělá to většina archivů. Cineteca v současnosti organizuje promítání po celý rok ve svých vlastních třech kinech: malý sál pro 80 lidí je součástí našeho muzea. Mimoto, když jsme v roce 2009 naše nevelké staromódní (přesto však kouzelné) muzeum stěhovali do nových prostor, bylo naším hlavním cílem oslovit a zapojit školy a mladé publikum. Trasa upraveného Musea Interattivo del Cinema (Interaktivní filmové muzeum, MIC) je vystavěna kolem návštěvníka, jenž je ústředním bodem diskuze o expozici.

Ve výsledku tohoto transformačního procesu se nám v roce 2014 vyplnil jeden starý sen, když se všechna naše oddělení, do té doby rozptýlená na různých vzdálených místech, mohla sestěhovat do společného sídla nacházejícího se v opravených budovách bývalé tabákové továrny (Manifattura Tabacchi) v Miláně. Ke kancelářím vedení a muzeu MIC, jež v těchto prostorách fungovaly od let 2009 a 2012, přibyl nový filmový

01 Viz poznámka pod čarou č. 2, s. 24 – pozn. red.

archiv a nová laboratoř, čímž vznikl skutečný audiovizuální kartel. V archivu se nachází historické sbírky 35mm filmu na polyesteru a acetátu, patřící Cinetece, ale i všechny filmové pásky z regionu Lombardie. A tak se z archivu stal jistý druh ohromného regionálního sběratele filmů; v laboratoři probíhá průběžný monitoring stavu filmů, stejně jako editace, digitální restaurování a přenos dat. Hned vedle jsou oddělení nových sbírek filmových fotografií a plakátů, které sestávají z přibližně sta tisíc filmových záběrů a 15000 plakátů z italské a zahraniční kinematografie.

Okolnosti nás přiměly celý archiv lépe zpřístupnit městu, přeměnit ho na jistý druh „výpravného“, žijícího muzea. Snažili jsme se především najít atraktivní způsoby, jak i široké veřejnosti otevřít místa, kam obvykle nemívá na rozdíl od personálu přístup, protože – nebo navzdory tomu, že – představují srdce a jádro každé filmové instituce. Měli jsme tudíž pocit, že je potřeba vymyslet něco nového, abychom vzbudili zvědavost návštěvníků a jejich zájem o takové aktivity, které – pro svou citlivost a vysoký stupeň specializace – obvykle nebývají součástí prohlídkové trasy filmového muzea.

Historickým posláním filmového archivu je zachraňovat a uchovávat filmové dědictví. Nicméně tím, že svou každodenní práci vykonáváme s pohledem upřeným na budoucnost digitální revoluce, cítíme, že nové technologické nástroje, jsou-li chytře aplikovány, mohou vynikajícím způsobem zprostředkovat skutečný filmový prožitek, který zvýší a vylepší hodnotu historických sbírek Cinetecy, a tím i hloubku filmové stopy. Proto nyní pokračujeme v našem úsilí, s cílem zviditelnit veřejnosti naše nové archivní a laboratorní zařízení; podařit by se to mělo v půli června 2015, díky podzemnímu průchodu nazvanému Tunnel dei Sogni (Tunel snů), který propojuje nový archiv s novou laboratoří: mluvíme o prostoru o téměř 3000 m², ve třech patrech, z nichž dvě jsou pod úrovní země. Pojděme se v krátkosti podívat blíže: 23 velkoformátových barevných obrazů doprovázených různými hesly na velkých hliníkových panelech upevněných na stěnách 50metrového koridoru poukazují na technologické dějiny filmu, od začátků až k nástupu digitální éry. Školení archiváři z našeho týmu vítají návštěvníky (skupinky do 12 účastníků, kteří si prohlídku předem rezervují) a provádí je expozicí, která by měla vyvolat otázky a inspirovat sugescí, vycházející z kinematografické paměti každého jednotlivce. Průvodci také vysvětlují, z čeho se vlastně digitální formát skládá a jaké možnosti může otevřít jak filmové kultuře, tak filmovému průmyslu. Návštěvníci si navíc svou filmovou paměť mohou otestovat hádáním názvů známých filmů vyobrazených pomocí piktogramů (ve formátu Shortology)⁰² na 10 velkých plátnech vytvořených kreativními designéry z H57 Studia v Miláně. Každé plátno je věnováno některému velkému filmovému režisérovi, od Chaplina ke Kubrickovi.

Na druhém konci tohoto tunelu je návštěvníkům otevřen – s jistými omezeními – i nový filmový archiv a laboratoř. Jak už bylo řečeno, díky rozdělení nabídky podle různých cílů jsme schopni poskytnout nejen tradiční komentované prohlídky, ale i odbornější workshopy zaměřené na specifické aspekty filmové prezervace a na míru šité historicko-tematické prohlídkové trasy. Pro slavnostní otevření těchto prostor, plánované na 12. června 2015, a na zahájení prohlídek s názvem „Senzační archiv“ jsme zvolili téma „strach“. Vybrali jsme z archivu 20 názvů „strašidelných“ filmů a na jejich schránky jsme



nalepili co největší množství QR kódů.⁰³ Návštěvník, který je vybaven stereo sluchátky, čte kódy pomocí speciálních brýlí (EPSON Moverio BT-200 s Wi-Fi připojením, 8GB paměť a operačním systémem Android), a může tak využít aplikace rozšířené reality,⁰⁴ tzn. HD⁰⁵ nebo 3D audiovizuální obsah jako filmové scény, recenze a vzdělávací videa. Takto se informace o filmové historii zprostředkovávají obrazem a zvukem originálním a imaginativním způsobem: sledovat filmy a zároveň mít na dosah ruky příslušné filmové kotouče, narovnané na svých místech v policích, to je pravý emocionální zážitek využívající interakci mezi minulostí a budoucností a dvojitou (materiální a nemateriální) podstatou filmů.

Uskutečnit tento projekt bylo možné díky partnerství s firmou Epson Italia. Zaměstnanci Cinetecy se postarali o digitalizaci filmových záběrů, zatímco specializované firmy poskytly aplikace rozšířené reality a také nezbytná technická zařízení. Po vstupu do postprodukční laboratoře může návštěvník konečně vidět všechny fáze zpracování filmu a především migraci filmů či fotografií z hmotného nosiče do nehmotného digitálního souboru.⁰⁶ Abychom umožnili zhlédnutí multimediálního obsahu přes brýle Moverio, probíhá postupná HD digitalizace našeho filmového inventáře. Primárně je samozřejmě zaměřena na záchranu a prezervaci nejvíce poškozených filmů a těch, kterým hrozí zničení v důsledku opotřebení.

Závěrem bych ráda řekla, že podle nás zapojení technických nástrojů, jako jsou ty, které jsem zmínila, možná zastíní tradiční vzdělávací postupy přinášející skutečný filmový prožitek, avšak s přidanou hodnotou odstranění obvyklých bariér mezi širokou veřejností a zasvěcenými osobami. A tak jsou tři stěžejní prostory (archiv – laboratoř – tunel) nuceny na sebe vzájemně reagovat, což u prvních návštěvníků přineslo pozitivní reakce a odezvy. Navíc jsme v dalších dnech (prohlídky se konají v pátek a v sobotu, dvakrát denně) museli odříct mnoho žádostí o rezervaci a doufáme, že tento trend bude pokračovat, a prokáže tak úspěch našeho snažení: přilákat různorodou veřejnost a naplnit očekávání nových generací filmových návštěvníků, zatímco zároveň zvýšíme jejich povědomí o filmu.

03 QR kód je prostředek pro rychlý automatizovaný sběr dat, který má mimo jiné schopnost zakódotovat větší množství dat než klasický EAN čárový kód. Používá se především na tiskovinách, ale také jako prostředek platebního systému – pozn. red.

04 Termín rozšířená realita (anglicky augmented reality) označuje technologický trend, který spočívá v kombinování obrazu reálného světa s počítačem vytvořenými objekty – pozn. red.

05 Viz poznámka pod čarou č. 4, s. 32 – pozn. red.

06 Viz poznámka pod čarou č. 20, s. 40 – pozn. red.

Z anglického originálu „Virtuality and Augmented Reality Make Their Appearance in an Italian Film Archive“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložila Tereza Vízková.

Luisa Comenciniová získala na Univerzitě v Miláně magisterský titul v oboru anglická literatura. Původně pracovala jako překladatelka na volné noze a pro oddělení ochranných známek Patentového úřadu v Miláně. Pro Fondazione Cineteca Italiana začala pracovat v roce 1974 jako koordinátorka knihovnické sekce, od roku 1994 pak vedla tiskovou kancelář a oddělení komunikace. Krátce poté byla jmenována na post generální tajemnice a od roku 1995 zasedá ve správní radě Cinetecy. V současné době má na starost vnější a mezinárodní vztahy a zodpovídá za nefilmové sbírky. Luisa Comenciniová se podílela na evropském projektu Urgent – Nitrate Can't Wait a byla také ko-editorkou zprávy o filmovém restaurování. Jako členka ediční rady série *Quaderni della Cineteca Italiana* dohlížela na vznik několika publikací, článků o historii Cinetecy a redigovala aktualizovaný katalog Filmového muzea. Její práce v Cinetece částečně také zahrnuje vyjednávání práv k užití děl, dále dramaturgii filmových retrospektiv a výstav a dohlížení na evropské projekty. V roli porotkyně se zúčastnila mnoha filmových festivalů, jako například Sguardi Altrove či Annécy Cinéma Italien.

**Nevěřte trikům:
Kino jako politický prostor**

—

Alejandro Bachmann

Když jsem dostal pozvánku na konferenci „Archivní film dnes“, představil jsem si, že seminární téma vyvolá vlnu prezentací a přednášek o zdánlivě nekonečných možnostech promítání, distribuce a interakce s pohyblivými obrazy v digitální sféře. Vzhledem k tomu, že má práce a fascinace filmem je silně spojena s různými způsoby chápání tohoto média – například s vášnivým sledováním filmu na plátně spolu s ostatními v kinosále – rozhodl jsem se přistoupit k myšlence digitálních možností (jejichž role v určování mnoha současných a budoucích cest archivního filmu je poměrně zjevná) jistým „ex negativním“ způsobem – zdůrazněním toho, co všechno můžeme ztratit, budeme-li o dnešku a zítřku mluvit pouze v tomto digitálním kontextu.

Stejně jako mnohá jiná filmová muzea a archivy, i Österreichisches Filmmuseum vědomě využívá digitálních možností při zpřístupňování svých sbírek (například vydáním DVD, umístěním anotovaných materiálů ze sbírky Dziga Vertova na své webové stránky či online promítáním filmových materiálů z několika podsbírek; na konci tohoto pojednání mohou čtenáři najít pár odkazů ilustrujících užití digitálních prostředků k účelům šíření). Je však důležité zdůraznit, proč Filmmuseum u své hlavní aktivity zůstává věrné zdánlivě zastaralému způsobu promítání filmů z filmového pásu v kinematografickém výstavním prostoru. Jde o základní formu zapojení média, které – z pohledu zachování jedné éry určující lidskou kulturu – nemůže být naší snahou představit si různé budoucí scénáře archivního filmu nijak nahrazeno.

Kino je pasé aneb obvinění z nostalgie

„Kino je mrtvé“ je proroctví zkázy, které slýcháme už nějakou dobu, ale nikdo z těch, jejichž srdcím je blízké, ani těch, jejichž obživa závisí na kterémkoli z jeho četných odnoží, to nepřejde bez pocitu jisté bolesti a úzkosti – ať už proto, že jeho objekt touhy je dnes považován za překonaný, nebo proto, že kulturní oblast, která dané osobě či celé její rodině zajišťovala nezbytný příjem, už nadále není vnímána jako výnosná. Narážím tím na existenční dozvuky těchto slov: „Kino je mrtvé“ je silné tvrzení.

Ačkoli nedokážu předpovídat budoucnost a nedovolím si prorokovat, jestli se všichni, kdo jsme dnes tady, a naši kolegové v ostatních archivech, kinech a muzeích budeme i nadále živit tím, co děláme dnes, chci mluvit o „nezbytnosti“ kina, nezbytnosti, která se nezaměřuje na kino jako tradici, již je potřeba udržovat, ale nezbytnost, kterou aktuálně potřebujeme. Chci tu vyjádřit, proč má kino jako prostor smysl „tady a teď“, jak nám umožňuje vnímat věci, které venkovní svět spíš potlačuje, a jak tento potenciál kina coby prostoru může sloužit jako prvek osvobození jak politického, tak osobního.

