

**Masarykova universita**

Filozofická fakulta

**Ústav filmu a audiovizuální kultury**

**Anna Batistová**

(Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury, Muzeologie; Magisterské prezenční studium)

# **POEZIE DESTRUKCE**

**Příčiny, důsledky a projevy destrukce filmových pohyblivých obrazů**

(Magisterská diplomová práce)

Vedoucí práce: **Mgr. Petr Szczepanik, PhD.**

Brno 2005

Děkuji vedoucímu práce, Mgr. Petru Szczepanikovi, PhD., za inspirující přístup a podporu v momentech rozhodování o budoucí podobě této práce.

Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů.

pondělí, 25. dubna 2005

Anna Batistová

## OBSAH

Úvod.....	5
I. Materiálnost filmu.....	12
1. Anatomie.....	12
2. Sebedestrukce.....	15
3. Destrukce.....	20
4. Periodizace.....	23
5. Aplikace.....	26
A. Identifikace.....	27
B. Koncept lakuny.....	29
II. Navazující koncepty: Paolo Cherchi Usai.....	33
1. Vnitřní (kulturní) dějiny filmové kopie.....	33
2. Model Image a z něj vycházející chápání filmové historie.....	35
A. Model Image.....	36
B. Sebedestrukce filmové historie.....	39
C. Historie filmu bez filmu.....	41
III. Nitrát neexistuje: jiná materiálnost Dominiqua Païniho.....	45
1. Nostalgie po nitrátu.....	46
2. Nosiče filmových obrazů.....	50
3. Možnosti restaurování: Lakuna a ruina.....	51
IV. Projevy a možné kompenzace destrukce.....	57
1. Filmy sirotci.....	59
2. Migrace filmových pohyblivých obrazů: Zapomenuté techniky, nepoužívané formáty..	61
A. Barva.....	63
B. Formát.....	68
3. Řízená destrukce.....	69
4. Nová řešení: Životnost nosičů a možnosti využití technologií.....	71
Závěr.....	77
Poznámky a vysvětlivky.....	83
Literatura.....	97
Monografie.....	97
Články ze sborníků a časopisů, části monografických publikací.....	98
Zdroje online.....	99
Resumé.....	101

## ÚVOD

Většina diváků nikdy nepřijde do styku s filmem jinak, než na plátnech kin, eventuelně v podobě analogových či digitálních záznamů (kopií) původního díla. Pod pojmem „film“ si pak představuje to či ono filmové dílo, či zážitek z konkrétní návštěvy kina, nebo naopak něco velkého a všeobjímajícího, co bychom mohli nahradit slovem kinematografie. Původní význam slova byl ale jediný: film jako materiál, surovina:

Film (ze staroangl. „felmen“ – blanka, tenký potah), výraz užívaný mezinárodně s málo odchylkami. Časem rozšířil svůj význam jako synonymum označující pět různých pojmů. Pův. *materiál* – surovina, přeneseně i *film. záznam* hmotných faktů a dění, exponovaných na tento materiál. F. odtud nazýváme každé dílo užívající film. záznamu k účelům sdělovacím (*hromadný sdělovací prostředek*) n. k zábavě a tvůrčímu projevu (*film. umění* – desátá múza). V nejširším smyslu je f. i souborným názvem pro veškerou činnost a organizaci, souvisejících s f., tedy pro film. tvorbu, výrobu, techniku, obchod, vědu, kulturu, školství a administrativu, správně nazývané *kinematografie* n. *filmovnictví*. [Levinský & Stránský, 1974: 60]

Pojem „film“ tedy v sobě už od počátku nese odkazy na materiálnost, předmětnost, trojrozměrnost. Přitom jsou tyto vlastnosti pozdějšími přenesenými významy přinejmenším zastíňovány, ne-li potlačovány. Tento proces se pak v dějinách filmu vyskytuje soustavně. Vžitá nevědomost pak vyvolává nezáměr. Z kombinace obou vyplývá krize filmu jako materiálu, jeho destrukce a sebedestrukce. Materiálnost je, dle mého názoru, filmu vlastní, charakterizuje jej a je nepotlačitelná a nevyhnutelná. Polymery, ze kterých se pásy filmové suroviny od počátku vyrábějí, i světlocitlivá emulze, která je na ně nanášena, jsou chemicky nestabilní. A pokud se jednou začnou rozkládat, je to proces, který je sám sobě katalyzátorem<sup>1</sup> (odtud

sebedestrukce) a je nevratný. Paolo Cherchi Usai dokonce píše, že film je umění destrukce pohyblivých obrazů.<sup>2</sup>

Materiál filmu je pak dále a soustavně ohrožována historickými vlnami destrukcí filmu, vyvolanými jednou změnami na technické rovině kinematografie, jindy na rovině produkční či distribuční. Dnes, zdá se, žijeme jeden z dalších nárazů této periodicky se vracející krize. Jedná se nejen o nahrazení jednoho materiálu jiným, jak tomu bylo v minulosti, ale o velký obrat od analogového k digitálnímu. Od materiálu určujícího vlastnosti a možnosti záznamu k materiálu jako „pouhému“ nosiči, který může být kdykoliv libovolně nahrazen nosičem jiným. Přitom ale stále mluvíme o polymerech: každý kompaktní disk se z nich skládá, a ve své podstatě nejsou o moc stabilnější než ty první. Na jednu stranu je sice možné digitální záznam do nekonečna kopírovat bez ztráty informací, na druhou ale, porovnáme-li možnosti poškození CD (či DVD) a filmového pásu, jsou stále stejné. Zatímco ale filmový pás obsahující jedno filmové dílo může být i několik kilometrů dlouhý, DVD je kotouč o průměru 12 cm. Relativní poškození DVD je tedy mnohem větší. Obrazy z filmového pásu je kopírováním možné získat i při jeho větším poškození, nebo zajistit alespoň ty z méně poškozených částí, zatímco digitální záznam na poškozeném nosiči se stává nečitelným.

V přítomné práci bych ráda popsala to, co nazývám materiálností filmu, zrekapitulovala historii destrukcí filmu jako materiálu, a věnovala se některým současným konceptům, které z materiálnosti filmu vycházejí. Ty se často snaží odpovědět na otázky, které se vyskytují právě v souvislosti s očekáváním poslední vlny ničení. Bude pojem „film“ i nadále možné používat v jeho původním významu? Nebo se „film“ od vztahu ke svému kinematografickému nosiči zcela oprostí a získá významy nové? Možná zde materiálnost byla vždy přítomná, ale až na výjimky o ní nebylo nutné mluvit. Možná, že jejím potlačením se film zbaví další přežití vlastnosti a bude se vyvíjet dál, byť v pozmeněné formě.

Pokud má být východiskem film jako předmět, je nevyhnutelné se obrátit k nástrojům oboru, který se filmem jako předmětem zabývá. Je jím prezervace filmu či jeho archivnictví.<sup>3</sup> Tento obor ale stále nemá dostatečně pevné základy a chybí mu návaznost a oboustranná výměna s ostatními obory zabývajícími se filmem. Postrádá vědecký přístup: „Lack of such a scientific approach constitutes the big difference between film restoration today and restoration practice in other arts.“<sup>4</sup> [Meyer & Read, 2000: 76] Jen výjimečně jsou prezervace filmů a dějiny filmových technologií začleněny do výuky filmu na univerzitách, jen málokdy je součástí běžného archivního pracoviště mikroskop, zatímco restaurační zásahy na malířských dílech jsou prováděny s pomocí nejnovějších poznatků fyziky a chemie, za značné pozornosti kunsthistoriků – jejich zájem o restaurování má zároveň dlouhou tradici.<sup>5</sup> Na druhou stranu je to právě studium původních nitrátových originálů, které v posledních letech podrobilo revizi některé závěry dějin filmu. Pro mne osobně je pak nepředstavitelným fakt, že ještě dnes je možné psát v akademickém prostředí o konkrétním filmu bez toho, aby byla explicitně uvedena jeho konkrétní kopie či verze.<sup>6</sup> Stále se tak vztahujeme a vyjadřujeme k abstraktním představám o jednotlivých filmech a ne k jejich konkrétním projevům, ačkoliv v základech víme, jaké rozdíly mezi nimi existují. Cherchi Usai mluví o „a fundamental distinction between a ‚film‘ as a generic entity and the ‚prints‘ through which the film is known.“<sup>7</sup> [Cherchi Usai, 2000: 12] a o tzv. vnitřní historii kopie, její existenci v časoprostoru jako samostatné entity. Jakýkoliv kontakt s filmem je pak možný právě a pouze skrze jednotlivé kopie, které se od sebe mohou (právě pod vlivem vnitřní historie) lišit.<sup>8</sup>

Mám ale pocit, že kromě jednoho pólu, na kterém je jakoby zcela opomíjena materiální existence filmu, můžeme najít také druhý extrém, na kterém je úloha filmu jako předmětu přeceňována. Hlavně ve vztahu k filmům tzv. němé éry a jejich nitrátovým originálům je možné se setkat s až nábožným okouzlením a odmítavým postojem k jejich napodobeninám či kopiím.

Seen in a nitrate print projected on a big screen, the best work of the silent era can be an overwhelming artistic experience. Copy it, and at once the magic disappears. It is like copying a Rembrandt with an Instamatic camera. The silver content of black-and-white film stock had been removed to such an extent that the glistening sheen of early cinematography often registers as an out-of-focus smear. The information is there. The art has gone.<sup>9</sup> [Kevin Brownlow v předmluvě k vydání z roku 1994: Cherchi Usai, 2000: xiv]

Mohu věřit Paolo Cherchi Usaiovi když píše, že „la copia nitrato possiede una trasparenza e una nitidezza non riproducibili con altri materiali“<sup>10</sup> [Cherchi Usai, 1991: 81] i když zmiňuje „le sottili variazioni cromatiche e gli effetti luministici di certi esemplari d'epoca“<sup>11</sup> [tamtéž: 94]. Sama ale nejspíš nikdy nebudu mít možnost tato prohlášení prověřit.

Nitrátový film je dnes téměř nedostupný: jedním ze základních pravidel filmových archivů je nepromítat ho za žádných okolností, v některých zemích dokonce existují proti promítání filmů na nitrátovém podkladu zákony.<sup>12</sup> V minulosti bylo možné setkat se s případy, že legislativa dané země skladování nitrátových filmů zakazovala, respektive nařizovala jejich zničení po dokončení kopírování na tzv. bezpečný materiál, nebo jejich vlastnictví a shromažďování povolovala jen některým vybraným institucím. Tak se mohlo stát, že některé filmové archivy, jejichž posláním bylo a je filmový materiál ochraňovat, jej soustavně ničily. Nitrát se stal během posledních padesáti let, kdy se už nevyrábí, materiálem téměř mytickým. Na druhou stranu Dominique Païni mluví o tom, že to není materiál, ale vizuální kultura minulosti, která činí původní kopie filmů tolik odlišnými od těch dnes vyrobených.

A pak je tu destrukce, nejvýraznější z projevů materiality filmu. Netýká se jen filmů na nitrátovém podkladě. Množství původních filmových záznamů na nestandardních formátech nebo používajících dnes přežitě technologie je nutné převádět na standardní 35 mm film,



za použití jiných technologií, které jen napodobují efekt těch původně použitých. Tato migrace z původních nosičů na nové je reflektována, kromě jiného a především, ve způsobech, jakými se archivy vyrovnávají se zvukovými technologiemi užívajícími záznam na nefilmových nosičích,<sup>13</sup> nebo v případě raných barevných technologií:

Projected on a large screen, original Handschiegl color has the power to dazzle the eye in a way that no reproduction can possibly imitate. While it is true that all modern copies of any original colour process reduce its impact, Handschiegl is virtually impossible to duplicate without a fatal loss of its outstanding pictorial attributes. Existing viewing copies make it look like a faded Technicolor, or a hand-coloured film worn out by the time; sadly enough, there is no way to fully appreciate it without viewing the original.<sup>14</sup> [Cherchi Usai, 2000: 33]

Destrukce filmu má své příčiny a důsledky. Jako příčiny chápu jednak to, co bych ráda nazvala „iluze nehmotnosti“, za druhé potom celkovou fyzickou zranitelnost a chemickou nestálost doposud známých podkladů nesoucích pohyblivé obrazy. Iluzi nehmotnosti vytvářejí tendence k vnímání filmu bez „těla“, jako paprsků světla dopadajících na filmové plátno, a k opomíjení přítomnosti konkrétního fyzicky existujícího předmětu, skrze který tyto paprsky světla musejí procházet, aby obraz vytvořily. Já se budu ve své práci zabývat především druhým okruhem příčin, ovlivňujícím přímo materiál filmu a z něj také vycházejících. Ráda bych ale podotkla, že je to právě iluze nehmotnosti, která podporuje vnímání filmu ne jako entity, která se utváří v množství svých existujících kopií, ale jako jednoznačně a definitivně určitého korpusu, encyklopedicky označeného distribučním titulem, jmény členů tvůrčího týmu a rokem ukončení výroby či první projekce.<sup>15</sup> Tuto iluzi se pokouší zdařile nabourávat například problematika vnitřní či kulturní historie filmové kopie, kterými se, mimo jiné, budu zabývat v následujícím textu. Jako důsledky destrukce filmových pohyblivých obrazů vidím už

samotné jejich postupné mizení. Někteří autoři předpovídají jejich úplnou ztrátu, nebo alespoň přeměnu v jiné než filmové obrazy. Prozatím se ale filmové archivy musejí vyrovnávat „pouze“ s migrací obrazů z jednoho filmového nosiče na druhý. Ale i proces migrace s sebou nese nenaraditelné ztráty – poznamenává nejen fotografickou kvalitu obrazu a charakter filmu jako předmětu, ale i dosavadní způsoby přijímání pohyblivých obrazů diváky.

Přítomná práce je rozdělena do čtyř oddílů, kapitol. V první se budu zabývat fenoménem destrukce poznamenávajícím především samotnou materii filmu. Zohledním chemický rozklad, ke kterému dochází od momentu výroby filmového podkladu, fyzická poškození, jako jsou škrábance a trhance, vznikající běžným používáním filmu (projekce), dále zásahy prováděné člověkem v rámci komerčního využívání filmu (cenzurní zásahy; větší ztráty na délce filmového pásu způsobené poškozením při promítání) a konečně se pokusím destrukce periodizovat v podobě, v jaké k nim dochází uvnitř filmových archivů ale i vně nich, v průběhu prvního století existence filmu. Druhá část by měla nabídnout více abstraktní koncepty, které ovšem stále vycházejí z původního chápání kinematografického filmu jako zranitelného podkladu pro pohyblivé obrazy, a tedy i z fenoménu destrukce. Budou to především koncepty, z nichž některé představil a jinými se do hloubky zabývá Paolo Cherchi Usai.<sup>16</sup> Ty bych pak, ve třetím oddílu, chtěla porovnat s do značné míry odlišným postojem, který vzhledem k materialitě filmu zastává Dominique Païni. Čtvrtá část práce pak bude sledovat projevy a možné kompenzace destrukcí v praxi. Především mě bude zajímat migrace pohyblivých obrazů mezi různými nosiči. Ráda bych se ale věnovala také tzv. řízené destrukci, tedy postupům, kterým je film (především na nitrátovém podkladu) podrobován, když dosáhne jistého stupně chemického rozkladu, čímž se stává potenciálně nebezpečným. Nakonec připojím krátkou poznámku k dosavadním možnostem, které nabízejí filmovým obrazům alternativní média.

Do jisté míry se budu věnovat i jiným než kinematografickým (filmovým) nosičům pro filmové pohyblivé obrazy. Především proto abych zdůraznila, že digitální a elektronické nosiče bohužel dosud nenabízejí alternativu a možnost záchrany pohyblivých obrazů, jak se možná zdálo před několika lety, a jak o nich někteří uvažují i dnes. Přesto ale nabízejí zajímavou alternativu a zjednodušené způsoby pro šíření a zveřejňování pohyblivých obrazů. Jen výjimečně se budu vyjadřovat k problematice zvuku jako součásti audiovizuálního záznamu. Soustředím se především na obraz, jehož restaurování a péče o něj tvoří dostatečně koherentní korpus problémů a jejich možných řešení, a se kterým jsem především měla možnost se seznámit.

## I. MATERIÁLNOST FILMU

### 1. Anatomie

Kinematografický film je tvořen filmovým pásem. Ten má dvě základní složky: světlocitlivou emulzi a podklad (filmová podložka), na který je tato emulze nanášena. Kromě těchto dvou vrstev jsou to i další vrstvy, s funkcí ochrany (před mechanickým poškozením) nebo sloužící jako pojídlo mezi emulzí a podkladem (tzv. substrátová vrstva), či vrstvy protiodrazové (anti-reflexní a antihalační). U vícevrstevných materiálů (barevné filmy) je navíc citlivá emulzní vrstva složena z více jednotlivých vrstev (citlivých na různé barvy světelného spektra) a filtračních mezivrstev (nepropouštějících jednotlivé barvy spektra). Přitom emulze tvoří 3-10% a podklad 90-97% celkové tloušťky filmu, která se většinou pohybuje mezi 120 a 145  $\mu\text{m}$  [srov. Read & Meyer, 2000: 19-20].<sup>17</sup> Další rozměry, někdy souhrně označované jako formát, zahrnují především šířku (70mm, 35mm, 16mm a 8mm z těch současných a nejběžnějších) a tvar, velikost a umístění děrování (u 35mm různé negativní a pozitivní děrování, či děrování CinemaScope). Rozměry filmového materiálu nejsou zcela stálé, mírně se mění v závislosti na teplotě a vlhkosti prostředí, a stáří a charakteru mechanického namáhání filmového pásu. Pak je tu rozměr filmového obrázku, určený rozměry obrazového okénka kamery či kopírovacího stroje a ovlivněný umístěním a typem zvukové stopy a některými dalšími faktory.

Ranné filmy nebyly delší než 50 metrů, dnešní distribuční kopie se skládají z filmových kotoučů, jejichž délka se pohybuje kolem 600 metrů. Jednotlivé kotouče mají různé funkční části (úvodní a koncové ochranné pásy, určovací pásy), mezi nimiž je i pás obrazový (dějový), tedy ten, který jediný by měl divák vidět při projekci.<sup>18</sup> Po celé délce filmu se mohou vyskytovat slepky, spoje dvou částí filmového pásu. Některé slepky jsou vytvořeny dodatečně, po přetržení filmu během projekce. Némé filmy s mezititulky pak mají mnohem větší množství slepek, ovlivněné způsobem výroby distribučních kopií.<sup>19</sup>

Rozeznáváme několik různých typů prvků, na kterých se film může vyskytovat. Je to jednak negativ (u Reada a Meyera je to právě původní negativ, který jediný nazývají „originálem“: prvek exponovaný v kameře, první generace fotografického obrazu [srov. Read & Meyer, 2000: 332]; v češtině najdeme označení „sestřížený originální negativ“ [Levinský & Stránský, 1974: 184]), pak filmové kopie (němé nebo kombinované, podle toho, zda obsahují i zvukový záznam), a pak další prvky používané při hromadném kopírování filmů nebo pro jejich prezervaci (duplikátní negativy a duplikační kopie), nebo během procesu vytváření filmu (denní práce, záznamy zvuku, atp.).

Materiály používané dnes v kinematografii jsou odlišné od těch užívaných v minulosti. Zatímco základní charakter fotografické emulze zůstává více méně neměnný, můžeme rozeznat minimálně tři základní materiály užívané pro výrobu filmového pásu: nitrát celulózy, acetát celulózy a polyester. Základní požadavky od počátku kladené na podklad pro kinematografický film můžeme shrnout ve třech termínech: mechanická rezistence, flexibilita a transparentnost [srov. Farinelli & Mazzanti, 1994: 48].

Nitrát celulózy (nitrocelulóza, celuloid, nebo jen nitrát), stejně jako acetát celulózy, je derivátem celulózy, „přirozené makromolekulární látky, tvořící základ většiny rostlinných tkání“ [Zelinger & spol., 1987: 48]. Z té se také vyrábí, z odpadů bavlněného průmyslu, chemickou reakcí za přítomnosti kyseliny dusičné a kyseliny sírové. Byl objeven v roce 1846 a roku 1889 tuto látku George Eastman začal používat pro svůj fotografický systém „Kodak“ [srov. Read & Meyer, 2000: 14-15]. Pro svou chemickou nestálost a z toho vyplývající nebezpečnost byl postupně nahrazován jinými materiály. Zpočátku především u poloprofesionálních formátů či formátů určených pro domácí potřebu. Přestal se vyrábět v únoru 1951, ale v některých zemích (takzvaných zemích východního bloku) se používal dál, až do 60. let minulého století.<sup>20</sup> U nás filmy na tomto podkladu vznikaly ještě počátkem šedesátých let dvacátého století. [srov. Urgošíková, 2002: 12] Přesněji se uvádí, že od 1. 7. 1960 byl bezpečný

acetátový film používán pro natáčení, laboratorní zpracování a dovoz distribučních kopií, od 1. 7. 1961 pak sloužil výhradně tento materiál i pro distribuci ostatních filmů. Po druhém z termínů bylo používání nitrátového filmu u nás zakázáno. [srov. Národní filmový archiv, 2004: 12]

Vynález nehořlavého, tak zvaného „safety“ podkladu, acetátu celulózy, je připisován Němcům Arthuru Eichengrünovi a T. Becherovi a datován rokem 1901 [srov. Cherchi Usai, 2000: 2; Cherchi Usai, 2001: 975], první dochované exempláře jsou z roku 1909 [srov. Cherchi Usai, 1991: 5]. Vyrábí se reakcí dřevěných vláken (celulóza) se směsí kyselin octové a sírové. Rozeznáváme diacetát celulózy a triacetát celulózy. Diacetát je starší, pro výrobu kinematografického filmu byl poprvé použit roku 1923.<sup>21</sup> Jeho optické a mechanické vlastnosti byly porovnatelné s těmi u nitrocelulózy, ale absorboval ve větší míře vzdušnou vlhkost, z čehož vyplývala také větší míra smrštění filmu. Byl tedy určen především pro menší formáty. Ale až s triacetátem bylo možné uvažovat o úplném nahrazení hořlavých filmů (vyráběl se od r. 1941). Acetáty celulózy jsou obecně mnohem méně hořlavé a stabilnější než nitrocelulóza, ale i tak podléhají chemickým změnám – jednou z nejnebezpečnějších a nejdiskutovanějších je tzv. „vinegar syndrome“, známý teprve v posledních dvaceti letech.

Dnes je stále více používán polyester, doposud považován za nejstabilnější ze známých materiálů používaných pro výrobu kinematografického filmu. Známý byl už ve 40. letech minulého století, ale jeho vlastnosti zcela neodpovídaly požadovaným parametrům. Vyrábí se odlišným způsobem než dva předchozí podklady, kondenzační reakcí mezi ethylenglykolem a kyselinou tereftalátovou. Je mnohem stabilnější ve svých rozměrech než jeho předchůdci, stejně jako triacetát se sám nevznítí.<sup>22</sup> Špatně k němu ale přiléhá fotografická emulze a má tendenci vytvářet statickou elektřinu (přitahuje prach a nečistoty). Na druhou stranu je odolnější vůči škrábancům a přetržení.

Fotografická emulze je tvořena halogenidy (solemi) stříbra rozpuštěnými v želatině (připravuje se chemickou reakcí při které se krystaly halogenidů v želatině vytvářejí srážením). I želatina, podobně jako polymery používané pro podklad kinematografického filmu, je přírodního původu (je to koloidní sloučenina – látka jemně rozptýlená ve formě pevných částic v kapalině; tato její vlastnost je důležitá během procesu vyvolávání latentního obrazu, běžného laboratorního zpracování). Druhy fotografické emulze můžeme rozlišovat podle několika kategorií. Základní rozdělení je možné na tu pozitivní a negativní (ačkoliv v počátcích kinematografie byla používána vždy stejná<sup>23</sup>). Z hlediska citlivosti na různé složky světla pak můžeme rozlišit emulze citlivé pouze na modrou složku světla (černobílé), ortochromatické emulze (citlivé na modrou a zelenou, také černobílé) a panchromatické emulze (citlivé na celé viditelné spektrum, tedy na modrou, zelenou i červenou složku světla), černobílé či barevné.

## 2. Sebedestrukce

Všechny dosud používané podložky kinematografického filmu jsou tvořeny polymery. Synteticky připravené polymery jsou považovány za celkem chemicky nestabilní látky, podléhající vlivům okolního prostředí.

Stárnutí polymerů může být definováno jako proces jejich poškození vyplývající z kombinovaného vlivu atmosférického záření, teploty, vody, plynů (tj. kyslíku, oxidu siřičitého, oxidů dusíku, ozónu), solí a mikroorganismů. Stárnutí je provázeno chemickou přeměnou polymeru, přičemž úroveň této přeměny je dána jednak jeho chemickým složením, a mimo to i přísadami (antioxidanty, plnivo), které do něho byly přidány. Stárnutí je provázeno změnou vlastností polymeru, tj. např. vznikem zabarvení, vznikem trojrozměrné, v rozpouštědlech nerozpustné struktury, vývojem povrchových prasklin, snížením optické jasnosti, zkrěhnutím filmu atp. [Zelinger & spol., 1987: 26]

Nitrát celulózy je díky svému složení chemicky velmi nestabilní. Z acetátů celulózy je mnohem stabilnější triacetát nežli diacetát. Polyester se prozatím zdá být nejstabilnějším z dosud známých a používaných polymerů. Je ale intenzivně používán a sledován teprve v posledních letech a jeho životnost nebyla dosud s přesností určena. Z hlediska dlouhodobého přežití se prozatím zdá být největším problémem přiléhavost fotografické emulze k tomuto podkladu.