Jako kurátor a vedoucí oddělení vzdělávání v Österreichisches Filmmuseum, což je pozice, kterou vykonávám skoro pět let, jsem čas od času vyzván, abych promluvil o filozofii této instituce, její historii a stěžejnosti kina jako výstavního prostoru. A zatímco jsem vždycky (nebo přinejmenším skoro vždycky) cítil, že lidé tyto myšlenky a koncept oceňovali, zároveň jsem cítil, že jsou snadno napadnutelné, protože jsem mluvil o vizi vycházející z tradice. Tradice je dnes něco dost podezřelého: jako by stála v opozici proti hlavním paradigmatům naší doby: pokroku, neustálé obnově a všeobjímající kreativité. Když někdo použije formulaci „pokračování tradice“, pak je jednoduše považován za konzervativce se sklonem k nostalgii. Nostalgie je samozřejmě nejhorší druh vztahu, jaký někdo může k minulosti mít: poukazuje na něco v minulosti, co nikdy neexistovalo, a popírá důležitost přítomnosti ve prospěch touhy po minulosti.





Nevěřte trikům: Kino jako politický prostor — Alejandro Bachmann

Neviditelné kino provozované Österreichisches Filmmuseum ve Vídni.
© Österreichisches Filmmuseum - Bruno Klomfar

Abych vám přiblížil, jakým způsobem je strukturovaná moje obvyklá linie úvah, pokusím se ji shrnout v několika větách: když Peter Kubelka a Peter Konlechner v roce 1964 založili Österreichisches Filmmuseum, bylo jejich hlavním záměrem zřídit instituci, která bude sbírat, uchovávat, obnovovat, studovat a promítat filmy, stejně jako byly sbírány, uchovávány, obnovovány, studovány a promítány jiné artefakty v ostatních uznávaných muzeích. Od začátku byli přesvědčeni, že prostor kina (neboli „mašinerie“) musí být v samém jádru takové instituce; v roce 1964 to pro ně byla samozřejmá a jediná forma filmové prezentace – prostor, který by respektoval vrozenou dočasnost daného média, prostor, který by vyzýval lidi, aby se na komplexnost média soustředili tím nejvyšším možným způsobem, a také prostor, který umožňoval promítání artefaktů v jejich skutečných formátech (8 mm, 16 mm, 35 mm atd.) a rychlostech (16, 18, 20–24 snímků za sekundu). Kino tak bylo chápáno spíš jako obrazy na plátně nebo zvuky vycházející z reproduktorů: kino jako systém sestávající z materiální základny, technického zařízení a časoprostorového „dispozitivu“. Z těchto základních premis vychází současný kurátorský koncept, nebo přesněji: současný kurátorský koncept může být chápán jako pokračování této tradice. V Österreichisches Filmmuseum stále promítáme filmy v jejich původních formátech v kině, stejně tak organizujeme vzdělávací aktivity pro školy a univerzity v prostorách kina, abychom podpořili chápání komplexnosti toho, co máme na mysli (nebo bychom mohli mít), když mluvíme o filmu.

Dva postřehy ze současného diskursu by nám mohly pomoci pochopit, proč by tyto myšlenky a tento institucionální koncept mohly být považovány za a) zastaralé a b) nostalgické.

a) Nemoderní, protože celý koncept vyjadřuje hodnoty, které se zdají být v protikladu k tomu, co se dnes žádá od každého emancipovaného občana – v každodenním životě, během vzdělávání, v pracovním životě. Za prvé, kino jako prostor vyžaduje jistý druh tělesné pasivity. Filmová teorie 70. let 20. století (obvykle shrnovaná pod pojem „teorie aparátu“) tento bod vyzdvihuje: jsme v temném prostoru, připoutaní k sedadlu a nemáme absolutně žádnou moc nad obrazy, které jsou nám v podstatě natlačeny do hlavy. Tento teoretický přístup – zakládající svá přesvědčení na kombinaci marxistické teorie a psychoanalýzy – našel svůj umělecký ekvivalent v hnutí rozšířeného filmu (expanded cinema). Rozšířený film požadoval osvobození obrazů od jejich autoritářského dispozitivu, který diváka údajně utlačoval. Podíváte-li se na rétoriku současných uměleckých kurátorů, kteří s filmy pracují v galeriích, najdete podobnou myšlenkovou linii: promítat filmy v prostoru galerie slouží k „mobilizaci“ a „osvobození“ diváka a umožňuje mu aktivně a volně najít svou pozici ve vztahu k obrazu; při procházení muzeem si může vytvořit vlastní příběh. Je zajímavé, že porovnáte-li tyto myšlenky s marketingovou rétorikou firem jako Netflix nebo Amazon, které nabízí systém platby podle počtu zhlédnutí, a umožňují tak uživateli vybrat si, na co se podívá, kdy a kde, vyvstane jisté podezření: „kritická“ linie argumentace nastolená ve druhé polovině 60. a první polovině 70. let 20. století (období, kdy fordistické autoritářské struktury skutečně vládly západnímu světu) je dnes dominantními ekonomickými a kulturními projevy aplikována jasně „afirmativním“, téměř propagandistickým způsobem – bez velkých úprav.

b) Vnímání filmu tak, jak jsem ho nastínil výše, se dá považovat také za nostalgické, pokud si někdo myslí, že ti, kdo film brání, zakládají své přesvědčení na skutečnosti, že „takhle to vždycky bylo“, nebo že v 50. letech byl svět lepší, méně složitý, snáz

zvládnutelný. K pravdě to má samozřejmě velmi daleko. Někdo sice může tvrdit, že kino je možná dominantním způsobem sledování filmů po většinu historie tohoto média, nemůže ale zároveň popřít skutečnost, že velká část této historie se odehrála mimo tento prostor (nebo v neustále se rozšiřujících obměnách) – ve stanech, barech, na videu, na zdech atd.

Kino ve vztahu k přítomnosti

Takže ještě jednou: proč označovat kino jako politický prostor z pohledu současnosti, přítomnosti. Nebo lépe: jak ho označovat? Podstata přemýšlení o kině tímto způsobem není zakotvená v žádném tvrzení. Vychází z pevného přesvědčení, že jediná skutečně hodnotná funkce jakékoli kulturní instituce musí být určena na základě vztahu instituce k jejímu vnějšímu okolí. Filmové muzeum, divadlo, festival – všechna tato místa jsou součástí světa a zároveň jsou vůči němu v nějaké pozici. Když do takové instituce vstoupíte, neopouštíte svět, ale vstoupíte na místo, které je jeho součástí a které vám umožní s tímto nebo o tomto světě mluvit, také díky tomu, že si dáte určitý odstup, že prožíváte svět a zároveň svou vzdálenost od něj. Kulturní instituce vám (potenciálně) umožňují být jak uvnitř, tak vně zbytku světa.

Abychom tuto abstrakci konkretizovali, zde je příklad toho, jak si někdo může představovat vztah mezi institucí a světem: v panelové diskuzi o funkci muzeí a kurátorů ve vztahu k pohyblivému obrazu (uskutečněné 28. listopadu 2014 v Österreichisches Filmmuseum) vyložil Chris Dercon, ředitel Tate Modern v Londýně, své chápání kulturní instituce: tvrdil, že muzeum by nemělo budovat žádné bariéry vůči vnějšímu světu, naopak by mu mělo rozumět a plynule na něj navazovat. To by do galerií přivedlo více lidí, kteří by se dívali na umělecká díla, a tím posilovali roli umění ve svém běžném životě. Aby svá slova potvrdil, argumentoval, že osmihodinový epos *Satanské tango* (1994) od Bély Tarra by se měl ideálně promítat na mezikontinentálních letových linkách, u kterých by délka letu souhlasila s délkou filmu (a diváci měli veškerý čas, který takové dílo vyžaduje).

Jít po této argumentační linii znamená následovat domněnku, že „jakýkoli“ kontakt s uměním, historií, kulturními artefakty je kontaktem hodnotným. Znamená to i popření faktu, že způsob, jakým je něco prezentováno a vnímáno, o objektu samotném mnoho vypovídá a na oplátku ovlivňuje naše přemýšlení o něm. V této fázi bych se rád vrátil k prostoru kina – jednak jako k instituci, která vyjadřuje pozici vůči předmětu, který vystavuje (filmu), a také jako k prostoru, který vyjadřuje svou pozici ve vztahu k vnějšímu světu.

Na následujících řádcích bych se proto rád věnoval tomu, jak může být kino vnímáno v současnosti. A co přesně z tohoto prostoru může být považováno za vzdělávací – ve smyslu emancipace. Zde bych rád zdůraznil: nechci mluvit o konkrétních filmech. Raději bych se zaměřil na určité aspekty spojené s filmovým prostorem a na jejich vztah vůči přítomnosti a také na to, jak vytvářejí napětí. Takže ačkoli jsem tvrdil, že kino je a vždy by mělo být součástí světa, jeho skutečný potenciál vidím v roli prostoru, který od lidí žádá, aby byli jiní, chce po nich, aby o světě uvažovali z jiné perspektivy, která je určitým způsobem „osvobozuje skrze napětí“. Stručně bych se zamyslel nad třemi body: a) myšlenkou tělesné pasivity, b) myšlenkou materiálnosti, c) myšlenkou plánování – tyto tři aspekty tvoří něco, co by se dalo nazvat prožitkem filmu v prostoru kina.

a) Tělesná pasivita: v kině můžeme zjistit, že pasivita je něco žádoucího. Můžeme zjistit, že jít někam, „abychom tam nic nedělali“ (být neaktivní, sednout si, nechat se zahalit tmou a nemít žádný vliv na to, co nás během promítání obklopuje), může být vděčná,

možná nezbytná zkušenost. Filozofka Kathrin Buschová ve své knize *Passivität* (Pasivita) píše: „Na výzvu společnosti k hyperflexibilitě a kreativitě nestačí jednoduše odpovědět žádostí o pauzu, trochu volného času, nebo dokonce přijít se známou písničkou o únavě.“⁰¹ Navazuje zde na filozofické koncepty pasivity, jak je představili Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida nebo Giorgio Agamben. Tito filozofové obrátili svou pozornost k faktu, že jakákoli forma aktivity je vždy nutně spojena s pasivitou. Jak Buschová tvrdí: „Brát pasivitu v potaz se zakládá na myšlence, že jednání a tvorbu nelze oddělit od impulzů, dojmů a vyzývání, na něž reagují.“⁰² Kino jako prostor nám to připomíná – když nás přiměje přestat používat mobilní telefon, publikovat příspěvky, kontrolovat e-maily, přestat se hýbat a žádá nás, abychom se nechali dojmout, ovlivnit a zasáhnout obrazy na plátně.

b) Materiálnost: u analogové projekce můžeme zjistit, že svět ještě neztratil na své materiálnosti, že každý snímek na YouTube nese jen jistou část své pravdivosti, konkrétně jde o samotný obraz, ale ne o materiální základ. Nechci ohledně materiálnosti filmu sklouznout k fetišismu. Vlastně jsem přesvědčen, že každý by se měl (a musí) rozhodnout sám, jestli dá přednost podobě digitálního DCP⁰³ nebo 35mm filmového pásu, který vypovídá o historii, o místech, na kterých se snímek promítal, o rukou, které se ho dotýkaly, poškozeních, která utrpěl. Já sám mám rád obě varianty, záleží na rozpoložení, ve kterém se zrovna nacházím. Ta druhá zmíněná však v sobě ukrývá chápání historie, kterou DCP nikdy neobsahoval: zejména to, že se naše historie zakládá na materiálech a výrobních prostředcích, že historie se jen tak nestala, ale byla vytvořena. Při promítání analogového filmu je očividná jedna věc, kterou digitální svět dobře oblečených bohémů pochybných profesí, ohánějících se nablýskanými Macbooky, spíše potlačuje: práce. Práce promítače, který umožní obrazům dostat se na plátno, práce, díky které se pás z minulosti uchoval do dnešní doby, a práce, kterou na tomto materiálu zanechal sám čas. Nakonec bychom si měli všimnout, jestli v sobě digitální obraz – objevující se na monitoru notebooku, mobilního zařízení, na vlakovém nádraží nebo v kině – nenese víc rysů toho, co Sigmund Freud nazýval fetišem: je to právě fetiš, který odvádí naši pozornost od nebezpečí (třeba že film může chátrat) a realit (práce, která byla vložena do tohoto nebo onoho filmu), o nichž naopak vypovídá analog.

c) Plánování: poslední aspekt kina, který bych považoval za výchovný ve vztahu k našim současným podmínkám, by se dal nazvat plánování. Plánováním myslím to, že filmová práce je v kině vykonávána proto, že to tak někdo naplánoval. V širším slova smyslu, a také abych zdůraznil, co přesně myslím, si představme malý program krátkých filmů – sled filmů v jistém časovém úseku, které jsou zároveň částmi jisté série, retrospektivy apod. v instituci jako Österreichisches Filmmuseum nebo Národní filmový archiv v Praze. Zatímco dnes se film zdá být dostupný kdykoli a kdekoli, akt plánování s sebou nese koncept, kdy se určité dílo promítá na určitém místě a v určitém čase. Zatímco mainstreamová kultura pěstuje myšlenku jednotlivce, který má absolutní moc nad tím, co sleduje, kdy a jak dlouho, idea programu představuje další koncept zapojení do uměleckého díla: vyzývá diváka, aby se opřel a nechal jiné rozhodnout, co bude sledovat. Znamená to připustit, že

01 Kathrin Busch, *Passivität*. Hamburg: Textem Verlag 2012, s. 8.

02 Tamtéž, s. 11.

03 Viz poznámka pod čarou č. 2, s. 24 – pozn. red.

abych se stal emancipovaným občanem tohoto světa, musím se odevzdat nápadům, myšlenkám a návrhům jiných. Když říkám odevzdat, určitě tím nemyslím podřít se, právě naopak: myslím tím dát někomu čas něco vyjádřit a po uplynutí této doby k tomu zaujmout nějaký postoj. Filmový program je – v ideálním případě – vyjádřením myšlenky, která chce čelit jiným myšlenkám. Může mi pomoci si uvědomit, že sdílíme zkušenost a že každý z nás je v tomto procesu jiný. Pro mě je tato myšlenka v protikladu s mentalitou, která nám říká: pokud se ti to po prvních třech minutách nelíbí, prostě to vypni, přepni na jiný kanál nebo otevři jiné okno prohlížeče.

Zakončil bych tím, že takto se dá kino vnímat jako politický prostor současnosti. Vrátime-li se k výroku „kino je mrtvé“, rád bych odpověděl: kino není mrtvé, jen se změnilo. Nezměnilo se jako takové, ale jeho funkce ve světě je jiná, protože se změnil sám svět. Pokud nechceme, aby kino zemřelo, musíme o něm přemýšlet jinak, musíme přehodnotit jeho funkci a klást důraz ne na to, jak ho přizpůsobit okolnímu světu, ale jak by mohlo vytvořit více třecích ploch a umožnilo nám přemýšlet o světě jinak, kriticky, nově.

Z anglického originálu „Don't Believe the Hype: Cinema as a Political Space“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložila Tereza Vízková.

Doporučené odkazy

- Programový archiv Österreichisches Filmmuseum od roku 1964 (Dostupné online: www.filmmuseum.at/en/film_program/program_archive, [cit. 16. 8. 2015]).
- Osobní fond Dziga Vertova (Dostupné online: www.filmmuseum.at/en/collections/dziga_vertov_collection_1, [cit. 16. 8. 2015]).
- In Person: Videodokumenty z let 1975–2013 (Dostupné online: www.filmmuseum.at/en/_research_education/education/in_person_video_documents_19752013, [cit. 16. 8. 2015]).
- Film.Stadt.Wien. Transdisciplinární průzkum Vídně jako filmového města (Dostupné online: www.filmmuseum.at/en/_research_education/research_projects/filmstadtwien, [cit. 16. 8. 2015]).
- Schlemmerova sbírka filmových políček (Dostupné online: www.filmmuseum.at/en/collections/schlemmer_frame_collection_1, [cit. 16. 8. 2015]).
- Fond filmových periodik (Dostupné online: www.filmmuseum.at/en/collections/periodicals_collection, [cit. 16. 8. 2015]).

Citované filmy

- *Satanské tango* (Sátántangó; Béla Tarr, 1994).

Alejandro Bachmann se narodil v roce 1980 v Córdobě v Argentině. Studoval obor filmová a americká studia na Univerzitě v Mainz v Německu a Univerzitě ve Wellingtonu na Novém Zélandě. Pracuje jako redaktor scénářů pro Studio Canal, produkční asistent v Coproduction Office a editor filmových edukačních materiálů pro Bundeszentrale für politische Bildung (Spolkové ústředí pro politické vzdělávání) v Německu. Od roku 2010 je kurátorem a vedoucím vzdělávání v Österreichisches Filmmuseum a lektorem na Univerzitě ve Vídni. Pravidelně publikuje o filmu v národních i mezinárodních periodicích, vědecko-výzkumných časopisech a knihách, v současné době pak rediguje publikaci o filmovém tvůrci Nikolausi Geyrhalterovi. V roce 2014 spoluinicioval filmově-diskusní sérii *Abgeguckt* ve Volksbühne Berlin a od roku 2013 je členem poroty sixpackfilmu.

**Co s tím vším děláte?
Analog versus přístupnost**

—

Andrea Meneghelli



Čas od času navštíví náš filmový depozitář i člověk, jenž v oboru archivace filmu nepracuje. Vidí stovky metrů regálů naplněných tisíci a tisíci krabic. Po prvním letmém pohledu se mu na tváři objeví překvapení, následované osudovou otázkou: „A co s tím vším teď budete dělat?“ Slovo „teď“ často obsahuje jasné poselství: teď tu máme digitální technologii, a vy pracujete se zastaralými materiály. Po první otázce obvykle následují další: Používáte tyhle filmy pro restaurování? (Odpověď: Velmi malou část). Promítáte je? (Opět jen velmi malou část). Digitalizujete úplně všechno a potom je to přístupné online? (Ne tak docela). Ne vždy je snadné lidem vysvětlit, že činností filmového archivu není pouze restaurování, digitalizace a promítání, ale že jedním z hlavních úkolů je prezervace čistě pro prezervaci samotnou. Jinými slovy uchování materiálů má hodnotu samo o sobě a není pouhou ztrátou času a peněz.

Etika ochrany sbírek je ve zvláštním vztahu vůči dalšímu závazku filmových archivů: etice představování sbírek veřejnosti. Jde o paradox, jemuž filmové archivy zatím ještě nejspíše nedokázaly přijít na kloub. Jedním z „nejlepších“ způsobů, jak film zničit, je jeho promítání, takže pokud nějaký film chcete prezervovat, nepouštějte jej. Kdykoliv půjčuji jeden z našich filmů k veřejné projekci, cítím vnitřní konflikt. Na jedné straně jsem nadšený, že se film objeví na novém plátně a najde si u publika nové příznivce; na straně druhé jsem ale vždy trochu nervózní. Přes všechna předběžná opatření a doporučení si nikdy nemůžete být jisti, že se nic nepokazí a nedojde k poškození filmu. Zdá se, že digitální technologie tento problém eliminuje. Už žádné další škrábance, žádní promítači-řečníci, žádné slepování, žádné nenávratné ztráty.

Při zapůjčování DCP⁰¹ jsem úplně bez obav. Ani DCP nejsou nezničitelné nebo stoprocentně spolehlivé. Někdy prostě nefungují. V takovém případě je ale jedinou ztrátou jedna nevydařená projekce, a je to pro mne jiný pocit, než když by došlo k narušení celistvosti fyzického artefaktu. Soubory prostě překopíruji na jiný hard disk a tím to končí. Rozdíl v osobní zainteresovanosti má pravděpodobně co do činění s psychologií filmového archiváře. Možná je to posedlost nebo dětinskost, každopádně každý 35mm pás беру za svůj; žárlivě ho střežím, někdy jsem na něj dokonce pyšný, a když dojde k jeho poškození, rozruší mě to. Práce s filmovým materiálem vyžaduje zapojení řady smyslově různorodých aktivit: sledování, poslech, ale také vnímání jeho pachu, někdy dokonce i chuti. Práce s analogem není lepší či horší než práce s digitálem. Je jen o dost jiná.

Z předchozích řádků by nejspíš šlo odvodit, že digitální technologie je řešením, nebo alespoň jedním z řešení mého pocitu úzkosti. Digitální technologie bychom se měli s radostí chopit jako výtečného nástroje, který umožňuje zvýšit dostupnost našeho filmového dědictví, zčásti díky své pružnosti a také přizpůsobitelnosti. Digitální technologie znásobují potenciál dostupnosti filmového materiálu v široké paletě kanálů, prostor a médií, od DCP projekcí ve 2K, 4K a všech dalších K,⁰² které budoucnost pro formáty HDCam, Digital Betacam, Blu-ray, DVD přinese, po všechny možné soubory včetně online streamování v nízkém rozlišení. Filmové dědictví se těmito cestami může dostat k více lidem a digitální technologie může vdechnout nový život dílům dříve odsouzeným k zapomnění. Řekněme, že utratím sto eur na digitalizaci neznámého krátkého dokumentu, jenž byl natočen před

01 Viz poznámka pod čarou č. 2, s. 24 – pozn. red.

02 Viz poznámka pod čarou č. 1, s. 67 – pozn. red.

šedesáti lety. Dokument poté mohu umístit online na web archivu Fondazione Cineteca di Bologna, a pocítit tak uspokojení, že se tento snímek snad dostane k dalšímu člověku, který jej ocení. V kině by nikdo zmíněné dílo nepromítal a ani v televizi by jej pravděpodobně nedovysílali. Díky několika eurům může nicméně za pomoci digitální technologie opět ožít.

Zároveň je třeba si uvědomit nebezpečí nedílně spjaté s přístupností tohoto typu. Jinými slovy, pokud něco není dostupné, neexistuje to. Před patnácti lety vyšel článek, v němž Eric de Kuyper situaci popsal jasně a chytře: dle názoru veřejnosti hrozí riziko náhrady archivu počítačem, přičemž by se web sám o sobě stal archivem a ve chvíli, kdy ten či onen film má tu smůlu, že není na webu, jako by vůbec nebyl. To je velmi riskantní pozice. Archivace a přístupnost by namísto toho měly fungovat na jiných úrovních a nelze je vzájemně zaměnit.⁰³ Zvažme i další aspekt tohoto problému. Podle průzkumu Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték, ACE) bylo v roce 2012 filmovými archivy digitalizováno 1,5 % filmového dědictví,⁰⁴ což je velmi nízká a v mnoha ohledech smutná cifra. Do budoucna bude toto číslo bezpochyby i nadále růst, kolik let či dekád to ovšem bude trvat? Jsme si opravdu jistí, že zvládneme digitalizovat více než sto let filmové historie? Století plné nejen mistrovských děl, celovečerních filmů či atraktivních titulů, nýbrž také opomíjených děl, krátkých filmů, dokumentů, filmových týdeníků a tak dále? Zatímco čekáme na jednoznačnou odpověď, věřím, že již teď máme k dispozici jedno z nejlepších možných řešení a způsob, jak to celé zvládnout: analogové uchovávání filmů. Vzhledem k tomu, jak nepatrný zlomek filmového dědictví máme teď digitalizován, se právě analogové uchovávání filmů stává našim imperativem.

Znamená to tedy, že jednoho dne, až bude nezměrný proces digitalizace našeho filmového dědictví u konce, budeme moci uzavřít naše archivy analogových filmů? Odpověď je samozřejmě ne. Zčásti je naším posláním uchovat fyzické předměty, původní artefakty. Navíc digitální technologie jsou jako prostředek dlouhodobé prezervace obrovským chaosem. Problémy s nimi spojené jsou nám dobře známy a považujeme-li digitální prezervaci za systém, samy problémy jsou též spleťtým systémem. V současnosti máme například ohromné množství terabytů, nebo lépe petabytů, a i nadále budeme muset prezervovat stále se zvětšující objem dat. K tomu se ještě přidá potřeba pravidelné kontroly chyb a migrace dat,⁰⁵ spolu se zastaráváním kodeků, souborových formátů, programů, programovacích jazyků, operačních systémů, hardwaru a podobně. Jinak řečeno, abychom uložili a zachovali stávající informace, potřebujeme neustále narůstající množství dalších informací. Existuje hned několik dobrých možností, jak minimalizovat rizika spojená s prezervací digitálních dat: vývoj open-source softwaru,⁰⁶ doporučení ukládat více kopií, kontrola integrity dat, aktualizace technologických možností, zajištění prezervace jak dat, tak i metadat.⁰⁷

Víra ve spolehlivost digitální prezervace není rozhodně ani zdaleka všeobecná. Na poli prezervace filmového dědictví si nemůžeme dovolit pochybnosti, naopak,

03 Eric de Kuyper, La memoria degli archive. *Cinegrafie*, 1999, č. 12, s. 7–26.

04 *Film Heritage in the EU*. European Commission – Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology 2014.

05 Viz poznámka pod čarou č. 20, s. 40 – pozn. red.

06 Viz poznámka pod čarou č. 24, s. 41 – pozn. red.

07 Viz poznámka pod čarou č. 19, s. 39 – pozn. red.

musíme si být stoprocentně jistí. I když se dívám do budoucnosti s optimismem a věřím technickému pokroku, nelze popřít, že digitální prezervace je nanejvýš časově náročná a drahá. Otázkou je, zda budou archivy i do budoucna schopné věnovat zajištění digitální prezervace dostatečný čas a udržet si pro to zaměstnance, dovednosti, technologii a finanční podporu. Jinými slovy, je digitální prezervace pro archivy dlouhodobě udržitelná? Nejsem si tím jist. Než nalezneme řešení tohoto problému, navrhol bych tradiční přístup: pokračovat v co nejpečlivější prezervaci našeho filmového materiálu. Stále ještě jde o nejbezpečnější a nejméně nákladný způsob péče, závislý jen na základní technologii. Je to další způsob, jak odpovědět na otázku „Co s tím vším budeme dělat?“. Jednoduše se budeme o to dál starat.