Rozklad filmového pásu z nitrátu celulózy, který Raymond Borde označuje jako „l’alliance diabolique du temps et de la chimie“<sup>24</sup> [Borde, 1983: 27], můžeme popsat v pěti různých stádiích:

1. obraz bledne, emulze se barví dohněda; barvy slábnou a mění se;
2. emulze začíná lepit (vytváří se tzv. nitrátový med);
3. podklad filmu měkne; na povrchu se formují bubliny a začíná se tvořit nepříjemný zápach;
4. celý film se spojí do kompaktní masy;
5. filmový podklad se rozkládá, tvoří se hnědý prášek s nepříjemným zápachem.<sup>25</sup>

V prvních dvou fázích je ještě možné film zachránit, a to okamžitým kopírováním na jiný podklad, vytvořením nové kopie.<sup>26</sup> Od bodu číslo tři se doporučuje film zničit, protože se sám od sebe může vznítit za relativně nízké teploty.<sup>27</sup> Plyny, které se při popsaném procesu tvoří, pak reagují s vodou obsaženou v želatině a se vzduchem a dávají vzniknout dalším sloučeninám, ještě urychlujícím celý proces a ničícím stříbrné soli ze kterých je tvořen fotografický obraz.<sup>28</sup> Přičemž tento proces je možné zpomalit, ale v žádném případě ne zastavit (dochází k němu od okamžiku výroby filmového materiálu). Záleží přitom na množství různých faktorů, nejen na způsobu skladování filmu v archivu, ale například také na tom, do jaké míry bylo kvalitní laboratorní zpracování při výrobě daného prvku filmu. Vladimír Opěla uvádí pět ovlivňujících faktorů: stálost a čistota materiálu, skladovací teplota,<sup>29</sup> obsah vody



v podkladu ovlivněný vlhkostí vzduchu, rychlost unikání kyslíčnicku dusíku ze svitků filmu a poškození filmu kysličníky. [srov. Opěla, 2000: 60] Cherchi Usai pak píše, že film s nitrátovým podkladem může být použit jen pro určité množství projekcí a jeho optimální životnost nepřesahuje sto let. Rychlost procesu rozkladu se liší případ od případu. [srov. Cherchi Usai, 1991: 18] Zároveň je viditelný jen několik měsíců před úplným zničením filmu. Michele Canosa dokonce porovnává popis příznaků dekompozice s popisem symptomu u nemocného morem v knize Antonina Artauda *Le théâtre et la peste*. [srov. Canosa, 2001: 1070-1071] K degradaci materiálu nitrátového filmu pak nemusí docházet na všech místech filmového kotouče stejně. Může být zasažena jen část filmového pásu, pár okének. Někdy se poškození periodicky opakuje (šíří se dotykem vrstev jednotlivých otočení filmového pásu v kotouči – z tohoto důvodu je pak častější a rozšířenější směrem ke středu kotouče), v nejvážnějších případech je zasažen celý kotouč.

Nitrocelulóza je vysoce hořlavý materiál.<sup>30</sup> V pokročilém stadiu rozkladu se může vznítit už při teplotě 40 °C (Opěla uvádí 35 °C, in Opěla, 2000: 60), přičemž tento požár není možné uhasit. Teplota vznícení filmu v dobrém stavu se uvádí okolo 160 °C (u Opěly 170 °C [tamtéž]).<sup>31</sup> Právě tato vlastnost nitrátového filmu je hlavní příčinou většiny požárů, v minulosti více či méně dávné (od požáru v Bazar de la Charité v Paříži<sup>32</sup> až k několika velkým požárům uvnitř filmových archivů).

Acetátové filmy podléhají procesu známému přibližně od poloviny 80. let minulého století, tzv. octovému syndromu (Vinegar Syndrome). Jedná se o chemický rozklad polymerů triacetylcelulózy, přičemž se vytváří zápach (octový – odtud název), podklad filmu se stává křehkým, smršťuje se, pod emulzí se vytvářejí bubliny plastifikátorů a na povrchu filmu jejich krystaly. Prvotní příčina není dosud prokázána, ale prokazatelný vliv mají teplota a relativní vlhkost prostředí. V *The Film Preservation Guide* je ale možné najít zmínku o tom, že větší míra napadení syndromem je sledována u acetátových filmů s magnetickou zvukovou stopou.

Z toho důvodu je možné se domnívat, že sloučeniny užívané pro výrobu magnetické zvukové stopy působí jako katalyzátory při rozkladu acetátového filmu. [srov. National Film Preservation Foundation, 2004: 17] K procesu rozkladu dochází typicky v tomto pořadí:

1. film je cítit octem;
2. film se smršťuje; smršťuje-li se nerovnoměrně, začíná se kroutit, a to jak na délku tak do šířky;
3. ztrácí ohebnost;
4. emulze praská a může se odlupovat;
5. na okrajích a povrchu filmu se může vytvářet bílý prášek. [srov. tamtéž: 14]<sup>33</sup>

Acetátové filmy mají mnohem vyšší teploty hoření (uváděné údaje se u různých autorů liší, od 300 °C až k 430 °C) a v malém množství nehoří, jen doutnají. Filmy na nitrocelulózo-  
vém i na tak zvaných bezpečných podkladech se zároveň průběžně vysouší a smršťují.<sup>34</sup> Klí-  
čovými faktory pro tento proces jsou teplota a relativní vlhkost prostředí. Film může být smrš-  
těn, v extrémních případech, o dva až tři milimetry na šířku a až 4% z původní délky. Filmový  
pás je tak nepromítatelný,<sup>35</sup> a jen s obtížemi je možné nechat ho projít i pro tento účel přizpů-  
sobenými kopirovacími stroji. Zároveň je možné, že smršťování neprobíhá na všech místech  
filmového pásu ve stejné míře a tvoří se vypoukliny (okraje jsou více smrštěné než centrální  
části) nebo zvlnění (centrální části více smrštěné než okraje). Farinelli a Mazzanti zároveň  
uvádějí, že zvlnění filmu může být zapříčiněné také teplem tvořením v promítacím stroji (kte-  
ré je koncentrované na střední části filmového pásu) či některými zásahy v rámci filmového  
archivu (zejména těmi, které se týkají právě obrazové části filmového pásu, tedy opět středu)  
[srov. Farinelli & Mazzanti, 1994: 67]. Se ztrátou vlhkosti dochází také k úbytku flexibility  
filmového pásu, z čehož mohou vznikat další poškození (průchod filmu promítacími či jinými  
stroji je ztížen a dochází k většímu fyzickému opotřebení). K deformacím dochází také díky  
rozdílům ve vlastnostech filmového podkladu a fotografické emulze a jejich odlišným reak-

cím na změny v okolním prostředí. Při rozdílném smrštění emulze a podkladu dochází k vážnému poškození fotografického obrazu (praskliny).

I polyester je náchylný k chemickému rozkladu, ale ten je při běžných podmínkách velmi pomalý, téměř zanedbatelný. Při nešetrném zacházení může dojít ke dvěma typům poškození. První je způsobené při delším skladování filmu natočeném na středové jádro: film může přebírat a uchovat si zakřivení odpovídající jeho pozici v kotouči, deformovat se. Tomu lze ovšem předejít pravidelným převíjením filmového pásu. K druhému poškození může dojít v závislosti na snížené přilnavosti fotografické emulze k polyesterovému podkladu. Ta se může při extrémním namáhání dokonce oddělit, přičemž dochází k nevratnému poškození fotografického obrazu.

Rozklad fotografické emulze je do značné míry ovlivněn kvalitou laboratorního zpracování filmu (odstranění zbytků chemikálií používaných při procesu vyvolávání filmu), ale také počtem a kvalitou uskutečněných projekcí. Například němé barvené filmy ztrácejí své barvy působením světla promítacího stroje. Dále záleží opět na podmínkách, za kterých je film skladován a chemickém složení různých fotografických emulzí. Černobílý obraz je obecně, pokud dobře laboratorně zpracován, velmi stabilní. Pokud nejsou zcela odstraněny chemikálie použité při vyvolávání, dochází postupně k žloutnutí stříbrného obrazu (reakce stříbra se sloučeninami síry). Ruční kolorování, zbarvování filmu pomocí patron a virážování<sup>36</sup> černobílého obrazu jsou stabilní, zvláště pokud se jedná o techniku barvení filmového podkladu. Naopak tónování<sup>37</sup> a kombinace obou systémů, tedy použití virážování i tónování na tomtéž filmovém materiálu, jsou velmi nestabilní.<sup>38</sup> Zatímco systém Technicolor užívá relativně stabilní koloranty, Eastmancolor je z hlediska uchovávání problematický, použitá barviva mají tendenci formovat nebarevné sloučeniny a dochází tak k narušení chromatické rovnováhy obrazu – přičemž proces je mnohem více patrný na pozitivních kopiích. Opěla se zmiňuje, že barevné

materiály využívající aditivní proces jsou stabilnější než ty využívající subtraktivní proces a u vícevrstevných materiálů jsou stabilnější negativy než pozitivní kopie. [Opěla, 2000: 62]

Fotografická emulze může být navíc díky svému organickému charakteru živnou půdou některých mikroorganismů: hub, plísní, ale i drobného hmyzu. Taková poškození fotografického obrazu jsou většinou nenahraditelná (projevují se například jako v obrazu viditelné „cestičky“ či větvení), i když existují techniky k jejich alespoň částečné kompenzaci.

### 3. *Destrukce*

Kromě chemického rozkladu dochází k fyzickému ničení filmového pásu, především vlivem jeho užívání a běžného zacházení a manipulace s ním. Přitom jsou oba okruhy možných poškození existenčně propojeny. Smrštěný film nebo film, který postrádá některé původní složky svého složení (jako například plastifikanty), jsou mnohem náchylnější k poškození v průběhu projekce. Mezi nejčastější defekty patří škrábance, poničené děrování, přetržení filmového pásu nebo porušení slepek. Z různých důvodů pak bývají filmy kráceny, ztrácejí určité kvantum své délky, vystřížením několika okének (např. při přetržení filmu v projekčním stroji a jeho následném novém slepení), ale i metrů (ať už vlivem cenzorských zásahů či pod jinými kulturně-historicky identifikovatelnými vlivy). Filmový pás poznamenaný časem popisuje Karel Smrž:

Pro reprezentační stánek světelných dramát v Nejzapadlejší Lhotě je pak [film] řešením problému, lze-li ještě prostřednictvím ozubených válečků uvést do pohybu celuloidový pás, jemuž chybí většina perforačních otvorů, a lze-li ještě skloubit bohatou obrazotvorností děj, jehož dobrá polovina padla již za oběť zubu času. [Smrž, 1947: 18]

Rýhy a škrábance mohou být různého typu, dle umístění a charakteru (směr,<sup>39</sup> hloubka apod.) a mohou být také různě závažné z hlediska možností jejich odstranění či kompenzace

při restaurátorském zásahu. Některé z nich jsou fotografickými obrazy škrábanců na předěšlých generacích filmového záznamu – takových pak není možné se zbavit za použití žádných fotochemických postupů (je možné je odstranit pomocí digitálního zpracování obrazu; přitom ale také může dojít ke ztrátě na rozlišení a jiných fotografických kvalitách původního záznamu). Mnohem nesnadnější je zbavit se škrábanců na emulzní straně filmového pásu. Ty na straně rubové, kde není nanесena fotografická emulze, je většinou možné kompenzovat fotografickým kopírováním při ponoření do tekutiny, která má stejný nebo hodně podobný index lomu světla jako filmový materiál.<sup>40</sup> Škrábanec se pak na nově vzniklé kopii neprojeví (nebo je minimalizován).

K poškození rýhami a škrábanci dochází po celé ploše filmového pásu (i když některá místa jsou víc namáhána a náchylná – například začátky a konce jednotlivých kotoučů), nepoznamenávají tedy jen obrazové okénko, ale i místa vně něj, a také zvukovou stopu, pokud na filmu existuje (tady je míra poškození a jeho případné kompenzace odvislá, kromě jiného, od charakteru či typu zvukové stopy: jiný efekt má například na magnetický a jiný na optický záznam zvuku).

Stejně jako se najdou zastánci chemickým rozkladem poznamenaných obrazů, kterým skvrny a rozteklá emulze dodávají nové estetické kvality, i pohled na škrábance se mezi odbornou veřejností liší:

There is an academic school of thought that considers scratches as a part of the cinematographic inheritance. As it is known that early films were shown to the audience this way, the defects are seen as the authentic „patina“ of earlier times. However, others see the scratches as meaningless and annoying defects, that should be eliminated.<sup>41</sup> [Read & Meyer, 2000: 87]

Škrábance jsou zde chápány jako něco starému filmu vlastní: pokud má být napodoben dobový dokument, je to právě pomocí uměle přidaných světlých a tmavých svislých rýh pobíhajících po poblikávajícím a pobledlém obraze. Takové vlastnosti dodávají filmu na autentičnosti a hodnověrnosti.

Částí filmu, která trpí především na mechanická poškození, jsou jeho perforační otvory. Jsou namáhány při každém použití filmu, tedy především při průchodu promítacím či kopírovacím strojem. Jsou o to náchylnější k poškození, o co je film již poznamenán chemickým rozkladem, tedy smršněním či ztrátou pružnosti. Natrhávají je zoubky transportních bubínek, může dojít i k jejich úplnému odtržení. Poškozené perforace naštěstí (většinou) nezasahují do obrazové části. Tu ale poznamenávají rozsáhlejší trhance, někdy i přetržení filmu. Některé starší a křehké filmy se lámou dokonce i při běžné manipulaci (tedy nejen při projekci). Film je pak nutné slepit, někdy se ztrátou jednoho či několika filmových okének, někdy s viditelnými stopami adhesivní pásky v obraze. Náchylné k poškození jsou také slepky na filmovém pásu, ať už ztrátou účinnosti použitého lepidla nebo při používání filmu.

Vysvětlení náchylnosti promítaného filmu v mechanickým poškozením může poskytnout úvaha o způsobu průchodu filmu promítacím strojem [srov. Roznětínský, 1945: 37]. Při krokovém posuvu rychlostí dvaceti čtyř okének za vteřinu je filmu v krátkém okamžiku uveden do rychlého pohybu a pak znovu trhaně zastaven. To namáhá nejen samotný filmový pás, ale i mechanismus promítacího stroje.<sup>42</sup>

Jiného charakteru, z hlediska příčiny, jsou ztráty způsobené cenzurními, produkčními a jinými zásahy na filmovém materiálu. Je to ten typ destrukce, který vypovídá o době vzniku filmu, o kultuře, které film náležel a kterou spoluvytvářel. Při kompenzaci tohoto typu „ztráty“ je pak vždy nutné si uvědomit, že zásahem se mění něco z původního charakteru díla jako historicko-kulturního dokumentu. Není možné jen konstatovat, že nejpravdivější verzí je

pravděpodobně ta nejdlejší (ergo ta nejméně vystříhaná). Každá existující verze filmu má své opodstatnění, charakterizované vnitřní historií kopie (viz níže), a to je nutné hledat.<sup>43</sup>

V jistém smyslu destrukcí bychom pak mohli nazvat i předvádění filmu za jiných než původních podmínek. Pokud specifické chování dobového publika, vybavení a struktura kina, kulturní status návštěvy filmové projekce a další faktory není možné obnovit, dochází ke ztrátě. Destrukci by pak v tomto chápání bylo i předvedení filmu dnešnímu publiku, poznamenané řadou změn. Kopie předváděná v rámci archivních struktur je téměř vždy na jiném než původním nosiči. K promítání je použit současný stroj, který se především charakterem světelného zdroje odlišuje od toho původního. Odlišný je i způsob reprodukce zvuku. I živě produkovaná hudba jako doprovod němých filmů se nutně liší. Ke ztrátě jistě dochází i při zaznamenání tohoto původního filmu na digitální nosič určený pro domácí produkci. Dovedeno do extrému je destrukci jakékoliv nové předvedení filmu jinému než dobovému publiku v jiné době než té původní. Snaha zabránit či kompenzovat destrukci materiálního nosiče pohyblivých obrazů svým způsobem ničí kulturně-historické souvislosti film obklopující. Jako destrukce by pak mohlo být označeno i uložení filmu v archivu.

#### 4. Periodizace

Raymond Borde je považován za prvního moderního historika filmových archivů, a to především díky své knize *Les cinémathèques* [Borde, 1983],<sup>44</sup> ve které se poprvé zabývá problematikou soustavné destrukce filmového materiálu v dějinách filmu a periodizací tohoto fenoménu, v úvodní kapitole nazvané „Dějiny destrukcí“ (*Histoire des destructions*)<sup>45</sup>. Obecně označuje za příčinu destrukčních vln změny ve filmovém průmyslu, týkající se většinou způsobu produkce filmů, použitého filmového materiálu, či nových vynálezů. Destrukce pak vyvolávají vlastníci autorských práv, kteří mají absolutní moc nad všemi prvky daného filmového díla.<sup>46</sup> Borde dále mluví o filmových archivech jako o institucích stojících na křižovatce mezi životem a smrtí většiny filmů, které byly kinematografickým průmyslem odsouzeny k zániku

– úvodní definice filmového archivu: „Les cinémathèques s’emploient à conserver ce que l’industrie du film s’emploie à détruire.“<sup>47</sup> [Borde, 1983: 15]

Raymond Borde definuje tři základní vlny destrukce filmů. První se odehrála kolem roku 1920 a souvisela se změnami ve filmovém průmyslu: film se měnil v masovou zábavu, negoval vlastní počátky. Filmy se prodlužovaly z několika minut na standardní promítací dobu okolo devadesáti minut, kamera se začala pohybovat, opustila filmová studia a vyrazila do pleneru. Pro filmy předcházející tomuto období se vžilo označení staré filmy (vieux ciné) a měly najednou jen hodnotu stříbrných solí obsažených v emulzi a nitrocelulózového podkladu. Pro léta 1895-1918 jsou celkové ztráty v celosvětovém měřítku odhadovány na 80%. I Goerges Méliès v roce 1923 ničil kopie vlastních filmů.<sup>48</sup> Druhá vlna destrukce se přivalila přibližně o deset let později, s nástupem zvuku. Nový produkt, zvukový film, tu rušil ten předcházející, takzvaný němý. Zároveň došlo i ke změnám v podobě filmového představení. Filmy bez zvukové stopy byly hromadně ničeny, některé vydávány v reedicích s přidanou zvukovou stopou. Třetí vlna ničení filmů pak souvisí s nástupem nového materiálu pro kinematografický film, triacetylcelulózy, a došlo k ní počátkem padesátých let minulého století. Nitrátový film, vysoce hořlavý, byl označen jako nebezpečný, a například ve Francii dávala legislativa jen dvě možnosti: buď zničit všechny kopie a negativy, nebo je svěřit do rukou Cinémathèque Française. K těmto třem hromadným ničením se pak přidávají každodenní a běžné ztráty, vycházející víceméně z postavení filmu na hranici mezi spotřebním zbožím a uměním. Raymond Borde také předjímá čtvrtou vlnu destrukcí, zapříčiněnou nástupem videa.

Bilance ztrát je pak alarmující. Jak bylo uvedeno, ztráty v letech 1895-1918 jsou uváděny přibližně okolo 80%, přičemž pro Spojené státy se poměr ještě zvyšuje na 85%. V letech 1919-1929 došlo k největším ztrátám, zdá se, v Itálii, kde přežilo pouhých 142 titulů, což odpovídá ztrátám 85%. V USA to bylo přibližně 75%, ve Francii 70%, v Německu 40%, v bývalém SSSR pouhých 10% (tento fakt Borde připisuje politickému režimu, který se podle něj



neřídil pouze požadavky trhu). Pro léta 1930-50 neexistují souhrnější data, ale pro USA se ztráty v letech 1930-39 uvádějí na 25%, v letech 1940-49 na 10%, ve Francii pak pro léta 1930-39 na 50-55%, pro dobu druhé světové války pak dle provedených výzkumů na 36%. Přitom tyto ztráty nejsou zdaleka proporcionálně rozprostřeny. Přežilo mnohem více tzv. autorských filmů, respektive filmů rozpoznaných včas dějinami filmu jako důležitých, nepoměrně větší ztráty pak poznamenaly kratší filmy, seriálové produkce a díla neznámých autorů. [srov. Borde, 1983]

Paolo Cherchi Usai přijímá periodizaci destrukcí Raymonda Borda (a v mnoha případech se k němu také odvolává), ale rozšiřuje ji (jednak časově – předjímá vlnu destrukcí způsobenou nástupem digitálních médií – a také počtem vln destrukce které rozlišuje) a problematizuje. [srov. Cherchi Usai, 2001a: 969-978] Jeden z důvodů pro systematické ničení filmů vidí také v problematice kinematografického filmu jako předmětu sběratelství – je obtížné a nákladné ho skladovat a i když je film jednou koupen, je nutné ho dále kopírovat a zajistit tak jeho další přežití, a rozhodně vlastnictvím kopie není zaručené také právo film promítat, vystavovat. Téměř jedinou možností pro přežití filmu se tak stává jeho umístění ve filmovém archivu.

Periodické dělení vln destrukce začíná u Cherchi Usaie „prologem“, který časově umísťuje mezi léta 1894 a 1908. Hlavní příčinou destrukcí je tu systém přímého prodeje kopií provozovatelům kin. Tam je kopie používána, dokud je to možné, tedy až do svého fyzického zničení. To je proces odůvodněný a předvídaný ekonomickými strukturami: ničení kopií podmiňuje poptávku po nových produktech.

První vlnu pak Cherchi Usai umísťuje kolem roku 1909 (na rozdíl od Borda, který začíná až kolem roku 1920) a dává ji do souvislosti se setkáním producentů a distributorů filmu konaném v Paříži v únoru 1909. Dohodli se na standardním rozměru kinematografického filmu (35mm, s 16 filmovými obrázky na délku jedné stopy – přibližně 30 centimetrů) a jeho

děrování (4 perforace na jedno filmové okénko, s přibližně obdélníkovým tvarem). Zároveň byl systém přímého prodeje nahrazen systémem půjčování. Přežití filmu už pak nebylo otázkou fyzické výdrže materiálu, ale vůle vlastníka autorských práv. Pro filmové archivy z toho pro Cherchi Usaie plyne jeden závěr: pravděpodobnost přežití filmu po roce 1909 je spojena s podnikovou politikou produkční společnosti.

Druhá vlna destrukcí se u Cherchi Usaie shoduje s první vlnou popisovanou Raymondem Bordem. Časově je umístěna okolo roku 1920 a souvisí s prodlužováním délky jednotlivých filmů a nezájmem publika o staré krátké filmy (Cherchi Usai se pak zmiňuje, že tento nezájem ovšem neplatil pro krátké slapstick komedie). Třetí vlna (u Borda druhá) je důsledkem přechodu od tzv. němého k tzv. zvukovému filmu (1928-32). Následující vlna se i u Cherchi Usaie týká filmu na nitrocelulózovém podkladu: v únoru 1951 přestal Eastman Kodak tento podklad vyrábět a nahradil ho triacetylcelulózou. Pátou vlnu destrukcí, následující nástup videa, už nemusel Cherchi Usai předjímat – umisťuje ji mezi léta 1985-95. Jejimi oběťmi se staly amatérský film a kopie filmů na menších formátech. Většina sběratelů či kinoamatérů převáděla své (mnohdy raritní) záznamy na magnetický podklad a následovně je ničila.

Šestý (a možná definitivní) nápor destrukcí představuje pro Cherchi Usaie převod filmového pásu na jiný než fotochemický nosič, na digitální médium. Je možné, že po tomto „finálním řešení“ se stane materiální existence filmu nadbytečnou, a to bude předehrou pro „genetickou“ proměnu filmového archivu a „zmutované“ kolektivní vnímání filmů [tamtéž: 975].

## **5. Aplikace**

Materiálnost filmu je, jak víme, ale přesto to znovu zdůrazňuji, důležitá především pro filmové archivnictví, respektive je využívána právě tímto oborem. Film jako předmět je jednak nepostradatelný při procesu identifikace filmové kopie, který předchází jakémukoliv dalšímu

zacházení s filmem v archivu, ale i při dalších rozhodováních o prezervačním či restauračním zásahu: „Dunque, il restauro del cinema si occuperà della materia, cioè degli oggetti/film, con il fine manifesto di restituire il film/testo, il film/opera.“<sup>49</sup> [Comencini & Pavesi, 2001: 15] Materiál pomáhá kopii odlišit od jiných kopií stejného filmového díla, přičemž tyto odlišnosti je možné popsat a zahrnout do procesu restaurování pomocí tzv. „konceptu lakuny“.

### *A. Identifikace*

Snad nejvíce patrným zdrojem informací je filmový obraz, tedy jednotlivá filmová okénka, i promítaná za sebou. Jsou to především mezititulky (u němých filmů), které velmi často obsahují jméno produkční či distribuční společnosti, někdy také katalogové číslo filmu. Další identifikace je možná pomocí nápisů v obraze (názvy obchodů, ulic, titulky v novinách). Už jazyk těchto nápisů může pomoci při odhalení země původu filmu a zúžit tak značně prostor pro další vyhledávání. Některé produkční společnosti umísťovaly vlastní značky přímo do obrazu, jako součást scény filmu (např. firma Pathé vkládala do dekorací svůj symbol – kohouta; praktika sloužila především k označení vlastního produktu a k zabránění nelegálnímu vytváření nových kopií). A nesmíme opomenout jeden z nejzajímavějších prvků identifikace – filmové herce. Různí autoři se shodují v tom, že pokud se podaří identifikovat některého z herců či hereček filmu, je velmi pravděpodobné, že bude dříve či později možné nalézt i titul filmu a další potřebné informace. [srov. Read & Meyer, 2000: 55]

V posledních letech je při identifikaci pomocí projekce neznámého filmu využívána i mezinárodní spolupráce: film je promítnut na místě, kde se shromažďují pracovníci z různých archivů (tradičně na festivalech *Il cinema ritrovato* v Bologni a *Le giornate del cinema muto* v Pordenone). Nezbyvá pak než doufat, že mezi diváky (odbornou veřejností, většinou) snad sedí někdo, kdo by mohl svými znalostmi pomoci.

Read a Meyer [Read & Meyer, 2000: 55] uvádějí několik typů zlomkových informací získaných z filmového materiálu, které mohou pomoci při identifikaci filmu nebo kopie filmu.

Jsou to: filmová surovina (podklad filmu), šířka filmu, děrování, rozměr filmového okénka a poměr stran, informace po okrajích okének, počet a četnost slepek, použitý barevný systém a typ prvku (může to být negativ, pozitiv, duplikační kopie či duplikátní negativ, inverzní materiál, barevné separáty, barevný film, zvukový pás, apod.).

Jak je možné s těmito fragmenty pracovat? Materiály používané jako filmový podklad bývají patentovány a obecně máme dostatek informací o tom, kdy se který začal či přestal používat. Pokud tedy například zjistíme, že sledovaný film je nitrátový, můžeme téměř bez obav prohlásit, že byl vyroben před rokem 1951 (i když, připomínám, v roce 1951 se nitrátový podklad přestal vyrábět, což neznamená, že se přestal taky používat – můžeme se tedy setkat i s filmy vyrobenými po roce 1951 a přesto na nitrátovém podkladu). K rozlišení slouží různé metody, ať už destruktivní (při kterých je zničen vzorek materiálu – např. zkouška rozpustnosti, hořlavosti) či nedestruktivní. I informace o dějinném vývoji šířky filmu a dalších jeho rozměrů (týká se především děrování) máme více méně dostatečné. Takže pokud se setkáme s jiným formátem než 35mm (který je považován za standard, a je vyráběn téměř po celou dobu existence pohyblivých obrazů) s nestandardními perforacemi (ani BH ani KS děrování), může to pro nás znamenat značné ulehčení další identifikace. Podobně je možné postupovat i u rozměrů filmového okénka a poměru stran (okénka či projekční plochy). Mimo obraz, ale stále na filmovém pásu, pak můžeme najít až překvapivé množství nápisů, od kódů výrobce (např. Eastman Kodak měnili značení každý rok, Pathé méně často a pravidelně), až po značky sloužící při výrobě projekčních kopií z negativů či jiném typu laboratorního zpracování (kódy pro barevné zpracování na okrajích jednotlivých cívek či označení míst pro vložení mezititulků). Každá informace může pomoci. Bohužel se ale množství z nich ztrácí při kopírování filmu na nové materiály (obavy ze ztráty filmového záznamu přirozeným stárnutím).<sup>50</sup>

Své stopy také zanechává technika. Ať už ta použitá při snímání filmu, nebo jeho laboratorním zpracování, či následné projekci. Jedná se především o mechanické opotřebení a jeho charakter. Například vodorovné černé škrábance v obraze (namísto tradičních svislých) svědčí o pravidelném užívání filmu právě v tomto směru – tedy např. projekci s vodorovným průchodem filmu promítacím strojem. Horizontální projekce je pak základem systému Vista Vision.<sup>51</sup> A škrábance se fotograficky kopírují i na další exempláře/prvky (i na ty na běžném 35 mm filmu).