Filmové dědictví již ve jménu technického pokroku utrhlo velké ztráty. Filmový materiál byl zničen během přechodu z němého na zvukový film a poté znovu, když byl nitrátní film nahrazen bezpečným filmem. Teď, když zažíváme největší technologickou změnu, nesmíme opět udělat tu samou chybu. Digitální revoluce s sebou nese i další výzvu. Nejde nám tu jen o prezervaci materiálu, nýbrž také o zachování zážitku: zážitku sledování analogových kopií promítaných na velké plátno. Mohlo by se to zdát jako marná snaha, něco nostalgického, ne-li snad dokonce trapného. Distribuce digitálního filmu je dnes nezbytnou nutností, pokud chceme oslovit veřejnost. Proto si myslím, že mít po restaurování filmu na jeho promítání k dispozici pouze 35mm kopie je nejen krok sebevražedný, ale také špatný. Dle mého názoru znamená restaurování zároveň zpřístupnění daného díla. Tak jako tak, analogový film má nejbohatší historii a tradici. Jelikož v současnosti můžeme pohyblivé obrázky sledovat nepřeborným množstvím způsobů, dokonce i v mobilním telefonu, proč bychom se měli připravit o další jedinečný zážitek, jaký nám analogový film nabízí?

Předposlední otázkou k zamyšlení je možnost absence poptávky po analogových filmech. Pro ilustraci tu mám číselné údaje z mé praxe archiváře. V roce 2012 tvořily 75 % našich výpůjček analogové filmy, 25 % bylo filmů digitálních. V roce 2014 už byl poměr jiný. Analogovým filmům patřilo 55 % a digitálním 45 %. Zdá se tedy, že se v našem archivu objevuje trend narůstajících výpůjček digitálních filmů, což není překvapením. Za poznámku ovšem stojí fakt, že počet vypůjčených analogových filmů je více méně stále stejný. V roce 2012 to bylo 279 filmů a v roce 2014 278. Na tomto pozorování není nic vědeckého a uvedená čísla představují jen velmi omezenou perspektivu. Musím také dodat, že minulý rok jsme měli tu příležitost promítat v rámci rozsáhlé retrospektivy italské produkční společnosti Titanus promítat pěknou řádku 35mm filmů na Mezinárodním filmovém festivalu v Locarnu. K tomu je třeba zmínit, že nemalé množství našich analogových filmů si půjčují jiné filmové archivy.

Poslední otázka je podle mne velmi důležitá. Instrukce filmového dědictví musí hrát zásadní roli v zachovávání zážitku analogové projekce; nemohou ale zůstat o samotě. Spolu s institucemi filmového dědictví se může analogovému filmu nadále dařit i na jiných místech: například v kinech, která stále ještě vlastní analogový projektor, kulturních institucích, filmových festivalech, při pravidelných či mimořádných společenských událostech. Nehovořím tu o paralelní formě distribuce, ale o mezinárodní síti specializovaných prostor a konkrétních akcí. V rámci této sítě by mohla probíhat výměna filmů stejně jako sdílení projektů a zkušeností. Vytváření příležitostí pro promítání analogových filmů by navíc mohlo stimulovat produkci nového materiálu. V současné době jsou například téměř všechna nově restaurovaná díla pocházející z Cineteki di Bologna produkována a distribuována jako DCP. Až na několik vzácných výjimek nevytváříme nové 35mm filmy. Zprovoznění

sítě analogových promítacích prostor bychom ovšem dostali nový impuls k produkci analogových kopií restaurovaných děl – a teď nemyslím namísto DCP, nýbrž spolu s nimi. Sít by také mohla inspirovat režiséry k natáčení na 35mm materiál. Mou představou tak není krajina roztroušených ostrůvků nucených promítat pouze staré kopie; je to krajina, kde má své místo minulost, ale kde je také prostor pro inovaci a nové formy vyjádření.

Zmínil jsem filmové festivaly jako potenciální prostory pro promítání analogových filmů, takže bych tu přirozeně rád věnoval několik slov festivalu Il Cinema Ritrovato, hlavnímu filmovému festivalu archivu Cineteca di Bologna.⁰⁸ Festival se zaměřuje na filmovou historii a restaurátorskou práci filmových archivů a společností, ale jeho hlavním cílem je znovu oživit vášně pro kino. I pro Il Cinema Ritrovato se věci změnily. Každý rok stoupá počet DCP, což kritizují někteří naši nejněvnější příznivci. Během následujícího ročníku bude zhruba 60 % filmů promítáno jako DCP a 40 % na 35mm formátu. Vždy se ale snažíme vyhradit prostor zážitku analogové projekce. Máme tu například retrospektivu o Technicoloru, na které budeme promítat původní technicolorové kopie, abychom názorně ukázali, proč digitální verze filmu natočeného na Technicolor nemůže dosáhnout kvality původního snímku.

Dalším příkladem je malá sekce o italských filmových raritách, jejímž jsem kurátorem. Našel jsem některé filmy natočené Gustavem Gammou na konci 70. let na Super 8 mm a 16 mm. Gamma nebyl filmovým režisérem, nýbrž psychiatrem. Šlo v té době o ředitele jednoho z největších italských ústavů psychiatrické péče, který natáčel experimentální filmy se schizofrenními pacienty. Promítání původních 16mm kopií mi přináší radost, ačkoliv někteří lidé říkají, že by obraz mohl být čistší, stabilnější a bohatší na detaily, kdyby se 16mm filmy oskenovaly. S tím nesouhlasím, protože nejsem toho přesvědčen, že více nezbytně znamená lépe. Další příklad analogového filmu v této sekci o italských filmových raritách pochází přímo z naší sbírky: série pěti krátkých dokumentárních filmů natočených v roce 1955 režisérem Gian Luigi Polidorem. Šlo o výpravné produkce natočené na CinemaScop za použití Ferraniacoloru, speciálního italského systému barev, obzvláště vhodného k natáčení v exteriéru v plném světle a zároveň velmi problematického při natáčení uvnitř (hodil se tedy dokonale na natáčení italské krajiny). Kopie navíc nemají optickou zvukovou stopu, ale čtyři magnetické stopy. Jsou ve výborném stavu a ukazovat digitalizovanou verzi by bylo škoda, jelikož tyto 35mm filmy mají na velkém plátně ohromující zvuk a hustotu barev. Během festivalu se budeme snažit promítat originální kopie vyrobené před šedesáti lety, ačkoliv to obnáší i nějaké komplikace a problémy. Například není snadné vymyslet, jak správně přehrát čtyři magnetické stopy, když perforace na pásku nejsou standardní. Občas není promítání analogu ani zdaleka snadnou záležitostí.

Proč tu mluvím o takových detailech – analogová projekce není něco automatického. Vyžaduje co nejlepší péči a zvláštní dovednosti. Analogové prostředí je komplikovaný systém a pouhá péče o staré filmy nestačí. Potřebujete také síť prostor, kde lze analogové filmy promítat. Potřebujete odvětví průmyslu, které stále ještě analogový materiál vyrábí. Potřebujete laboratoře zaměřující se na vyvolávání a výrobu filmu. Potřebujete kvalifikované promítače. A především potřebujete diváky – poučené diváky. Ze všech těchto výzev je nalezení publika pravděpodobně výzvou největší.

08 Il Cinema Ritrovato. Dostupné online: <<http://festival.ilcinemaritrovato.it/en/>>, [cit. 15. 8. 2015].

Z anglického originálu „What Are You Doing with All That Stuff?: Analogue vs. Accessibility?“, určeného pro brožuru *Archivní film dnes*, přeložil Pavel Smutný. Text navazuje na autorův příspěvek „Almeno il cinema lo abbiamo salvato? Riflessioni di un archivist di film alle prese col digitale“ publikovaný v českém překladu pod názvem „Aspoň filmy se zachrání? Úvahy filmového archiváře nad digitalizací“ v *Illuminaci* 26, 2015, č. 2 (98), s. 11–23.

Andrea Meneghelli je vedoucím filmových sbírek boloňské filmotéky Fondazione Cineteca di Bologna. Za tuto instituci jako projektový manažer koordinoval evropské projekty MIDAS, EFG, EFG1914. Je také členem poradního sboru filmového festivalu Il Cinema Ritrovato.

Panelová diskuze

J m é

J. Bal

H. Boč

Z. Bry

V. Čec

J. Han

J. Her

M. Hub

V. Chy

J. Jir

A. Kac

K. Kac

J. Kre

O. Lip

J. Mac

J. Mer

I. Nov

J. Pap

Z. Poč

Seminář „Archivní film dnes“, během něž zahraniční odborníci představili své aktivity v oblasti zpřístupňování audiovizuálního dědictví, uzavřela panelová diskuze moderovaná Alexandrem Michailidisem. Debata měla otevřít témata, která nebyla jednotlivými seminárními příspěvky pokryta, a umožnit jejich hlubší projednání a konfrontaci zkušeností. Panelisté se věnovali problematice evropské meziarchivní spolupráce, projektové praxi a principu udržitelnosti, a vlivu financování paměťových institucí na jejich fungování. Diskutovali ale také o pirátství a jeho podobách a především o potřebě kurátorského přístupu při zveřejňování sbírek.

Alexander Michailidis

Vážení, zdravím vás a děkuji, že se účastníte závěrečné panelové diskuze semináře „Archivní film dnes“. Některé panelisty již znáte z průběhu dne, jsou jimi Anna Batistová z Národního filmového archivu, Pavlína Kalandrová z Kanceláře Kreativní Evropa - MEDIA a Martin Koerber z Deutsche Kinemathek. Dovolte mi dále přivítat dva další hosty, kterými jsou Lars Gaustad z Nasjonalbiblioteket a Peter Csordás ze Slovenského filmového ústavu. Diskuzi na téma zpřístupňování archivních filmů tímto zahajuji, nebojte se do ní kdykoliv vstoupit a ptát se. Na úvod bych však rád vyzval z publika Matěje Strnada, který má pro panelisty již jednu otázku přichystanou.

Matěj Strnad

Tohoto tématu se již trochu dotkl ve své přednášce Martin Koerber, když zmiňoval ono projektové či programové myšlení. To má skutečně velký dopad na paměťové instituce, ale nejen je. Já si tedy kladu otázku, jaká jsou to témata, která by jednotlivé sbírky propojila, pokud pomineme události jako obě světové války nebo pád Berlínské zdi. Viděli jsme tu spoustu krásných webů, věnovaných jednotlivým projektům nebo patřících jednotlivým institucím. Stále tu ale máme Europeanu,⁰¹ která nějakým způsobem funguje, vhod by přišly i jiné platformy. Říkám si tedy jak tematicky a prakticky propojit jednotlivé národní sbírky tak, aby taková agregace přinesla archivům silnější pozici, než mají skrze jednotlivé weby či samostatné kanály na YouTube. Ty samozřejmě mohou fungovat pro publicitní účely či marketing, ale obávám se, že pro filmové archivy a filmové dědictví jsou poněkud omezující a archivy pak leží ve stínu větších hráčů i širě veškerého dostupného obsahu. Otázka tedy zní, jestli si dokážete představit způsob, jak smysluplně umožnit agregovaný přístup ke svým digitalizovaným sbírkám.

Lars Gaustad

Mně osobně se příliš nezamlouvají projekty, ve kterých jsou instituce kulturního dědictví financovány z Evropské unie. Základem péče o filmové dědictví by měla být udržitelnost, tyto projekty však samy o sobě nepřežívají déle, než je doba jejich trvání.

01 Viz poznámka pod čarou č. 16, s. 76 – pozn. red.

Nejsem si tudíž jistý, zda jsou pro takovýto druh činnosti vhodné. Můžete zažádat o dotace na zpřístupnění materiálu, na jeho zveřejnění na internetu, ale na digitalizaci musíte najít finance už jinde. Patřím do výboru, který se jmenuje Member States Expert Group on Digitisation and Digital Preservation (Skupina odborníků členských států pro digitalizaci a uchovávání digitálních záznamů),⁰² v jehož rámci proběhlo již mnoho diskuzí o tom, jak digitalizaci financovat. Snad se jednou situace skutečně zlepší a o finance bude možné zažádat i s projektem na digitalizaci za účelem uchování.