Množství z výše zmíněných údajů je divákovi při projekci v kinosále nedostupných. Můžeme jistě identifikovat herce či skryté značky produkční společnosti, ale všechny nápisy po okrajích filmového okénka jsou zakryté a především při běžné promítací rychlosti nečitelné, ne-li nepostřehnutelné. Jak jsme řekli, ztrácí se i při kopírování některými technikami. Kontakt s konkrétním filmovým materiálem je pro fázi identifikace nezbytný. Dle mého názoru je nezbytný i při jiných operacích s filmem, i těch, které se netýkají snah o jeho materiální přežití pro budoucnost, jako je například práce badatele, i nepatřícího k instituci uchovávající daný film.

### *B. Koncept lakuny*

Pojem *lacuna* má původ v latinském označení chybějící části či mezery. Je používán především v italském prostředí a může označovat jakoukoliv chybějící část filmu: od škrábanců na ploše filmového okénka až k celým chybějícím kotoučům filmu. Teoretici restaurování filmu pojem přebírají od Cesare Brandiho: „una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è una interruzione nel tessuto figurativo.“<sup>52</sup> [Brandi, 1977: 18] Brandi dále uvádí, že hlavním problémem v případě lakuny není to, že něco chybí, ale naopak to, že něco přebývá. Lakuna má svůj tvar a barvu, které nemají žádný vztah k původnímu obrazu. Působí tedy jako cizí těleso. Je tak možné ji vnímat systémem vztahů figura/pozadí.

Michele Canosa dodává, že v případě filmu je to nejen „tessuto figurativo“ (tkanivo figurativní), ale také „tessuto narrativo“ (tkanivo narativní), které je lakunou poznamenané. [srov. Canosa, 2001: 1089] Dále se zabývá prvním případem. Lakuna se zde může projevit při projekci (jako například nepatřičné použití masky v promítacím stroji), nebo je patrná na materiálu filmu. Aby mohl popsat lakunu v kontextu jeho materiálu, definuje film jako „una successione lineare di unità figurative (fotogrammi)“<sup>53</sup> [tamtéž: 1090], přičemž figurálnost se projevuje jednak v rámci každé minimální jednotky, a pak ve větší jednotce definované jejich následností. Figurativní integrita pak může být ohrožena fyzikálně-chemickým poškozením (viz výše). Lakuna pak může být bodová (puntuale), týkající se jednoho okénka či jeho části, lokální (locale), zasahující menší segment filmového pásu, nebo rozšířená (estesa), až na celý filmový pás. Může být povrchová, nebo zasahovat film do hloubky. Vzhledem k filmovému okénku je pak středová (centrale), zasahující střed okénka, nebo okrajová (marginale), zasahující jeho okraje. V rozšířeném pojetí pak můžeme definovat lakunu hraniční (liminare), týkající se okrajových linií okénka a ovlivňující jeho vzhled, ne figurálnost, a lakunu vněokra- jovou (extramarginale), napadající pouze strukturu materiálu, neovlivňující obraz. Canosa dále uvádí, že podobně můžeme popisovat i poškození chromatičnosti barvených nebo barev- ných filmů. Integraci lakuny či její zahrnutí do procesu restaurování pak řeší podobně jako Mazzanti (viz níže), ale nabízí i některá další východiska pro lakuny většího rozsahu (jako vložení vysvětlujících mezititulků či zachovaných *freeze-frames*,<sup>54</sup> v délce chybějící části fil- mu).

I Nicola Mazzanti vychází jednoznačně z Brandiho, když definuje lakunu jako „una lacerazione del tessuto narrativo del film“<sup>55</sup> [Comencini & Pavesi, 2001: 18]. Je to chybějící část, kterou je nutné najít a ohraničit (pomocí různých dokumentů, ať už filmových či jiných), aby mohla být s jistotou definována původní narativní struktura. Rozeznává dvě roviny: rovi- nu narativní struktury (chybějící záběr, scéna, část filmu, mezititulky) a rovinu obsahu filmo-

vého obrázku (skvrny způsobené chemickým rozkladem, hluboké škrábance, ztráta barevnosti). Dále se lakunou zabývá především z hlediska restaurování. Je to právě lakuna, která v nabízejících se možnostech řešení zásadně odlišuje restaurování filmu od podobných zásahů v oblasti filologie a restaurování výtvarného umění. Na jedné straně je tu stále nutnost označit lakunu, hlavně takovou, která by jinak nebyla patrná (chybějící scéna může narušit původní rovnováhu filmového střihu či dát nový smysl dvěma záběrům, které se najednou ocitly vedle sebe). Na druhé straně možnosti, jak tento problém řešit, jsou malé: „Il procedimento che parrebbe obbligatorio in questi casi è l’inserimento di brevi tratti di pellicola nera, neutra, a contrassegnare la presenza della lacuna.“<sup>56</sup> [tamtéž: 19] Tento zásah ovšem může omezit možnosti filmu v jeho kontinuitě. Mazzanti tedy navrhuje kvantitativní i kvalitativní metody, které umožní zhodnotit povahu a rozměry lakuny, ale také její umístění a efekt na celkovou rovnováhu filmového díla. Jedině po takovém zhodnocení je možné zvolit adekvátní postup kompenzace.

Paolo Cherchi Usai vychází ze stejné definice a chápání lakuny. Jinak ale pojmenovává jednotlivé kategorie. Rozeznává dva přístupy k problematice lakuny: pojmenovává je synchronický (srovnatelný s Mazzantiho rovinou obsahu filmového okénka) a diachronický (Mazzantiho rovina narativní struktury). [srov. Cherchi Usai, 2000: 57-64] Synchronický přístup chápe každé jednotlivé filmové okénko jako samostatnou entitu. V rámci té pak nacházíme lakuny v podobě škrábanců, nečistot či blednutí obrazu. Řešení či kompenzace tohoto typu lakuny je pak pro Cherchi Usaie jednou z důležitých otázek restaurování filmu a jeho teorie. Máme právo upravit obraz tak, aby vypadal lépe, než původně? Tyto úpravy se netýkají jen odstranění nedostatků způsobených životem předmětu během času. Cherchi Usai například uvádí, že většina filmů vyrobených před rokem 1908 byla promítána s nestabilním, „poskakujícím“ obrazem. A ptá se: „should we produce image instability just as it was (because that’s how the people saw the film), or should we make it look stable, as if the problem never

existed?<sup>57</sup> [tamtéž: 60] Můžeme předpokládat, že kdyby existoval v minulosti k dispozici způsob, jak učinit obraz stabilním, byl by používán. Je nám ale přednější historická věrnost, nebo srozumitelnost?

Z diachronického úhlu pohledu se ptáme, co chybí z filmu jako „příběhu“, celku s nějakou narativní linií či jinak definovanou časovou uceleností. Máme tedy před sebou filmovou kopii, která postrádá některá části, jednotlivá filmová okénka, nebo i celé scény, které v minulosti nepostrádala. Cherchi Usai pak k tomuto typu lakuny přistupuje z pohledu diváka filmu promítaného z kopie restaurované archivem. Je cílem archivu poskytnout mu film jako celek a umožnit mu ocenit ho v podobě, v jaké existoval jako část kultury své doby, nebo nechat film v podobě v jaké se dožil dneška a předpokládat, že divák bude schopen ocenit jeho nekompletnost? Nebolí, Cherchi Usai rozeznává dva „paradoxy“: paradox zmrzačené integrity (the paradox of mutilated integrity) a paradox fikční kompletnosti vytvořené skládačkou ruin (the paradox of a fictional completeness made out of a patchwork of ruins). [srov. tamtéž: 64] A ještě jinými slovy, jsme ochotni v zájmu kompletnosti připustit viditelný rozdíl v kvalitě jednotlivých filmových obrazů? Tedy, vytvořit kopii tak, jak nejspíš někdy v minulosti vypadala, ale s použitím obrazů z různých původních kopií, které mohou být různým způsobem poznamenány lakunami z pohledu synchronního? K řešení tohoto problému by snad mohla přispět úvaha nad jedním z prohlášení Paola Cherchi Usaie: „Contrary to what happens in the other arts, the viewer of a moving image doesn't like fragments.“<sup>58</sup> [tamtéž: 62]

Jaký vztah má koncept lakuny k destrukci? Můžeme ho definovat na několika rovinách. Lakuna je výsledkem procesu destrukce. Kompenzovat lakunu je snaha popírat destrukci konkrétního filmového materiálu jako odlišujícího a charakteristického prvku jednoho určitého předmětu. Snaha kompenzovat lakunu se stává destrukcí filmu v podobě, v jaké přežil do dnešní doby. Do jisté míry je také možné koncept lakuny s destrukcí ztotožnit.



## II. NAVAZUJÍCÍ KONCEPTY: PAOLO CHERCHI USAI

V předcházející kapitole jsem mluvila především o konkrétních viditelných a hmatatelných problémech souvisejících s materiálností filmu. Zabývala jsem se otázkami, které se už několik desítek let snaží filmové archivy řešit, které se znovu vracejí s každým novým restauračním zásahem. Vzhledem k téměř neexistujícím pravidlům filmového archivnictví pak odpověď na stejnou otázku může být různá i u různých filmových kopií. Z těchto konkrétních, film jako předmět ovlivňujících faktorů, ovšem vyvstávají problémy nové, reflektované až v posledních několika desetiletích. Dle mého názoru snaha řešit je souvisí především s novými tendencemi uznávanými v oblasti filmové historie. Jsou to problémy ohrožující ne život konkrétních kopií, ale samotnou existenci filmu v podobě, jak ho známe dnes, a také existenci dějin filmu či paměti o něm. Budu se jimi zabývat pod hlavičkou „Navazující koncepty“ a především optikou textů Paolo Cherchi Usaie. Možnost porovnání by pak měl nabídnout Dominique Païni, jehož textům je věnován třetí oddíl této práce.

### *1. Vnitřní (kulturní) dějiny filmové kopie*

Koncept vnitřních dějin filmu najdeme u Cherchi Usaie už v jeho raných textech. V knize *Una passione infiammabile* ho popisuje jako „prázdnou“ mezi dobou, ve které byl němý film promítán naposledy ve své „historické“ epoše (tedy v kontextu komerčního distribučního systému), a momentem, kdy se stane součástí filmového archivu nebo sbírky. Jsou to:

storia dei luoghi che l'hanno ospitato, delle persone che l'hanno conservato più o meno consapevolmente; è anche la storia delle modifiche intervenute nel corso del tempo sull'oggetto, storia della sua progressiva autodistruzione e della sua definitiva scomparsa prima che l'opera abbia potuto essere sottoposta a restauro.<sup>59</sup> [Cherchi Usai, 1991 :17-18]

Pojem Cherchi Usai ještě dále problematizuje. Především tento koncept staví do rozporu s chápáním filmu jako nezničitelného, jednoznačně určitelného a mechanicky reprodukovatelného předmětu.<sup>60</sup> Pro jeho existenci ne v jednom, ale v několika exemplářích, pak mluví právě vnitřní historie kopie, ale také související koncept originálu. Cherchi Usai v pravidle 8 své knihy píše: „La ‚copia originale‘ di un film è un oggetto plurimo, frammentato in un numero di versioni pari al numero delle copie sopravvissute.“<sup>61</sup> [tamtéž: 92-3] „Originálních“ exemplářů jednoho filmu tedy dle tohoto chápání můžeme najít více. Každá kopie je originálem, který se od ostatních označovaných jako stejný film odlišuje právě svou vnitřní historií.<sup>62</sup> Z podobných důvodů Cherchi Usai odmítá i koncept filmu jako mechanicky reprodukovatelného, se vztahem identity mezi matricí a jejím otiskem.

Dále zdůrazňuje, že historie filmové kopie není nikdy ukončená. Není završena záchranou filmové kopie v útrobách archivu ani jeho projekcí tamtéž, ale všechny zásahy prováděné v rámci restaurování filmové kopie dále mění její podobu a zasahují tak i do její vnitřní historie. Jak píše Cherchi Usai,

anche il restauro è infatti l'espressione di una volontà, una dichiarazione d'intenti, un rapporto tra il film e le persone che lo hanno „salvato“ o hanno creduto di farlo. Un film non è mai del tutto finito: intorno ad esso ci sono sempre, in un modo o nell'altro, „lavori in corso“. <sup>63</sup> [tamtéž: 68]

V pozdějším textu už Cherchi Usai uvádí přímou souvislost mezi konceptem interní historie filmové kopie a konceptem originálu a filmu jako mechanicky reprodukovatelného. Studium vnitřní historie filmové kopie samozřejmě předpokládá již zmíněné rozlišení mezi filmem jako obecnou entitou a kopiemi, skrze které je tato poznávána. [srov. Cherchi Usai, 2000: 12] Už nemluví o bezpočtu originálních exemplářů, ale o tom, že idea „originální“ kopie ztrácí tím více smysl, čím blíže se dostáváme k původu jednotlivých filmových kopií.