Martin Koerber

Kdybych byl v pozici, abych orgánům, které tato schémata vymýšlejí, mohl radit, myslím, že by se dalo vrátit k některým pozitivním zkušenostem z 90. let. Tehdy jsme realizovali meziarchivní projekt LUMIERE.⁰³ Museli jsme nastavit, to je i odpověď na vaši otázku, jak bychom mohli víc spolupracovat. Jedním pravidlem bylo, že jste měli mít alespoň tři partnery z jiných zemí, kteří se také podíleli na konzervačních projektech, žádné jiné zdroje financí jsme neměli. Šlo to přímo proti tehdejší kultuře filmových archivů, protože ty měly dřív stále staromódní tendence ochraňovat svůj majetek a nikomu neprozradit, co mají – a teď se najednou musely otevřít jeden druhému a spolupracovat, což rychle narušilo mnoho bariér. Lidé spolu začali mluvit a poznávat se. Přestali podvojně pracovat na stejných titulech. Proto si myslím, že by se daly některé tyto aspekty zakomponovat do současných dotačních schémat. Další věc, která by se měla nastavit, je, aby projekt nedostal dotaci, pokud nebude dlouhodobě udržitelný. Prakticky to znamená, že projekt musíte postavit tak, abyste do něj zabudovali všechny jeho zvláštnosti i vaši budoucí situaci. Musíte prokázat, že to zvládnete, v opačném případě by to znamenalo mrhání penězi. V Deutsche Kinemathek pracujeme na projektech v jednom kuse, protože je to vůbec jediný způsob, jak můžeme být aktivní. Naše strukturální fondy stačí jen na osvětlení objektu a výplaty všech nebo téměř všech zaměstnanců, nic víc. Jakákoli další činnost musí vyjít z projektu, což je poměrně ironické. A tak z nutnosti dál nesmyslně vytváříme dlouhodobě neudržitelné věci a naše strukturální finance se každý rok ztenčují, protože ceny jdou nahoru a dotace zůstávají stejné nebo nárůst cen příliš nereflektují. Vytváříme báječné věci, které mohou lektori prezentovat na kongresech, ale chci zmínit i odvrácenou stranu toho všeho: jde o dlouhodobou sebevraždu archivu, protože nemůžeme pravidelně udržovat naše sbírky tak, jak bychom měli, jelikož žádná z těch činností, která přesahuje do zákulisí, nebo by alespoň měla, už není dost atraktivní na to, abychom na ni dostali dotaci.

02 Rozhodnutí Komise Evropských společenství ze dne 22. března 2007, kterým se ustavuje Skupina odborníků členských států pro digitalizaci a uchovávání digitálních záznamů. Dostupné online: <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:32007D0320&from=EN>>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

03 LUMIERE. Dostupné online: <www.lumiere.obs.coe.int/web/sources/histo.html>, [cit. 14. 8. 2015] – pozn. red.

Peter Csordás

U nás je to podobné, proto bych rád zmínil naši finanční situaci. Pracujeme na evropském projektu, na který máme docela dost peněz. Závěrem tohoto roku však projekt dokončíme a nevíme, jak budeme dál pokračovat. Pravděpodobně budeme muset shánět menší částky, a to častěji, třeba i 10 let. Zatím netušíme, jak tento velký projekt skončí v rámci všech institucí kulturního dědictví.

I.

JEDEN STRIAR

Alexander Michailidis

Rád bych se teď zeptal Pavlíny, která docela dost pracuje s evropskými strukturálními fondy. Jaký je váš pohled?

Pavlína Kalandrová

Jak už jsem říkala na začátku semináře, Kreativní Evropa – MEDIA nepřiděluje žádné peníze na digitalizaci. Financuje ale projekty, na nichž spolupracují alespoň tři země. Zmíněné otevírání archivů a prezentování materiálu mi přijde velmi rozumné a motivující. Je to v souladu se strategiemi rozvíjení publika a otevírá to také přístup k audiovizuálnímu dědictví. Během prezentace Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid mě překvapilo, kolik aktivit mají, a že jsou dokonce schopní z nich generovat nějaký zisk, to jsem slyšela moc ráda. Jsem si však současně vědoma toho, že archivy by potřebovaly více prostředků ze strukturálních fondů na technické záležitosti spojené s uchováváním. To je však role státu.

H
NA

15.

Anna Batistová

Já si myslím, že je velmi důležité to, o čem tu mluvili Martin a Lars. I my opravdu dostáváme dotace na projekty, a ne na provoz. Je to pak také dobře vidět na jednom společném projektu, který funguje mezi evropskými filmovými archivy – European Film Gateway (Evropská filmová brána, EFG).⁰⁴ EFG ožívá každé čtyři roky s novým projektem, tato aktivita však poté zase zanikne. Existuje k němu webová stránka, napojená na Europeanu, ale nejsem si jistá, jestli tam lidé přidávají další obsah, když už za to nejsou placení. Ve výsledku platforma ožívá „projektově“ – například s výročním války (EFG1914)⁰⁵ a podobně. EFG jinak nemá žádné strukturální financování, ačkoli by to byl skvělý společný projekt propojený s Europeanou, která je hojně podporována z Evropské unie.⁰⁶ Na tom vidíme, jak ve skutečnosti s projekty pracujeme: neposilujeme provoz, neposilujeme skutečnou spolupráci mezi archivy a Evropou a tak dále. Když pak člověk jezdí po konferencích a festivalech, neustále se setkává s lidmi, kteří říkají, že vědí o něčem novém, na čem by se dalo pracovat. Stále se ale nemluví dost o spolupráci. Kdybychom o ní mluvili, byli bychom

36.

HALA

HAREC

PALETA

NA SAMI V LECA

LÉTO J
KOVAN

Ka

04 Evropská filmová brána. Dostupné online: <www.europeanfilmgateway.eu/cs>, [cit. 15. 8. 2015] – pozn. red.

05 EFG1914. Dostupné online: <www.project.efg1914.eu>, [cit. 15. 8. 2015] – pozn. red.

06 Od doby konání semináře se situace mírně změnila, na podporu rozšiřování obsahu Europeany (a tedy i EFG, která je na ni napojená), je možné žádat peníze z programu Europeana DSI (Digital Service Infrastructure). Viz také online: <www.ace-film.eu/?page_id=3882>, [cit. 30. 8. 2015] – pozn. red.

třeba schopni kolektivně změnit myšlení orgánů, které rozdělují peníze. Netuším ale, jestli by to fungovalo. Mezi archiváři jsem příliš krátce, jsou tu lidé, kteří v archivech pracují po desetiletí a možná už se snažili někomu vysvětlit, že se skutečně potřebujeme pustit do dlouhodobých cílů spíše než pracovat na krátkodobých projektech.

Alexander Michailidis

V nadsázce řečeno to vypadá, že byste měli slavit víc výročí, jen proto, abyste je měli. A udržovat je v dlouhodobém sledu, pořádat něco každý rok.

Anna Batistová

Budeme-li přemýšlet takto, postačí dvě světové války. Protože jedna začala v roce 1914 a skončila v roce 1918 a druhá pak trvala od roku 1939 do roku 1945. Takže nějaké výročí jedné nebo druhé války můžete mít každý rok. Trochu to tak funguje doteď. A když je pak rok s 9 na konci, vždycky můžete slavit pád Berlínské zdi nebo různé revoluce. Současně ze zkušenosti můžu říct, že válka je něco, co lidi skutečně zaujme.

Pavčina Kalandrová

V oblasti podpory filmové výchovy Kreativní Evropy můžete uskutečnit projekt ale také nezávisle na výročích. Jen si vyberete pár filmů, které jsou důležité pro děti a studenty, a pustíte je do oběhu.

Alexander Michailidis

Takže to nevypadá, že by si někdo myslel, že projekty jsou zlo tohoto světa, ale možná jsme teď prostě určitým způsobem „přeprojektovaní“. Pravdou je, že pracuji pro Ministerstvo kultury, kde se pravidelně ptáme, co by pod nás spadající instituce chtěly, neboť tu existuje možnost zažádat o financování projektu. Ony do papírů vyplní, jaký druh projektu by chtěly uskutečnit, nicméně většinou z toho nic není, protože nejsou peníze, a tak po dvou letech žádají znovu. Je ale pravda, že nemluvíme o provozních prostředcích. Máme tu však Europeanu. Je ona možným řešením prezentace činností archivů? Stála hodně peněz, měla by fungovat.

Martin Koerber

Nejsem si jistý. Minimálně v tuto chvíli je Europeanu velmi vzdálená tomu, co archivy dělají. Je to superstruktura, která není v kontaktu s denní činností žádného archivu, nejen filmového, ale ani žádného jiného, který by do ní měl vkládat svůj obsah. Další velký otazník je, co se stane s identitou těchto různých sbírek, které mají být kolaborativní. Dáme-li vše, o čem pečujeme, na Europeanu, budeme pak udržovat i vlastní internetové stránky? Tento problém s identitou podle mne brání lidem, aby si Europeanu oblíbili. Zároveň s ním vyvstávají vážné technické problémy a problémy s autorskými právy. Osobně se například obtížně vypořádávám s předpokladem, že všechno, co chráníme pro ostatní, vlastně ani není náš majetek, jen ho máme v držení. Upnout se k vizi široké přístupnosti je pak velký a složitý úkol, který pravděpodobně ani nemá smysl. Proč by měl být každý film, nebo dokonce každý statický záběr, který je někde v archivu, přes Europeanu přístupný kdykoli a komukoli na této planetě? Potřebujeme mít kurátorem kontrolovaný obsah, ne jen obsah. A tento přístup, který je pro Europeanu nebo kteroukoli takovou platformu typický, je pro

I.	I.
EDEN TRIGRNY	2.
3. NA SNUR DA 4	
15.	
26.	
HALA' MO SCA'	
YARECKW	PODE
PALETA	
A SAMOTE LESA	5.
TO J KOUVRIEN	5.
Ka	

mě silně problematický. I já jsem součástí publika a nechci vidět věci, do kterých nezasáhl kurátor, pro mě jako pro diváka to není atraktivní, je to labyrint věcí, které neobsáhnou. Nechci, aby se mě někdo ptal, co chci. Chci reagovat na nějaký přístup ke kulturnímu dědictví. To neplatí jen pro filmy, ale i pro hudbu, jídlo a další věci. Chci mít nabídku, která se mě bude určitým způsobem týkat, z nějakého důvodu se bude vztahovat ke mně, k zážitkům z mého života a k mému kulturnímu zázemí. Netříděný obsah je dobrý pro YouTube, ale na Europeaně by být neměl.

Lars Gaustad

Ano, ale Europeana vznikla z politického rozhodnutí, aby tak nějak zápasila s YouTube a Googlem a jim podobnými. Ani já nevěřím, že by si sami lidé z Europeany mysleli, že 30 a více milionů neprobraných položek je dobrý nápad. V současnosti je Europeana spíš poskytovatelem služeb, chce nabízet víc audiovizuálního a audio materiálu, přičemž většina z toho je bez zásahu.

Anna Batistová

Já bych měla pro účastníky naší panelové diskuze také jednu otázku. Když jsme přemýšleli nad tímto seminářem, napadlo nás, že část této diskuze by se mohla věnovat tématům, která nebyla pokryta v předešlých prezentacích. A jedním takovým tématem je pirátství. Několik našich přednášejících zmínilo autorské právo, zásadním slovem všech pak byl přístup. Jak ale nahlížet právě přístup v souvislosti s pirátstvím? Jde přece jen o součást našeho každodenního života, proto bych se kolegů ráda zeptala, jaký mají na to názor.

Peter Csordás

My jsme digitalizovali nové materiály, které se chystáme zpřístupnit na internetu. Máme již svou stránku, ale chceme obsah zpřístupnit také přes Slovakianu.⁰⁷ Celá společnost by tak měla mít touto cestou přístup ke všem digitalizovaným materiálům. Stále ale řešíme, jak ho ochránit nebo zda ho můžeme poskytovat zdarma. Stále je to v jednání. Ale už teď nám každý den chodí upozornění, že nějaký náš materiál je na webu nelegálně – a tak ho hledáme a samozřejmě ho kontrolujeme.

Anna Batistová

Ráda bych dodala, že když jsem mluvila o pirátství, neměla jsem na mysli jen krádež, ale ještě jeden aspekt. Totiž že existují pirátské stránky, na nichž je obsah zrevidován více, než jak to činíme my, a které zpřístupňují věci, které my zpřístupnit neovládáme.

07 Slovakiana je název připravovaného portálu, který bude prezentovat kulturní dědictví Slovenska a bude poskytovat elektronické služby veřejnosti a paměťovým institucím. Tento informační systém, původně vyvíjený pod názvem „Digitální informační systém kultúry“, by měl být veřejnosti představen na konci roku 2015 – pozn. red.