Cherchi Usai ve své ještě pozdější práci [Cherchi Usai, 2001a] přejmenovává koncept na „kulturní“ historii filmové kopie, v rámci definice: „Le fasi precedenti la scoperta, e quelle che la seguono sotto il controllo del personale d'archivio, sostituiscono la *storia culturale* della copia.“<sup>64</sup> [tamtéž: 1027; zvýraznil Cherchi Usai]

Tato vnitřní či kulturní historie filmové kopie je především historií zásahů, destrukcí, ke kterým na ní docházelo. V prvních dvou citovaných textech ji Cherchi Usai popisuje z hlediska existence v dějinách, v souvislosti s konkrétními záměry a činy konkrétních osob, přičemž k jakékoliv alteraci na filmové kopii tak nedochází náhodou. V posledním citovaném textu pak k definici přichází z druhé strany, z pozice instituce získávající filmovou kopii při ukončení její existence v běžném distribučním koloběhu. Touto optikou, z hlediska uchování filmu pro budoucnost, jsou změny ke kterým v minulosti došlo naopak spíše neracionální, řízené procesem výběru, který Cherchi Usai přirovnává k Darwinovým principům:

L'immagine in movimento conservata in un archivio non è un'entità astratta giunta fino a noi tramite un percorso razionale, designato dalla Storia nel nome della posterità. Essa è sempre, anche a poche ore di distanza dalla prima comparsa, la superstita di un complesso e sovente arbitrario processo di selezione, non molto diverso da uno schema evolutivo di stampo darwiniano.<sup>65</sup> [Cherchi Usai, 2001a: 983]

Z tohoto pohledu je pak, jak dále píše Cherchi Usai, přežití originálu z roku 1899 opravdovým zásahem štěstěny. Nebo, jak píše ještě dále, je opotřebování obrazu, respektive filmové kopie, přímo úměrné jeho komerčnímu úspěchu [tamtéž: 987].

## ***2. Model Image a z něj vycházející chápání filmové historie***

Model Image je pojem a koncept popsany Paolo Cherchi Usaiem v jeho knihách *L'ultimo spettatore* (1999) a *The Death of Cinema* (2001b). Definuje jej v rámci koncepce filmu jako „umění destrukce pohyblivého obrazu“ a destrukce pohyblivých obrazů jako jevu umožňují-

cím existenci filmové historie. Destrukci filmu je pak pomocí tohoto aparátu možné vnímat i v širším smyslu, nejen jako destrukci materiální. Právě to považuji za největší přínos tohoto pojmu. Přisuzuje totiž filmu jako médiu definovanému (kromě jiného) svým nosičem atributy, pomocí kterých je pak možné novým způsobem chápat existenci jiných než filmových obrazů a případnou mutaci filmových pohyblivých obrazů v něco jiného. V návaznosti na pojem Model Image bych se ráda zabývala také koncepty, které zde pracovně označím jako „sebedestrukce filmové historie“ a „historie filmu bez filmu“.

### *A. Model Image*

Cherchi Usai chápe film (cinema) jako pohyblivé obrazy (moving images/immagine in movimento). Médium fotografie pak podle tohoto chápání představují obrazy nepohyblivé, a elektronické pohyblivé obrazy (mezi které Cherchi Usai počítá i video) jsou obrazy neúplnými. Přitom český termín „neúplný“ odpovídá Cherchi Usaiově definici jen částečně. V italské verzi najdeme „immagini incomplete“, zatímco anglický text mluví o „fleeting images“, tedy „stručných“ či „unikajících“ obrazech. [Cherchi Usai, 2001b: 7] Autor se přitom dále nevěnuje konkrétní definici či odůvodnění použití tohoto termínu. Lze ale předpokládat, že jejich odlišnost od pohyblivých obrazů (tedy těch filmových) vidí především v jiném vztahu k podkladu, nosiči informací. Píše, že v momentě kdy jsou na něj uloženy (mohou tedy nějakým způsobem existovat i bez nosiče), podléhají destrukci podobně jako pohyblivé obrazy – důvody jsou rozdílné, ale efekt stejný. [srov. tamtéž: 13] Neúplnost by tedy bylo možné chápat jako určitou nezávislost na nosiči.

Model Image (Immagine Modello) je fiktivní entitou, hypotetickým souhrnem všech pohyblivých obrazů které kdy existovaly, vnímaných v jejich úplnosti v jednom momentě (přitom z Cherchi Usaiovy definice není jasné, zda míní obrazy jednoho záznamu, nebo opravdu všechny pohyblivé obrazy). Vnímat pohyblivý obraz jako Model Image znamená vnímat ho v jeho zamýšleném stavu, se stejnou intenzitou v každém jeho momentě, a to ještě

jako nepoznamenaný konkrétním vnímáním [srov. tamtéž: 21] Definován obchodně je to „the summation of all the optical illusions presented to a paying audience at any time, in such a way that each viewer can perceive them in their totality.“<sup>66</sup> [tamtéž: 43] Jiná, formální definice Model Image pak představuje čas  $T$ , ideální projekční čas náležející k Model Image a zároveň jej charakterizující, a čas  $t$ , empirický čas, konkrétní čas projekce pohyblivého obrazu (který už není možné označit jako Model Image) po počtu projekcí  $n$  (kde  $n$  je větší nebo rovno 1) v promítacím stroji, který jej poškozuje. Abychom z času  $T$  získaly čas  $t$ , je nutné ještě odečíst veličinu  $p$ , charakterizující počet odstraněných pohyblivých obrazů za účelem zvýšení počtu potenciálních projekcí, a veličinu  $c$ , zahrnující obrazy potlačené z kulturních důvodů. Čas  $T$  je ještě dále narušován hodnotou  $h$ , koeficientem vlhkosti divákovi rohovky, který ovlivňuje mrkání. Aby nebyl pohyblivý obraz ovlivněn tímto posledním faktorem, musel by být tak krátký, aby se vešel mezi dvě mrknutí divákova oka, a mohl tak být vnímán ve své úplnosti. Stále tu ale figurují ostatní faktory. A právě jejich existence a úloha ve formální definici Model Image dokazuje, že Model Image neexistuje, respektive existovat nemůže. [srov. tamtéž: 48-9] Úloha koncepce Model Image se pak jistým způsobem mění, vezmeme-li v úvahu elektronické (Cherchi Usaiem pojmenované jako neúplné) obrazy: ideální čas  $T$  už není tolik ovlivňován fyzickým ničením podkladu a omezením, které představuje filmová projekce, jako moment, do kterého jsou soustředěny všechny aurální, vizuální a taktilní vjemy, ale je „governed instead by an impulse to ignore altogether the process of formation of the image itself.“<sup>67</sup> [tamtéž: 53]

Pro Cherchi Usaie film není (technicky) reprodukovatelným uměním. Jeho úvahy v této souvislosti je pak možné spojit s tím, co jsem výše označila jako „iluze nehmotnosti“:

The assumption is that the spectator is indifferent to the fact that the moving image is derived from a matrix, and believes in the possibility of seeing it again under the same

conditions as previously. From that standpoint, as much as in oral literature, cinema is not based on reproduction. It is an art of repetition.<sup>68</sup> [tamtéž: 59]

A to pak pro něj definuje vztah mezi pomíjivou povahou pohyblivých obrazů a počtem *n* uskutečněných promítání, mylně vnímaných jako identických, tedy opakovatelných. Přírovnává film k ústně předávané literatuře nejen na tomto místě, ale i dříve, když se zmiňuje, že destrukce pohyblivého obrazu je z pohledu diváka považována za stejně přirozenou jako korupce orální tradice.

Dostáváme se tak k pozici diváka v koncepci Model Image. Ten je nutným ale nedokonalým vnímatelem (Cherchi Usai popisuje nejen jeho mrkání ale také fyzický kontakt s jinými diváky během představení jako narušující možnou existenci Model Image). Je také svědkem sebedestrukce pohyblivého obrazu: „the viewer is an unconscious witness to the extinction of moving images that nobody cares to preserve,“<sup>69</sup> [tamtéž: 17] nebo, při obchodní definici Model Image:

Viewers of the Model Image are unaware of the crisis or catastrophe that will shatter their trust in its integrity. [...] It is also possible, of course, that our spectators are perfectly conscious of watching images that will presently be lost, but consider it irrelevant: *deteriora sequitur*.<sup>70</sup> [tamtéž: 45]

Divák je pak zároveň koruptorem pohyblivých obrazů. „Obrazy korumpované divákem“ Cherchi Usai označuje jako „subjektivní obrazy“. Jsou takto ovlivňovány i v případě, že jsou vnímány jako nové či neposkvřené, tedy i když si divák není vědom efektu, který jeho vnímání spojené s projekcí může na obrazy mít. [srov. tamtéž: 94-5]

Konceptem Model Image Cherchi Usai uvádí soubornou entitu všech existujících pohyblivých obrazů vnímanou divákem ve své celistvosti, mimo běžně chápaný čas a prostor.

Cherchi Usai se tím jakoby hlásí k chápání filmové historie a teorie v podobě, v jaké je odmítá svými dosavadními texty (zaměřenými ve většině na konkrétní zkušenost specifického vnímatele pohyblivých obrazů – badatele či výzkumníka – nutně poznamenanou materiálností, pluralitou a fragmentárností pohyblivých obrazů). Ve skutečnosti koncept Model Image používá k potvrzení dřívějších myšlenek a zásad, ovšem na abstraktnější rovině. Model Image přestává existovat, pokud je porušen jakýkoliv bod z jeho definice, což možnost jeho existence téměř vylučuje. Ta by odporovala dosavadním představám o pohyblivých obrazech, divácích, a jejich vzájemných setkáváních. Je to právě neexistence (a nemožnost existence) Model Image, která dává vzniknout filmové historii a teorii, a která potvrzuje postavení materiálu nesoucího pohyblivé obrazy jako jejich základní charakteristiky.

Pomocí Model Image Paolo Cherchi Usai popisuje nejen film (cinema), ale také definuje novým způsobem destrukci filmu. To mu pak umožňuje nahlédnout nejen na „historickou“ úlohu diváka jako nevědomého spoluúčastníka a přihlížitele této destrukce, a na filmovou historii jako sebedestruující dějiny destrukcí. Vysvětlení následuje.

### *B. Sebedestrukce filmové historie*

Na otázku, zda je film (cinema) předmětem historie, Cherchi Usai odpovídá záporně. A to proto, že v podobě, v jaké ji známe, není filmová historie schopná kvalifikovat, předjímat ani měnit proces destrukce pohyblivého obrazu. Na druhou stranu je to destrukce pohyblivých obrazů, která existenci filmové historie umožňuje. Protože právě neexistence všech pohyblivých obrazů (z důvodu jejich postupné destrukce) umožňuje ustanovit kategorie a ověřovat znalosti historie na omezeném množství přeživších pohyblivých obrazů. Pokud by všechny pohyblivé obrazy existovaly v podobě Model Image, nic jako filmová historie<sup>71</sup> by neexistovalo. Filmová historie by zároveň neměla žádné užití. Destrukce je zároveň hlavním tématem filmové historie, jak píše Cherchi Usai. Primárním úkolem historie je obnovit zážitek prvních diváků pohyblivých obrazů. To je ale nemožné, protože obnovení takového zážitku by bylo

zapíráním historie. Cherchi Usai dále používá přirovnání k politickým utopiím: pokud by byl hlavní cíl filmové historie naplněn, nebylo by už filmové historie potřeba. Ptá se i po existenci filmové teorie – filmové teorie by neexistovaly, kdyby existoval Model Image. [Cherchi Usai, 2001b: 27]

Obě definice (jak historie tak teorie) se pohybují v kruhu. Koncept „sebedestrukce filmové historie“ pak je právě vyjádřením tohoto pohybu. Nemá počátek ani konec, každý bod na této cestě je stejně vzdálený od středu – pro mne je středem tohoto kruhu Model Image – a každý bod může být definován právě svou polohou k tomuto hypotetickému místu. Sebedestrukci filmové historie je tak možné vnímat v materiálním smyslu (v souladu s definicí filmového materiálu jako vysoce nestabilního a rozkládajícího se od momentu výroby), nebo na abstraktnější rovině definované Paolo Cherchi Usaiem v *The Death of Cinema a L'ultimo spettatore*.

„Zlatý věk“ pohyblivých obrazů (či filmu) v rámci této definice nemůže existovat. Muselo by to být období, ve kterém by se film nacházel „in a timeless state of stability“<sup>72</sup> [tamtéž: 71], tedy neničen. Neničit film ovšem znamená ho nepromítat, nepoužívat negativy k vyrábění kopií. I v tom případě je ale ohrožen vlastním fyzickým a chemickým rozkladem, a zároveň ztrácí smysl svojí existence: „preservation and decay arise from the conditions under which such images are produced and exhibited.“<sup>73</sup> [tamtéž: 15]

Prezervace, z pohledu Model Image a v rámci filmové historie, je vytvářením fiktivních artefaktů odporujících filmové historii, jak je definována výše. Ve filmových archivech jsou vyráběny pohyblivé obrazy v podobě, která se snaží přiblížit jejich původnímu vzezření. Tato podoba má ovšem své místo ve filmové historii a vytvářet ji znovu nutně znamená přivést na svět falsum. Vychází z iluze, že je možné pohyblivý obraz zastavit tak, jako by nebyl nikdy poznamenán dějinami. Tato snaha nejen že odporuje přirozené tendenci pohyblivých obrazů (tendenci k sebedestrukci), ale zároveň má efekt „of widening the gap between the



image as it is and its hypothetical condition as a Model Image.“<sup>74</sup> [tamtéž: 101] Cherchi Usai dále přirovnává ničivou sílu restaurování k té produkované díváním se na pohyblivé obrazy. Ve formální definici Model Image je tak nutné uvážit další veličinu, *r* pro restaurování. „Autentický“ restaurační zásah je pak kulturním protimluvem.