Martin Koerber

Ano, tyhle způsoby jako jednotlivci občas dokonce využijeme, protože chceme něco vidět. Existuje ale pirátství a pirátství. Samozřejmě, že od něj zrazujeme, takže když to někdy považujeme za nezbytné, dáme do rámečku svoje logo, abychom alespoň viděli, že je onen film kradený. Na druhou stranu jste v mé prezentaci viděli příklady toho, že prezentujeme online materiál, který by asi málokdo chtěl zneužít. Chci říct, kdo by chtěl ukrást jednu scénu z Murnaua?⁰⁸ Současně jsou tyto filmy ve veřejné doméně tak jako tak, protože Murnau je už dlouho mrtvý. Právně to samozřejmě není úplně vyřízené, ale dřív nebo později bude. U dalšího materiálu, toho o Berlíně,⁰⁹ vyzýváme dokonce k jeho stažení, takže tam žádný problém s pirátstvím není. A pak máme formou VOD¹⁰ na stránkách filmy s autorskými právy, u kterých máme dokonce dohodu s vlastníkem práv, tyto filmy ale ke stažení nejsou. Samozřejmě všichni víme, že nějakým způsobem se stáhnout dají, nebo pokud nejste tak technicky nadaní, můžete si je natočit z obrazovky. Takže tyto snímky můžete ukořistit nebo si je taky najít jinde. Ne všechno, co máme, je totiž unikátní, ale také ne všechno, co máme, je pro piráty atraktivní. Koneckonců to není třeba krást, protože už to online někde je, dobří piráti to už dali dávno na YouTube. Někteří lidé v Německu, kteří vlastní nějaký obsah, už tato videa přestali mazat, protože to nemá smysl, stejně byste to za pět minut museli dělat znovu. Navíc je mnohem lákavější ze svých věcí sestavit program a přivydělat si na něm nějaké peníze. Nahlásíte-li YouTube, že je to váš obsah na jejich stránce, oni vám dají podíl z reklamy, která se s vaším videem vysílá, a tak si můžete přijít klidně na 50 000 eur ročně. Kež bychom to tak mohli dělat také. My ale bohužel obsah, který máme, nevlastníme, takže momentálně o moc nejde. Vážnější je to s filmovými fotografiemi, protože práva k některým z nich vlastníme nebo máme smlouvy s dědici těchto práv a my za ně obchodujeme. Když dojde k nějakému zneužití, tak je to samozřejmě nepříjemné a musíme to řešit.

Lars Gaustad

Já se pirátství neobávám, ne u našeho materiálu. Není k tomu žádný ekonomický důvod. Podle mě je pirátství především o tom, že lidé kopírují DVD a dávají je na internet. Naopak lidé, kteří si DVD koupit chtějí, tak si ho jednoduše koupí právě kvůli fyzickému nosiči jako předmětu.

08 Martin Koerber odkazuje na projekt The Making of F. W. Murnau's TABU: The Outtakes Edition. Viz jeho příspěvek „Deset let experimentů s digitálním přístupem v Deutsche Kinemathek“ otištěný v této brožuře, s. 66–78.

Nebo také online: <www.deutsche-kinemathek.de/en/publications/online/murnau>, [cit. 15. 8. 2015].

09 Martin Koerber odkazuje na projekt First we take Berlin. Viz jeho příspěvek „Deset let experimentů s digitálním přístupem v Deutsche Kinemathek“ otištěný v této brožuře, s. 66–78. Nebo také online: <www.first-we-take-berlin.de>, [cit. 15. 8. 2015].

10 Zavedená zkratka VOD (Video On Demand) označuje systém, jenž televizním divákům a uživatelům internetu umožňuje zvolit si a následně sledovat video podle vlastního výběru – pozn. red.

Alexander Michailids

Martin zmínil dobré téma, protože mnoho filmových institutů nevlastní jen filmy, ale i filmové fotografie a k těm se přistupuje jinak, neboť je to z pohledu pirátství jiný druh média. Pro mnoho institucí je fotografie pořád něco, co by mohlo být z obchodního hlediska zajímavé i pro ostatní, k užívání nebo ke zpracování jiným způsobem.

Martin Koerber

Ano, ale takovéto pirátství se neděje na YouTube a podobných stránkách. Děje se v byznysu. Prodáme někomu soubor, aby ho určitým způsobem mohl použít v časopise nebo podobně. A tahle osoba s ním pak disponuje. Velmi často s ním naloží, jak by neměla, my na to pak přijdeme, protože třeba otevřeme časopis a hele, je to tam – *Metro-polis*. Znáte to. Překvapení. Náš kolega ale po nich jde a oni pak musí zaplatit. Je to jako v těch filmech, kde Sir Francis Drake po pirátech jde a dostane je. Dají se chytit.

Alexander Michailids

Pokud tomu tedy rozumím, shodujete se zde, že o většinu materiálu, který máte, není třeba se bát, nebo že z pirátství nemáte takové obavy, jaké jsou na místě u nových filmů ve filmovém průmyslu, které se často záměrně a velmi záhy kradou. Není tedy takový problém filmy zpřístupnit, pokud k nim máte autorská práva, je to tak? To je pro publikum pozitivní. Nějaké další otázky? Ano, Alejandro?

Alejandro Bachmann

Rád bych stručně spojil dvě myšlenky dvou témat, a to kurátorství a pirátství, protože si myslím, že spolu souvisí. Předdesílám současně, že možná trochu nesouhlasím s formulacemi, které zazněly. Nemyslím si, že kurátorství je o nabízení možností lidem, ale o vytváření možností, z nichž budou zřejmě motivace, které lidé budou chápat a také pochopí, co bylo vybráno k digitalizaci, a co ke zpřístupnění. I proto jsem se rozhodl svou dnešní přednášku zaměřit právě na otázky přístupu. Mám dojem, že mnoho projektů je posedlých digitalizací a vkládáním věcí na internet. Takový nadbytek je ale kontraproduktivní – částečně podporuje dojem, že tato umělecká díla nemají žádnou hodnotu, protože přesně tak se s nimi zachází. Otevírá se tu prostor ale pro kurátora, protože kurátorství může vyvolat přesvědčení, že bychom možná neměli krást a dávat na internet všechno, co dokážeme najít. Pirate Bay a podobně samozřejmě nikdy nezastavíte, ale můžete dát najevo, že to děláte z vlastního přesvědčení.

Martin Koerber

Ano, s většinou toho souhlasím, na druhou stranu musíme pochopit, že digitalizace není synonymum pro zpřístupnění online. Většina toho, co převádíme do digitální formy, se na internet nikdy nedostane. Ani to tak není myšleno. Ukázal jsem vám jen špičku ledovce, my ale digitalizujeme spoustu materiálu, protože ho někdo chce používat. A to pak nezpracujeme jen ty 2 minuty, které daného člověka zajímají, ale snažíme se digitalizovat celý film, když už ho máme vyzvednutý z archivu. A můžeme-li si to dovolit, máme další digitální kus. A ten můžeme později znovu použít, ať už k promítání nebo pro jiný druh zpracování, a pak možná poputuje jednoho dne i na internet, a to do kontextu, který vytvoříme. Celkově ale to, co digitalizujeme, na internet nejde, dáváme to zpět do archivů

a zodpovědně s tím nakládáme. A to, čemu říkáme restaurování, to teď děláme digitálně, ale nedáváme to na internet, možná kromě traileru. Takže to není synonymum, máme digitalizaci a digitalizaci. A tahle masová digitalizace probíhá v rámci projektů jako například EFG1914, o kterém jsme tu už mluvili. Ale je tu i jiná forma, kterou je, řekl bych, kurátorský ošetřený materiál, na který se také upírá velká pozornost, jde o seriózní archivářskou práci.

Alexander Michailidis

Moje následující otázka tedy zní: jsou filmové archivy, bojují-li za finanční prostředky na digitalizaci, připravené odůvodnit výběr materiálu k digitalizaci? Musím říct, že jsem se setkal s mnoha institucemi, které to odůvodnit nedokážou. Je to proto, že před mnoha lety tyto instituce kulturního dědictví nic moc vysvětlovat nemusely, jen dělaly svou práci. Teď je ale situace jiná. Je tu něco, co se jako instituce musíte naučit?

Lars Gaustad

Nemyslím si, že bychom se to museli učit. V Národní knihovně digitalizujeme 16mm barevný materiál, protože bledne. Bledne a my nemáme čas na analogovou konzervaci. Ale můžeme zachytit barevnost v dnešním stavu, to je jedna z priorit digitalizace. Samozřejmě máme žádosti o přístup k digitálním kopiím, žádosti na výrobu DCP pro festivaly a běžné promítání. Norsko má všechna kina digitalizovaná, takže když chcete promítat filmy v Norsku, musíte mít DCP. A pak samozřejmě digitalizujeme i jiné druhy filmového materiálu. 16mm formát je ale pro nás prioritní, jako třeba filmy, které dnes prezentoval Eirik Frisvold Hanssen.¹¹ Nemyslím si, že by tu chyběl dohled nad tím, co uchovat a co vůbec digitalizovat. Například od Ely Wysocke z Filmoteky Narodowe jsme slyšeli, jaké jsou její priority a co dokáže se svým repozitářem, dokonce i s omezenými dotacemi.¹² Je jasné, proč to dělá. Na druhou stranu ve filmovém archivu dnes musíte začít opravdu vážně přemýšlet o dlouhodobém uchovávaní digitálních souborů, protože filmy přicházejí v digitální podobě. Jako filmový archiv v současné situaci nemáme tedy ani jinou možnost.

Alexander Michailidis

Myslím, že většina z vás mluvila o změně vnímání digitalizace, protože po tom velkém rozruchu – dobře, pojďme hromadně digitalizovat, jak to jen jde – který přišel, musíte přemýšlet, co digitalizovat a pro jaký účel. Je to velmi důležité i pro shánění financí, protože když k někomu přijдете, řeknete, chceme hromadně digitalizovat, oni vždycky řeknou, dobře, ale je to moc drahé, a vy nic nedostanete. Když ale řeknete, chci digitalizovat z toho a toho důvodu, možná se podaří něco málo peněz sehnat. Ale Petere, vaše perspektiva je trochu jiná, protože na Slovensku realizujete projekt hromadné digitalizace.

11 Viz příspěvek Eirika Frisvolda Hanssena „Imitace minulosti: Kulturní paměť a digitalizace norských vzdělávacích filmů“ otištěný v této brožuře, s. 60–65 – pozn. red.

12 Viz příspěvek Elzbiety Wysocké „Projekt Digitální repozitář: Víc než digitalizace“ otištěný v této brožuře, s. 30–43 – pozn. red.

Peter Csordás

My máme projekt na restaurování a uchování filmů, se kterým jsme začali v roce 2004/2005 a musíme ho dokončit do roku 2020. Krom toho, že restaurujeme filmy, provádíme zároveň digitalizaci a digitální konzervaci. Takže uplatňujeme oba tyto různé způsoby, jak film zachránit. To je, myslím, velmi dobré, protože obvykle děláme úplně nové pásy, které můžeme porovnat se starými. Ochraňujeme původní materiál. A digitalizace je samozřejmě jeden z největších projektů, jenž znamená migraci souborů, migraci systémů nebo migraci LTO pásek.¹³ Taková trochu noční můra. Je zajímavé, že všichni mluví o digitalizaci, ale nikdo už nemluví o migraci. Ale pokud vím, LTO pásky nejsou tak bezpečné, což je moje noční můra.

Martin Koerber

Jsou tu ale také určité principy digitální konzervace. A podle jednoho sloganu byste měli vytvořit tři kopie na dvou různých technologiích a dvou geograficky různých místech. Jen využíváme to, co je zrovna ve světě digitalizace k dispozici a děláme svou práci. Protože položit hard disk na polici a doufat, že ho ještě za pět let přečtete, to není dobrý nápad. Vzít LTO pásky a dát je do polic taky není dobrý nápad, musí se totiž monitorovat. Chci říct, že pásky a disky nejsou dokonalý způsob uchovávání dat. Přesto nemáme jinou možnost než začít dělat správnou věc.

Alexander Michailidis

Další otázka z publika? Ano, Macieji?

Maciej Molewski

Já bych se rád na chvíli vrátil k dlouhodobé digitální archivaci. Každý z vás v jistě chvíli zmínil, že je tu problém nejen s budoucností technologií, ale i s tím, kolik to bude stát, jak často budou data muset migrovat, dokonce i když budeme postupovat správně a udržitelným způsobem. Nicméně dřív nebo později, například jako v Polsku v roce 2020, nám dojdou prostředky z Evropské unie, takže samozřejmě nyní uděláme co nejvíc digitálních souborů, ale pak musíme čelit této závažné skutečnosti. A to je teď problém, náš problém a naše peníze, které musí být zapojeny, abychom všechno bezpečně uchovali pro budoucnost. Jsem si jistý, že nejsme sami, kdo má tyto obavy, kdo takhle přemýšlí. A otázka je, jestli přijdete s nějakými nápady, jak tento model přiblížit sebeudržitelnosti ve smyslu finančním. Protože peníze určitě každému z nás dříve nebo později dojdou a zůstane problém, zřejmě o to vážnější, protože čím víc peněz investujeme, tím víc peněz a odkazu můžeme ztratit.