Uchovávání pohyblivého obrazu tak bude muset být znovu definováno – dle Cherchi Usaie jako věda o postupné ztrátě pohyblivých obrazů a snahách vyrovnat se s následky této ztráty. Bude se zabývat migrací (už nejen migrací formátů) v jiné způsoby vizuální zkušenosti a bude se snažit interpretovat smysl této ztráty, smysl destrukce. Cherchi Usai, zdá se, popsanými úvahami zakládá chápání oboru prezervace právě v tomto smyslu.

### *C. Historie filmu bez filmu*

Cherchi Usai ve dvou výše zmíněných textech (*L'ultimo spettatore*, 1999 a *The Death of Cinema*, 2001b) nemluví přímo o historii filmu bez filmu (tedy historii filmu jako média bez filmu jako nosiče), ale některá prohlášení, především ta reflektující vztah mezi pohyblivými obrazy a „neúplnými“ obrazy a migraci pohyblivých obrazů na jiné než filmové nosiče, explicitní vyjádření tohoto konceptu předjímají. Jeho vývoj pak můžeme alespoň částečně sledovat na stránkách knih *Una passione infiammabile* (1991) a *Silen Cinema: An Introduction* (2000). V první zmiňované se sledovaná kapitola ještě jmenuje „Verso una nuova storiografia del cinema“<sup>75</sup> [Cherchi Usai, 1991: 102-4] a mluví prozatím jen o pohodlnějším sledování pohyblivých obrazů na jiném než filmovém nosiči:

Affinché questa distanza storica e psicologica non diventi insormontabile si è consigliato di vedere il cinema muto nella forma più vicina a quella originaria, cioè come proiezione di luce attraverso un supporto fotografico semitrasparente. Si dirà che altri sistemi sono più comodi e meno costosi della pellicola, e questo è un punto di vista accettabile al pari dell'analisi preliminare di un dipinto riprodotto su carta, di una mu-

sica registrata in studio, di un'architettura presentata mediante disegni o simulazioni...<sup>76</sup> [tamtéž: 103-4]

V anglické verzi, která vznikla o deset let později (deset let, ve kterých hrůzu z videa nahradily obavy z digitálních technologií), mluví Cherchi Usai o stejné historické a psychologické vzdálenosti mezi dneškem a realitou „němého“ filmu. Tuto vzdálenost není třeba jen překonávat, sledováním pohyblivých obrazů na jejich původních nosičích, rozumí se, ale je třeba proti ní tímto překonáváním bojovat:

To prevent this historical and psychological distance from becoming inbridgeable, it is better to watch silent films in a form which is most similar to the original one, that is to say, as a projection of light through a semi-transparent photographic base. There is a reason for insisting on this point. The industry is being very forceful in proclaiming that film is no longer necessary to cinema, and that may be fine in a commercial context, but not in a museum, nor in any other venue where history and cultural heritage are being preserved. One may argue that other systems are more practical and less expensive than film. Others could claim, with some reason, that viewing film on film is rapidly becoming a luxury that even archival institutions will no longer be able to afford in the near future. Both points of view are acceptable. We may first examine the photograph of a painting instead of the actual canvas, or study music by means of a recorded performance, or understand an architectural work through drawings or models...<sup>77</sup> [Cherchi Usai, 2000: 167]

Zaznamenala jsem zde pouze posun od vědomí existence jednodušeji dostupných obrazů k jejich označení jako potenciálního nebezpečí pro filmové pohyblivé obrazy. A tento popis dějin filmu bez filmu pro mne není dostatečný, protože stále ještě neuvažuje reálné a

blížící se úplné zmizení pohyblivých obrazů. Tyto úvahy naopak najdeme v jeho ještě pozdějším textu, „La cineteca di Babele“ [Cherchi Usai, 2001a]. Autor zde uvádí pojem „storicità dell’immagine“ (dějinnost obrazu), který je do jisté míry ignorován (spolu s tím, co představuje) ve snahách některých archivů, ve snaze poskytnout divácký zážitek z (především němých) filmů oproštěný od jakéhokoli dodatečného pozdějšího nánosu (jakým může být např. hudební doprovod k němým filmům), ale také od kulturně-historicky prokázaných „doplňků“ původního černobílého obrazu (opět hudba a jiné součásti dobového filmového představení, ale také původní obarvení projekčních kopií).<sup>78</sup> Toto hledání „absolutní autenticity“ v sobě skrývá zmatek „di variabili storiche che essa vorrebbe tutelare: l’evoluzione delle arti si è da sempre manifestata attraverso forme quali la contaminazione, la parafrasi, il plagio, la crescita biologica di una nuova estetica sulle rovine di una tecnologia morente.“<sup>79</sup> [tamtéž: 1065] Hlavní problém pak Cherchi Usai vidí v na jedné straně se proměňujícím zážitku z filmového představení, stále více vyhrazeném „kulturní aristokracii“, na druhé ve stále menší možnosti si vybrat mezi filmem na kinematografickém nosiči a jeho nefotografickou náhražkou. Předvídá také změnu v chápání filmu jako předmětu:

Una volta interrotta definitivamente la manifattura di pellicola, il Museo diventa il luogo esclusivo in cui si rievoca l’esperienza del cinema vissuta dagli spettatori del xx secolo, un’esperienza che fra poco non sarà piú possibile replicare, neppure per approssimazione. Questo significa che, da materiale sostituibile e contingente [...] il film diventa di per sé – oltre che un bene economico di valore crescente – un raro oggetto-simbolo, un unicum da esibire in contesti d’impronta sempre piú cerimoniale.<sup>80</sup> [tamtéž]

K měnící se povaze filmového představení, která zřejmě míří k dosud největší změně, totiž neexistenci filmového představení jak jej známe, se přidá ještě změna statutu filmu jako

předmětu. Změna, kterou Cherchi Usai popisuje, pravděpodobně naruší onu „iluzi nemateriálnosti“ a přispěje ke zvýšené pozornosti ke všem faktorům popisovaným výše v rámci destrukce filmu. Budeme ale schopni vyrovnat se s konečnou ztrátou filmu jako předmětu, ke které pravděpodobně dojde, a ne v tak daleké budoucnosti? Nejstarší filmy na nitrátovém podkladu jsou staré kolem stovky let. Jejich přežití do současnosti je, vzhledem k chemické a fyzikální povaze materiálu, považováno za malý zázrak. Acetátové filmy, které se z počátku zdály být tak nezranitelné, jsou už několik let po své výrobě ohrožovány podobným způsobem. O polyesteru se prozatím mluví jako o stabilním materiálu. Kdo ale ví, jaký problém se může v budoucnosti objevit? Smrt filmu, jeho totální destrukce a zmizení, se zdá být nevyhnutelnou.<sup>81</sup>

Co potom? Jak bude vypadat historie filmu? Může existovat bez předmětu svého zkoumání? Některé postupy nových přístupů k filmové historii se dokonce vyhýbají kontaktu s filmem jako předmětem. Na druhou stranu jiné uvádějí, že právě sledováním bezpočtu filmů, kterými se historici nezabývali v předcházejícím období (například filmy minoritních žánrů, filmy nenáležející k významným autorským osobnostem, běžná dobová produkce ve svém souhrnu), je možné dojít k novým a překvapivým závěrům.

### III. NITRÁT NEEEXISTUJE: JINÁ MATERIÁLNOST DOMINIQUA PAÏNIHO

Předchozí koncepty vycházely především z chápání filmu jako materiálu a materiálnosti filmu u Paola Cherchi Usai. Ten definuje materiál filmu jako konkrétní filmový pás, existující v čase přesně určenou dobu, který během svého života je dále a znovu poznamenáván postupující destrukcí. A ačkoliv například v rámci konceptu Model Image přechází Cherchi Usai do abstraktnějších rovin, k filmu jako materiálu se opakovaně vrací.

U Dominique Païniho najdeme jiné chápání materiálnosti filmu, a z toho vycházející rozdílnou definici destrukce. Païniho definice pojmů nabývají ještě větší míry abstrakce. Podle něj, například, je materiálem filmu čas. [srov. Païni, 2002: 17] Samotný objekt, filmový pás, je určitou zátěží filmového materiálu, ze kterého se rodí, při projekci, diváky subjektivně prožívaný čas – film. [srov. Païni, 1998: 157] Konzervovat pak ve smyslu první definice znamená uchovávat především v paměti.<sup>82</sup> Takže potom se klasický problém „konzervovat či ukazovat“ stává bezpředmětným: ukazovat filmy umožňuje uchovávat je v pamětech diváků. Païni přitom vychází jednak z idejí prvních zakladatelů filmových archivů (Iris Barry, Henri Langlois), a pak také z konceptu *Musée imaginaire* André Malrauxe, na který svým způsobem navazuje i Jean-Luc Godard svými *Histoire(s) du cinéma*. Do značné míry pak Païni také vede dialog s textem Waltera Benjamina „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“.

Já se budu Païniho texty zabývat jednak v návaznosti na koncepty, které představil Paolo Cherchi Usai, v první dílčí kapitole. Budu si všimát především rozdílných závěrů, ke kterým dochází, a to ve vztahu k předpokladům, ze kterých vychází. Druhá kapitola je věnovaná Païniho reflexi problematiky tělesnosti v tom nejužším smyslu – jeho vztahem k nosiči pohyblivých obrazů. Pro mne bude především zajímavé sledovat, jak i Païni vidí, podobně jako Cherchi Usai, jistou míru destrukce ve změně původního materiálního nosiče (a především jeho charakteru), ale jak destrukci vnímá v jiných aspektech této změny. Ve třetí dílčí kapitole

bych se chtěla zaměřit na Païniho konkrétní vztah k fragmentárnosti a k restaurátorskému zásahu jako snaze se s tímto faktem vyrovnat. Budu přitom vycházet především z textu „Od mramoru k celuloidu“, který sice nepoužívá pojmy, které známe u Cherchi Usaie a jiných dříve citovaných autorů, ale přitom se stále vyjadřuje k problematice destrukce, jak jsem se jí zabývala výše.

### ***1. Nostalgie po nitrátu***

Tělesnost je pro Païniho něco, čeho je nutné se zbavit, aby mohla být umělecká díla lépe studována (porovnávána). Jako Malrauxovo *Musée imaginaire* využívalo fotografie originálních uměleckých děl, tak Godard používá filmy reprodukováné na videu; Malrauxovu ideu je možné vytvořit právě jen díky fotografické reprodukovatelnosti plastik, maleb či architektury, podobně jako Godardovi *Histoire(s)* jsou možné jen díky reprodukovatelnosti filmu na jiná média. Païni přitom píše: „Malraux a inventé un musée d'un type nouveau, au fond déjà ‚virtuel‘ et pas seulement imaginaire.“<sup>83</sup>

Dalším Païniho termínem, vzhledem ke kterému je možné novým způsobem definovat destrukci filmových pohyblivých obrazů, je „patrimoine“, dědictví (ve smyslu kulturní dědictví). Dědictvím, podle Païniho, film nebyl vždycky, stává se jím přibližně od počátku devadesátých let.<sup>84</sup> Pojem dědictví úzce souvisí s pamětí (která je, jak už bylo řečeno, pro Païniho způsobem uchovávání filmu). A jsou to právě destrukce této paměti, chybějící části kulturního filmového dědictví, které způsobují pocity melancholie a ztráty, na kterých jsou vyživovány disciplíny zabývající se obnovením, znovuoživením, nebo alespoň představením si ztraceného: dějiny a teorie filmu. Opět můžeme pojem dědictví porovnat s Cherchi Usaiovým pojmem Model Image. Jako u Cherchi Usaie mohou dějiny a teorie filmu existovat pouze v případě, že neexistuje Model Image, tak i u Païniho vzniká poptávka po dějinách a historii v momentu, kdy dědictví není kompletní, kdy je poznamenáno destrukcí.

Na rozdíl od Cherchi Usaie ale Païni (který nebere v úvahu pouze materiál filmu v anatomickém smyslu) definuje archiv ne jako prostor, který je součástí běžného světa, ale jako paralelní svět, v rámci něhož se z filmu stává kulturní dědictví (jde o přesun filmu ze skutečnosti do jakési nové, „meta-“ skutečnosti, rozhodneme-li se použít muzeologický termín). Pro Cherchi Usaie mohou filmy v archivu existovat podle stejných pravidel jako v běžné realitě, dokonce se jim přizpůsobují (odlišnosti dnešních způsobů předvádění od těch minulých jsou pak součástí celého komplexu destrukcí, kterým film podléhá), u Païního archivní filmy mění svůj status, přestávají být obíhajícím zbožím a stávají se kulturním dědictvím, respektive součástí nikdy úplného celku kulturního dědictví. Přitom k definování obou pojmů je nutné mluvit o ztrátě, destrukci. Pokud by neexistovalo povědomí o mizejících pohyblivých obrazech a nostalgii po nich, těžko bychom mohli mluvit o nějakém ideálním stavu bez destrukcí, který oba autoři pojmenovávají různě: Model Image a dědictví.