Martin Koerber

Na druhou stranu analogová duplikace je také velmi nákladná a nakonec bude nemožná. Takže tu nelze takto srovnávat analog s digitálem, protože kopírování má v konzervaci analogového materiálu dlouhou tradici. Představte si jen, kolikrát už byl od roku 1927 zduplikovaný film *Metropolis* – milionkrát a milionkrát. Můj vlastní argument

¹³ Viz poznámky pod čarou č. 20, s. 40 a č. 15, s. 37 – pozn. red.

proti hromadné digitalizaci v současné situaci a při současných cenách je takový, že bych hromadně digitalizoval jen ohrožené druhy, jako jsou například magnetické pásky. Z kurátorského hlediska je důležité uchovat originály kamerového a magnetického materiálu, stejně tak magnetické pásky z rozhlasu, na kterých jsou protříděné informace, které chceme uchovat. Hromadná digitalizace je tedy nezbytná pro určité položky z technologických důvodů – magnetickým médiím za chvíli vyprší čas. Avšak digitalizovat filmy, které nejsou nijak fyzicky poškozené, to by v této chvíli byla naprostá hloupost, protože uchovávat digitální formát je momentálně příliš nákladné. To se ale jistě v budoucnu změní, protože všechno bude digitální. Jsem si jistý, že pro to lidstvo najde řešení, jinak totiž po nás na této planetě nezbude žádný kulturní odkaz. Máme tu tuny pohyblivého obrazu, ale uchránili jsme mnoho jiných věcí po stovky a tisíce let. Takže se to dá provést, ale musí to mít určitou důležitost. A pokud to bude důležité, pak tomu budeme věnovat úsilí, a tím se konečně vrátíme zpět ke kurátorskému principu. Třídění obsahu je to, co odděluje nesmysly od věcí, které by mohly dávat smysl, a to je myslím pro digitalizaci zásadní.

Panelovou diskuzi z angličtiny přeložila Tereza Vízková.

	XI.
	23
	APENA DOVOLE
	45
	HALIKUDEM
	REMI
	NOTICA
	34. HODIN

Anna Batistová působila v letech 2008–2014 jako odborná asistentka na Ústavu filmu a audiovizuální kultury při Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V letech 2012–2015 byla ředitelkou Sekce audiovizuální sbírek Národního filmového archivu. Je vedoucí projektu Digitální restaurování českého filmového dědictví. Ve svých publikačních výstupech se věnuje problematice kinematografické techniky. Jako hostující editorka byla zodpovědná za číslo 2/2015 čtvrtletníku *Iluminace*, věnované problematice digitalizace v paměťových institucích.

Peter Csordás pracuje ve Slovenském filmovém ústavu jako odborný pracovník se specializací na digitalizaci a digitální restaurování archivních filmů. Jako kolorista se podílel také na mnoha domácích i zahraničních filmech, televizních seriálech, reklamách a videoklipech.

Lars Gaustad působil před založením laboratoře na restaurování filmu, zvuku a videa v Nasjonalbiblioteket v roce 1992 v různých sférách mediální produkce. Po roce 2000 pracoval v rámci Knihovny na strategickém vývoji dlouhodobé digitální prezervace a zároveň vyučoval předmět „Uchovávaní strojově čitelných médií“ na dánské Akademii výtvarného umění. Od roku 2013 vede digitalizační projekt uchovávaní norského filmového dědictví. Na toto téma publikoval několik prací a také přispěl do tří knih o audiovizuální prezervaci.

Pavína Kalandrová vystudovala divadelní vědu a českou filologii na Univerzitě Palackého v Olomouci a filmovou a televizní produkci na FAMU. V letech 2004–2014 působila v Duracfilmu, jehož je spoluzakladatelkou, jako producentka a výkonná producentka se zaměřením především na tvůrčí dokumentární filmy (*Nadohled*, 2010; *Trojmezí*, 2011; ale také celovečerní hraný film *Děti*, 2014). Pracovala též jako produkční v Divadle Archa, fotoeditorka *Hospodářských novin* či jako překladatelka z němčiny a francouzštiny. Hovoří německy, francouzsky, anglicky a trochu maďarsky. Od října 2014 je ředitelkou Kanceláře Kreativní Evropa – MEDIA.

Martin Koerber studoval média, historii umění a muzikologii na Univerzitě v Berlíně. Prošel různými zaměstnáními ve filmové produkci. V 80. letech se povětšinou podílel na experimentálních a dokumentárních filmech, následovala nezávislá práce pro Deutsche Kinemathek, Nederlands Filmmuseum (dnes součást EYE) a další instituce filmového dědictví. Mezi lety 1998 a 2003 pracoval jako řádný zaměstnanec Deutsche Kinemathek. Od roku 1988 se věnuje restaurování německých klasických filmů. V letech 1995 až 2003 organizoval jménem Deutsche Kinemathek retrospektivy pro Berlínský mezinárodní filmový festival. Od roku 2003 působí jako profesor restaurování fotografií a filmů na berlínské Univerzitě aplikovaných věd (Hochschule für Technik und Wirtschaft) a od roku 2007 je kurátorem filmového archivu Deutsche Kinemathek pro Museum für Film und Fernsehen.

Alexander Michailidis je moderátor pořadu Film o páté na Radiu 1 (od roku 1993), akviziční manažer HBO Europe a spolupracovník MFF Karlovy Vary. V letech 2000–2011 byl programovým ředitelem a následně ředitelem Radia 1. Působil jako publicista pro časopis *Cinema*. Dříve pracoval také jako režisér a moderátor filmových rubrik pořadu Paskvil na České televizi, jako producent a režisér Cen České filmové kritiky a jako projektový manažer Ministerstva kultury pro oblast digitalizace kulturního dědictví.

0 institucích

X	PROČ?
X	DOBŘE SVĚTU
X	OSTŘE SLED. V
X	ZÁNIK SAM. B
X	ANDĚL S DĚBU
X	ZLATÁ RENE
X	HOŘÍ MÁ PAN
X	STARCI NA C
X	KDO CHCE ZAB
X	ROZHARNE L
X	ADELHEID
X	PRODAVAČ HU
X	ML. MUŽ AB
X	CÍSAŘŮV PER
X	UČESÍ PRINC
X	FIZENA (D)
X	ATENTÁT
X	HAIŮŘI
X	SCHŮZKA SE
X	LÁSKY TEDN
X	JEDHICRÁŠN
X	DISCOPEBĚH
X	UPÍR Z FER
X	MAKETA LA
X	LÁSKA & PAS
X	VALÉRIE AT
X	ANTONYHO
X	TOSTRĚČINI
X	PANELSTO
X	JÁK BÁSNÍ
X	KLADIVO NA
X	OBŽALOVAN
X	MORGIANA
X	SMRT KRÁŠ
X	VESNÍČKO
X	TŘI ORĚSK
X	TŘI VETERÁ
X	TĀNÍ KLUCI
X	JAK DOSE
X	... NEBO B
X	ZASTIHLA
X	OLDŘICHA B
X	NOC SMARAG
X	KURÁČKA VT
X	VLČÍ BOUDA
X	VRAH SKRÝ
X	DVA NA KON
X	JEN SÍTKA TRO
X	AŽ ŽIVÍ DNE
X	KRÁL ŠHMA
X	BLOUĚNÍ OR
X	PRDEČNÝ POZ
X	JAKO JED
X	SVATBA JAKO Ž
X	XK - kámo Pa
X	DK - dům unie
X	OR - BÁSAVÍ KČ

Deutsche Kinemathek v Berlíně byla

oficiálně otevřena v únoru 1963. Od svého založení soustředovala vše, co se vztahovalo ke kinematografii a do určité míry i televizi: filmové kopie i jiné předměty nezbytné pro zkoumání filmové historie. Dnes má Deutsche Kinemathek ve svém archivu asi 26 000 německých a zahraničních němých i zvukových filmů. Zvláštní důraz je kladen na avantgardní, experimentální a dokumentární díla. Archiv si své jméno vydobyl i díky rekonstrukci důležitých filmů. Distribuční oddělení archivu zpřístupňuje filmy jak ze svého archivu, tak produkci z Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) pro nekomerční promítání (obecním kinům, filmovým klubům, střediskům vzdělávání dospělých a univerzitám). Ostatní sbírky obsahují přes milion artefaktů, jedná se o filmové fotografie, portréty, scénáře, plakáty, filmové programy a vstupenky, filmografické a biografické materiály, osobní věci i projektory, kamery a další přístroje z raných let filmu až po dnešní dobu. Deutsche Kinemathek byla po mnoho let muzeem bez expozic, od září 2000 je ale schopna prezentovat část svých sbírek ve Filmmuseum Berlin. Návštěvníky zve na tematicky a chronologicky sestavenou cestu německou filmovou historií. Dalším hlavním ohniskem pozornosti stále expozice je vztah mezi Berlínem a Hollywoodem. Deutsche Kinemathek také dohlíží na koncepci a organizaci retrospektivní sekce Berlínského mezinárodního filmového festivalu. Dále pořádá konference, organizuje historické pobyty, pravidelně vydává publikace, jejichž podstatná část se stala klasikou filmové historiografie.

www.deutsche-kinemathek.de

Zástupce na semináři: Martin Koerber

Filmoteka Narodowa ve Varšavě je státní

kulturní instituce, jejíž aktivity zahrnují prezervaci národního kulturního dědictví v oblasti filmu a šíření filmové kultury. Sbírkový archiv (filmové kopie a archivní materiály) patří mezi největší v Evropě. Filmoteka Narodowa pro polskou kulturu zrestaurovala 75 % polských filmů z let 1930 až 1939 a 5 % polských němých filmů. Jako jedna z prvních v Evropě komplexně restaurovala film v rozlišení 4K. V rámci projektu Konserwacja i digitalizacja przedwojennych filmów fabularnych w FilMOTECE Narodowej w Warszawie (Uchování a digitalizace předválečných celovečerních filmů ve FilMOTECE Narodowe ve Varšavě, NITROFILM) byla vytvořena moderní restaurátorská laboratoř. Způsob, jakým Filmoteka prezentuje své zdroje v digitální doméně a na internetových portálech, ztělesňuje myšlenku otevřeného archivu. Spolu s British Film Institute zavedla Filmoteka Narodowa jako jedna z prv-

ních v Evropě novou normu popisu audiovizuálních děl. Kromě výše zmíněných aktivit archiv zveřejňuje své výstavy na platformě Google Cultural Institute. Filmoteka Narodowa spolupracuje s mnoha institucemi a festivaly v Polsku a v zahraničí, propaguje polský film a vzdělává diváky ve svém kině Iluzjon – Muzeum Sztuki Filmowej a také prostřednictvím 200 artových kin po celém Polsku. Filmoteka Narodowa je členem Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů, FIAF) a Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték, ACE). Archiv právě oslavil 60. výročí vzniku.

www.fn.org.pl

Zástupce na semináři: Elżbieta Wysocka

Fondazione Cineteca di Bologna je meziná-

rodně uznávaný filmový archiv založený v 60. letech 20. století. Je členem Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů, FIAF) a Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték, ACE). Aktivity Fondazione Cineteca di Bologna se za posledních 15 let značně rozšířily a v současné době zahrnují sbírání a restaurování filmů, pořádání vzdělávacích programů, denní kinoprojekce, publikační činnosti (knihy a DVD), organizování světově známého festivalu archivních a restaurovaných filmů Il Cinema Ritrovato a k tomu pět dalších festivalů probíhajících během celého roku, spravování knihovny a nefilmových sbírek (fotografie, grafický design, umělecké předměty včetně sbírek zabývajících se Chaplinem, Pasolinim, Blasettim, Renzím a Olmim). Archiv Fondazione Cineteca di Bologna obsahuje více než 70 000 filmových kopií, včetně 16mm a 35mm pozitivních a negativních kopií filmů restaurovaných archívem. Součástí jsou také sbírky patřící filmovým producentům, distributorům a sběratelům. Krom jiných si do Cinetecy nedávno uložily své sbírky legendární filmové produkční společnosti Titanus a Cristaldi Film. Materiály dohromady tvoří sbírku reprezentující celé dějiny filmu, od filmů němých přes rané zvukové až do poloviny 90. let. Laboratoř L'Immagine Ritrovata si svou restaurátorskou práci na mnoha mistrovských dílech od Leoneho, Chaplina, Pasolinioho, bratrů Lumièrových, Viscontioho, Murnaua, Renoira, De Sici, Felliniho, Rosselliniho a mnoha dalších získala světové renomé. Cineteca je také partnerem v projektu The Film Foundation's World Cinema Project, zaměřeném na restaurování, šíření a uchovávání filmového dědictví z opomíjených zemí.

www.cinetecadibologna.it

Zástupce na semináři: Andrea Meneghelli

Fondazione Cineteca Italiana, založená v Miláně v roce 1947 jako soukromá společnost, byla prvním italským archivem, který se stal členem Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů, FIAF). Jejím úkolem je shromažďování a uchovávání filmového dědictví, stejně jako šíření audiovizuální kultury v Itálii i za jejími hranicemi. V roce 1996 byla Cineteca uznána jako „soukromá nadace jednající ve veřejném zájmu“ a ačkoli je v případě některých aktivit závislá na soukromých sponzorech, hlavním zdrojem jejího financování se stal stát. V roce 2009 se všechny segmenty Cinetecy (hlavní správa, filmové a nefilmové archivy, interaktivní filmové muzeum a nová laboratoř) spojily v prostorách bývalé tabákové továrny. Záměrem bylo otevřít téměř všechny sekce instituce odborné i laické veřejnosti, a odstranit tak tradiční bariéry mezi širokou veřejností a zasvěcenými pracovníky. Il Museo Interattivo del Cinema (Interaktivní filmové muzeum, MIC) nabízí ukázky z pokladů Cinetecy, jakými jsou například prekinematografické aparáty, plakáty a podobně, a je vybaveno nejnovějšími technologiemi, jež stojí na hře a interaktivitě. Filmové sbírky Cinetecy v současné době zahrnují kolem 25 000 titulů, neustále se rozrůstající o nové akvizice. Velkou část (kolem 60 %) tvoří celuloidové filmy zásadního historického významu, vzniklé v období od počátku kinematografie do konce 50. let 20. století. Podle potřeby jsou filmy obnovovány a digitalizovány za účelem lepšího zpřístupnění. Milánské kino Spazio Oberdan, ve kterém se ročně promítá přes 400 titulů, se stalo uznávaným kulturním stánkem města, kde se kinematografie prolíná s ostatním uměním, a vzniká tak umělecký prožitek hodnotný i po společenské stránce.

www.cinetecamilano.it

Zástupce na semináři: Luisa Comenciniová

Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA je národní zastoupení dílčího programu MEDIA. Cílem kanceláře je zajistit, aby všechny možnosti nabízené programem Kreativní Evropa – MEDIA byly využity co nejlépe ku prospěchu a rozvoji českého audiovizuálního průmyslu. Jejím úkolem je především poskytovat a aktivně šířit informace o možnostech finančních podpor nabízených v okruzích financování programu Kreativní Evropa – MEDIA a pomáhat všem zájemcům o tyto podpory tak, aby byli při jejich získávání co nejúspěšnější. Vedle toho přispívá českému audiovizuálnímu průmyslu ve všech jeho částech pořádáním, spolupořádáním, spolufinancováním a propagací různých odborných akcí, v souladu s prioritami programu.

www.mediadeskcz.eu

Zástupce na semináři: Pavlína Kalandrová

Nasjonalbiblioteket má na starosti sbírání, prezervaci a restaurování norského filmového dědictví, za účelem jeho zpřístupnění pro výzkum a dokumentaci. Její sbírky zahrnují více než 21 000 titulů různých formátů, žánrů a původu. Nasjonalbiblioteket je multimediální knihovnou s téměř 400 zaměstnanci. Jako depozitář pro veškeré publikované dokumenty v Norsku, bez ohledu na jejich médium, dostává Nasjonalbiblioteket kopie všech norských filmů, videí a televizních programů. Její sbírky obsahují také kopie řady zahraničních filmů distribuovaných v Norsku a knihovna aktivně sbírá zahraniční filmy vztahující se k Norům a Norsku. Nasjonalbiblioteket vlastní též důležitou sbírku dokumentů (plakátů, fotografií z filmů, scénářů, cenzurních lístků atd.) vztahujících se k filmům v Norsku distribuovaným. Nasjonalbiblioteket se nachází ve městech Mo i Rana a Oslo. Hlavní depozitáře a uložistiště spolu s laboratořemi na analogové restaurování a digitalizaci filmů se nalézají v Mo i Raně. Sběrka filmové dokumentace je umístěna v Oslu, stejně tak knihovna s filmově zaměřenou literaturou a vybavení pro digitální sledování filmů a televizního vysílání.

www.nb.no

Zástupci na semináři: Lars Gaustad,

Eirik Frisvold Hanssen

Národní filmový archiv (NFA) v Praze patří k deseti nejstarším a největším filmovým archivům na světě. Jeho posláním je pečovat o filmové dědictví, zprostředkovávat veřejnosti jeho poznávání a napomáhat rozvoji českého audiovizuálního průmyslu a filmové kultury. Byl založen roku 1943 a již v roce 1946 se stal členem Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů, FIAF). V roce 1997 se stal zakládajícím členem Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték, ACE). V České republice se NFA řadí k nejvýznamnějším paměťovým institucím; vedle plnění archivní role hospodaří s českými filmy a zabývá se vědeckou a publikační činností, prezentací filmového dědictví a podporou současné české kinematografie. Od roku 2011 je NFA garantem velkých digitalizačních projektů (*Marketa Lazarová*, *Hoří, má panenko*, *Všichni dobří rodáci*, *Ostře sledované vlaky*). NFA zastřešuje také aktivity Film Promotion a Film Commission, čímž podporuje současný film v účasti na důležitých mezinárodních festivalech a přehlídkách, nabízí asistenci zahraničním filmařům, kteří zvažují natáčení v České republice. NFA dále koordinuje aktivity kanceláře Kreativní Evropa, jejíž součástí je i kancelář Media Desk. V současné době NFA pečuje

dětem, c = čten
s = Istenstro Károly

o více než 150 milionů metrů filmu, více než 500 tisíc fotografií, přes 30 tisíc plakátů, 100 tisíc propagačních materiálů. Archivní fondy a sbírky a filmová knihovna slouží odborné veřejnosti k vědeckému bádání a jsou zdrojem informací a materiálů také pro současnou audiovizuální produkci.

www.nfa.cz

Zástupci na semináři: Michal Bregant,
Anna Batistová

Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

v Hilversum je kulturně-paměťová organizace národního zájmu. Sbírá, uchovává a zpřístupňuje audiovizuální dědictví co nejvyššímu počtu uživatelů: mediálnímu profesionálům, vzdělávání, vědě a široké veřejnosti. Tato instituce navíc rozvíjí a šíří vědomosti v oblasti audiovizuální archivace, digitalizace a historie médií. Beeld en Geluid vlastní jeden z nejrůznějších audiovizuálních archivů v Evropě. Institut spravuje přes 70 % holandského audiovizuálního dědictví. Jeho sbírka obsahuje více než milion hodin záznamů z televize a rozhlasu, hudby a filmu od jeho počátků (1898) až dodnes. Veškeré programy holandských veřejnoprávních stanic denně přicházejí do archivu v digitální formě. Své sbírky Beeld en Geluid svěřují i jednotlivci a instituce. Institut zajišťuje optimální uchovávání materiálu pro jeho (opětovné) použití, vysílací stanice, producenti a kurátoři archivu jej pak využívají pro tvorbu nových programů.

www.beeldengeluid.nl

Zástupci na semináři: Jan Müller,
Julia Vytopilová

Österreichisches Filmmuseum ve Vídni

se zabývá uchováváním, restaurováním a promítáním filmů, stejně tak filmovým vzděláváním. V roce 1964 ho založili filmař Peter Kubelka a inženýr Peter Konlechner. Jeho hlavní činností je promítání filmů ve speciálně navrženém kinosále Das Unsichtbare Kino (Neviditelné kino) v kontextu větších a menších retrospektiv. Filmová sbírka Österreichisches Filmmuseum zahrnuje reprezentativní výběr filmů z historie tohoto média. Za 51 let existence instituce se zde vyprofilovaly hlavní směry zájmu, kterými jsou rakouský avantgardní a nezávislý film od roku 1950, americký avantgardní film, filmový exil (nadmárodní filmová díla emigrantů ze střední a východní Evropy) a filmy ze sovětského Ruska natočené mezi lety 1918 a 1945. Filmmuseum vydává publikace o filmařích, teoretických aspektech filmu a kurátorské práci, stejně jako DVD s restaurovanými filmy z vlastních sbírek, k tomu

nabízí širokou škálu vzdělávacích aktivit – od akcí pro školáky až po semináře na univerzitní úrovni. Pečlivě vybrané dokumenty a filmy jsou prezentovány na domovské webové stránce nebo na stránkách partnerských projektů.

www.filmmuseum.at

Zástupce na semináři: Alejandro Bachmann

Slovenský filmový ústav (SFÚ) v Bratislavě

je jedinou státní institucí na Slovensku, která se komplexně zabývá filmem a kinematografií jako takovou. Shromažďuje, uchovává, ochraňuje filmová a jiná audiovizuální díla a dokumentační materiály a zpřístupňuje je veřejnosti. Je správcem filmového archivu, který obsahuje všechna, často unikátní filmová díla natočená na Slovensku. Tyto sbírky jsou významnou složkou kulturního dědictví a jsou státem chráněným národním majetkem. SFÚ také spravuje práva výrobců k slovenským filmům vyrobených organizacemi ve výlučné působnosti státu a obchodní činností tato práva zhodnocuje. Od roku 2001 je Slovenský filmový ústav členem Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů, FIAF), od roku 2006 pak členem mezinárodní organizace European Film Promotion (EFP). Dále je SFÚ členem Slovenskej asociácie knižnic (SAK), Slovenskej asociácie producentov v audiovizii (SAPA) a prostřednictvím Kancelárie Creative Europe Desk Slovakia také sítě European Documentary Network (EDN).

www.sfu.sk

Zástupce na semináři: Peter Csordás

Svenska Filminstitutet ve Stockholmu

je hlavní institucí švédského filmu. Jeho cílem je finančně podporovat produkci a distribuci nových filmů, uchovávat švédské filmové dědictví a propagovat švédskou kinematografií v mezinárodním kontextu. Archivní filmové sbírky Svenska Filminstitutet tvoří jeden z nejstarších filmových archivů na světě. Jeho úkolem je sbírání, katalogizace, prezervace a zpřístupňování švédského filmového dědictví, čímž jsou míněny všechny švédské a zahraniční filmy uvedené v kinech ve Švédsku: hrané filmy, nonfikční filmy, animované snímky, reklamy, týdeníky atd. Svenska Filminstitutet je členem Fédération Internationale des Archives du Film (Mezinárodní federace filmových archivů, FIAF) a Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték, ACE).

www.sfi.se

Zástupce na semináři: Kajsa Hedströmová

Archivní film dnes
Eliška Malečková (ed.)

Redakční spolupráce: Anna Batistová, Lucie Česálková, Matěj Strnad
Korektury: Lucie Česálková, Soňa Weigertová
Překlad z angličtiny: Pavel Smutný, Tereza Vízková
Fotografie ze semináře: © Michaela Čejková
Fotografie: © NFA, Österreichisches Filmmuseum (Bruno Klomfar), Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Filmoteka Narodowa, Fondazione Cineteca Italiana, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (Daria Scagliola, Stijn Brakkee, Paul Ridderhof)
Koncept grafického stylu NFA: Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)
Grafický design a sazba: Michal Krůl (Laboratoř)
Tisk a vazba: Helma Beta, spol. s r.o.

Vydává Národní filmový archiv, vydání první
ISBN 978-80-7004-169-7
© Národní filmový archiv, 2015

Seminář „Archivní film dnes“ se uskutečnil 26. května 2015 coby doplňková iniciativa projektu Digitální restaurování českého filmového dědictví, který je podpořen grantem z Islandu, Lichtenštejnska a Norska a spolufinancován Ministerstvem kultury České republiky. Seminář připravily Národní filmový archiv, Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA a Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték) ve spolupráci s Městskou knihovnou v Praze.

Více informací na eea.nfa.cz.



FILMOVÉ S

Kanačský název Pil
Pracovní název Pracovní název

Námět Vlka

REŽISÉR Režisér

pomocný rež. Režisér

I. as. režie Režisér

II. as. režie Režisér

skript Režisér

fotoreportér Režisér

ndvrhář kostým Režisér

vadbučí kostym Režisér

kostyméři Režisér

HISTR ZVUKU Režisér

posádka zvuk. a Režisér

Poznámka: Režisér

Role
gardista
Viktor
Adelheid
stará žena
poručík
dívka
Jindra
mladý Heide
Slovák
žena
gardista
Ferdý
hojba
št. kapitán

STUDIO BAR

mu **Adelheid**
Adelheid

Ernst

r. Vladisl

A. Dospiva
Troškova

Kubasová

Kučala

mb
Dr. M. Martin
J. Váňová

Fr. Fabian

aparatury
mas

	<i>Herea</i>
	Bělehrad
	Čepok P.
	Černá B.
ka	Frošková
	Hábl K.
	Krupálka
	Lendovalký
anna Kárl Z	
	Němeček J
	Petříková
	Tlačka L.
	Vávra B.
	Votržil
a	Wilág M.



eea.nfa.cz