Vraťme se ale Païního konceptu. Podle něj existují čtyři aspekty, které z filmu vytvářejí objekt dědictví: projekce uvnitř filmového archivu, umístění filmu v monografické retrospektivě jeho autora, užívání filmu a pověstí o něm v rámci akademických struktur a vnímání filmového archivu jako místa paměti filmu. [srov. Païni, 2002: 28] Jsou to tyto čtyři faktory, které film přemísťují ze běžné skutečnosti do metaskutečnosti. A tento přesun, pojem dědictví, je poznamenán čtyřmi „mutacemi“: od němého ke zvukovému filmu (podle Païního první moment uvědomění si ztráty), od soukromého vlastnictví k pojmu muzea filmu, od starého k modernímu, a od průmyslu k umění. [srov. tamtéž: 29] Z pojmu dědictví pak podle Païního vycházejí i mnohé vědecky podložené hlouposti, mezi něž počítá i nostalgii po nitrátovém podkladu. Dle jeho názoru se v tomto případě pletou skutečné optické vlastnosti podkladu z nitrátu celulózy s optikou a vkusem doby, která ho používala. Jedna z kapitol citované Païního knihy nese název „Nitrát neexistuje“ a toto tvrzení se snaží autor také dokázat. Nejprve

cituje pokus, který byl proveden v rámci výroční konference FIAF v roce 2000. Týkal se krátkého filmu Jeana Arroye z roku 1930, restaurovaného v Cinémathèque française:

Cette copie avait été tirée d'après un positif nitrate et non d'après un négatif. Un internégatif avait donc été réalisé puis le tirage d'un nouveau positif à partir de cet internégatif. En fait, une image unique constituée de deux pellicules fut projetée. La partie droite et la partie gauche de l'image projetée ne provenaient pas de la même pellicule: sur un projecteur il s'agissait de l'ancien positif nitrate conservé et sur l'autre projecteur la nouvelle copie acétate était utilisée. Un petit jeu de devinette résidait dans la distinction des deux images projetées. Les archivistes réunis, pour la plupart adoreurs du nitrate, allaientils reconnaître le nitrate projeté? Car c'était au fond l'essentiel pour eux, attachés qu'ils étaient à restituer une *valeur d'ancienneté* à l'œuvre film. Cette sorte de test était important du fait qu'ils doivent offrir à la vision du public contemporain le meilleur matériel, c'est à dire reconstituer la meilleure *valeur d'exposition* possible pour le film. Bien entendu, personne ne put distinguer ces deux matériels lors de la projection, y compris les amoureux du nitrate. Mais alors, le nitrate existe-t-il? Une nature particulière d'image s'attache-t-elle à la pellicule de nitrate de cellulose? Que regrettons-nous réellement lorsque nous regrettons le nitrate?<sup>85</sup> [Païni, 2002: 31]

Z tohoto pokusu odvozuje Païni relativně netradiční závěr: nitrát neexistuje. Alespoň neexistuje jako materiál. To, co odlišuje staré filmy na nitrátovém podkladu od filmů novějších, není materiál, ale optika doby a společnosti, která dala filmům vzniknout. Pokud se u nitrátových filmů hovoří o jisté „rozmazanosti“ či „zamlženosti“ a měkkosti obrazu, jsou to vlastnosti vlastní spíše vkusu doby. Nově vytvářené archivní kopie tyto vlastnosti ztrácejí ne proto, že by používaly jiné materiály (acetát celulózy nebo polyester), ale protože doba vzniku



těchto kopií měla jiný vkus a nároky na fotografický obraz. Nakonec Païni vysvětluje i tolik vzpomínané tváře herců, jejich sametový povrch: dřívě se používaly k líčení herců pudry, zatímco později krémy. Ztrácíme tedy něco, pokud ztrácíme nitrátové originály? Païni tvrdí, že jejich kopírováním ne. Rozhodně ne proto, že bychom je kopírovali na jiné materiály. Jistě, každá fotografická generace znamená jistou ztrátu kvality obrazu, ale tento fakt nemá nic společného s nitrátem. Nostalgii po nitrátovém podkladu pak Païni přirovnává k nostalgii po ruinách (o romantismu v postoji k filmu jako materiálu mluví i jiní autoři – například v souvislosti s tzv. sirotčími filmy). Nenahraditelnost není jeho pravá vlastnost, ale byla mu přisouzena jako přirozená. Materiál filmu se tak někdy dostává do popředí, stává se důležitějším, než jiného kvality určitého díla. Imperativem pro filmové archivy se tak například stalo uchovávat všechny filmy na nitrátovém podkladu, bez rozdílů. Na zachování materiálnosti filmu jak ji známe dnes pak možná trváme, a pocítujeme ji jako ztrátu, destrukci způsobenou česem a lidmi, právě díky díky těmto důvodům, které možná vůbec nejsou opodstatněné. Obrazy, obrazy obecně, vždy v historii měnily své podklady, jak píše Païni:

Depuis toujours les images ont changé et infiniment varié leur support. L'art n'est donc pas fait que de mémoire. Il est fait de perte également, d'oubli, de mélancolie de cette perte et l'invention des formes nouvelles compense pour une part, accomplit le deuil de ce qui s'abandonne, se détruit, s'oublie et se remplace.<sup>86</sup> [Païni, 2002: 33]

Païni dále jmenuje i odlišné restaurační zásahy na některých dílech výtvarného umění, které jsou podle něj ovlivněny a způsobeny především rozdílnou optikou a vnímáním obrazové kultury v jednotlivých zemích, kde byly provedeny. Podobně jsou i filmy, restaurované dnes, přizpůsobovány, byť nevědomky, dnešní vizuální kultuře, někdy dokonce v závislosti na regionu. Je to ztráta, destrukce, nebo přirozená změna? Pokud se rozhodneme fotografickému obrazu navrátit kvality, které odpovídaly době jeho vzniku, jak daleko v takové restituci více

méně přirozenou cestou destruovaného půjdeme? Jak budeme kompenzovat rozdíly v tehdejších uhlíkové a dnešním xenonovém světle v promítacím stroji? Jak vynahradíme původní architekturu sálu ve srovnání s dnešními kinosály, přizpůsobenými novým zvukovým systémům a jiným diváckým návykům? [srov. tamtéž: 33-34]

## 2. Nosiče filmových obrazů

Z podobného úhlu pohledu se Païni věnuje i rozdílům mezi filmovými a jinými než filmovými nosiči pohyblivých obrazů: „Rome dupliqua Athènes, le Primatice à Fontainebleau dupliqua le Belvédère du Vatican pour le compte François I<sup>er</sup>, la photographie imprimée dans les livres d'art dupliqua la peinture, la vidéo duplique les films... L'histoire des arts continue.“<sup>87</sup> [tamtéž: 35] Videokazeta je pro něj prostředkem pro šíření filmových pohyblivých obrazů, který dovolil studovat a porovnávat styl a výrazové prostředky jednotlivých autorů. Nakonec dokonce zachovává formu pásu odvíjejícího se z jednoho kotouče na druhý. Změnou velikosti ale, z množství kotoučů filmového pásu v několika krabicích, k jedné krabičce, která se téměř vejde do kapsy, získává svým způsobem novou tělesnost: do jisté míry tak zůstává nezměněn, na druhou stranu se mění. Stává se přístupnějším. Dle Païniho se tak potenciálně osvobozuje od své tělesnosti (do jisté míry jen, dodala bych: chemická degradace a fyzikální poškození se nevyhýbají ani videokazetám). Kopírování filmů na videokazety a DVD je ztrátou, destrukcí, jen v jednom z mnoha smyslů filmu: narušuje původní charakter diváckého zážitku z filmu. Na druhou stranu ale film vrací do ekonomického oběhu, navrácí mu jeho původní status zboží, průmyslu, a vyjímá jej z do jisté míry mrtvolného stavu, ve kterém přežíval uvnitř filmového archivu: „Cela dit, les reproductions du film retrouvent quelque chose de l'origine industrielle et commerciale du cinéma tout en trahissant une de ses conditions initiales de naissance et de finalité: la *projection*.“<sup>88</sup> [tamtéž: 30]

Nabízí tak videokazeta nové možnosti? Například možnost přestat se zabývat filmem v jeho tělesnosti, která je nakonec vždy poznamenaná destrukcí, a začít se jím zabývat jako

uměním, nehledě na konkrétní nosič. Destruovat film v jeho podobě jak ji známe dnes by pak, podle Païniho, znamenalo ničit ho ve prospěch nového způsobu náhledu na film, především na film jako umění: „L’histoire de l’art n’implique-t-elle pas, après tout, que l’oeuvre soit en ruine pour être interprétée.“<sup>89</sup> [tamtéž: 40]

Zcela odlišnou a zároveň navazující revoluci v tomto smyslu přináší DVD. Jednak ruší původní odvíjení filmu či videokazety z jedné cívky na druhou a přináší záznam, jehož jednotlivé části jsou kdykoliv přístupné z kteréhokoliv bodu na časové ose průběhu filmu, na kterém se v konkrétním okamžiku může divák nacházet. Païni tuto změnu přirovnává k mutaci, kterou dle něj prošla litaretura a akt čtení v době, kdy svitky dostaly podobu vázané stránkované knihy, kodexu (i svitek funguje způsobem převíjení z jednoho konce na druhý, s možností zpomalovat a zrychlovat převíjení; a knihy, podobně jako dnešní DVD, jsou členěny do kapitol, ke kterým je přístup mnohem bezprostřednější a časově tolik neomezuující).

### **3. Možnosti restaurování: Lakuna a ruina**

Co je podle Païniho především destruováno, mluvíme-li o destrukci filmu? Jak už bylo řečeno, není to samotná materie, konkrétní předmět, filmový pás. Ten není pro Païniho tolik důležitý, a především, jeho případná destrukce je pro něj procesem přirozeným. Přitom naopak snaha tento proces zvrátit, redukovat, či dokonce kompenzovat dodatečnými zásahy, je sice běžně praktikována, ale Païni vůči ní má, alespoň v podobě, jak ji známe z běžných postupů filmových archivů, námitky. Dle něj existuje jistá iluze o tom, že restaurátorský akt může znovu vytvořit původní zážitek filmového představení, v podobě, v jaké jej prožívali původní diváci filmu. Přitom ale konkrétní proces restaurování nemůže pracovat s ničím jiným, nežli s konkrétním přeživším objektem. Obnovením (původních) znaků konkrétního objektu není možné přivést znovu k životu původní divácký zážitek, ačkoliv se tento vytváří právě díky projekci světla přes daný restaurovaný objekt. Divácký zážitek, v podstatě to, co Païni myslí

pod pojmem film, je souhrnem mnoha časů subjektivně prožívaných mnoha diváky. Aby došlo k restaurátorskému zásahu na filmu v tomto smyslu, bylo by nutné:

...restituovat ideálně ono *místo* filmu, onen sál kina, v jehož hloubi se jednoho dne po stanovenou délku trvání proplétaly četné časy: čas odvíjení filmu, čas příběhu, čas imaginárně prožívaný divákem v kontextu určité společnosti, sál, v němž byly rychlost a rytmus interiorizovány způsobem, který již patří minulosti. [Païni, 1998: 157-158]

Zásah restaurování pak, dle Païního chápání, nejen že některé věci není schopen vrátit, ale dokonce některé původní vlastnosti filmu zcela stírá, a některé nové vlastnosti, charakterizované dobou prováděného zásahu a jejími kulturními požadavky, přidává. Païni v tomto smyslu porovnává (jak jsme viděli i dříve) restaurování ve filmových archivech s restaurováním, jak probíhá na jiných artefaktech. Podobně jako v minulosti v rámci sochařství, například, kdy byly původní mramorové sochy kopírovány přes mezikrok sádrové formy do trvanlivějšího a méně náchylného materiálu, do bronzu, jsou i filmy, v zájmu jejich přežití, kopírovány (s mezikrokem duplikátních negativů či duplikačních kopií) na novější, trvanlivější, méně zranitelné materiály: z nitrocelulózy na acetylcelulózu či polyester.

Toto kopírování ale, v případě filmu, je fotomechanickým procesem, který i ve svém nejlepším provedení znamená jistou ztrátu informace původního objektu. Dle Païního ovlivňuje ztráty především proměna původní vizuální kultury doby vzniku filmu. O té hovoří, když se snaží dokázat, že to, co nám může vizuálně chybět na kopii vyrobené z původního exempláře na nitrátovém podkladu, nejsou původní vlastnosti nitrátového podkladu, ale právě vlastnosti ovlivňované vizuálním cítěním doby vzniku filmu, které je dnes odlišné. Vzniká tak jakýsi „filmotékový styl“, jakási jednotnost vizuálních kvalit nově vytvářených kopií, která je ještě k tomu do jisté míry závislá na konkrétní době zásahu a na místě jeho provedení. Païni například píše: „Film je dnes poznamenán studeným a hemorrhagickým televizním obrazem,

synkopickým stříhem hudebního *klipu*. V zásahu restaurátora z toho musí něco zůstat.“ [Païni, 1998: 169] Zmíněný filmotékový styl má přitom tendence vytvářet „neoprávněná bratrstva“, jak se o nich zmiňuje André Malraux, tedy např. vizuální podobnost mezi filmy, které si původně podobné nebyly. [srov. tamtéž: 160] Tím, ale i dalšími faktory, restaurátorský zásah poznamenává filmovou historii:

Každý restaurovaný film má tendenci stát se řádově uměleckým dílem, bez ohledu na svou skutečnou hodnotu v dějinách kinematografie. Filmotéka a festival znovunalezených filmů fungují stejně jako muzeum filmu, stírají hierarchická kritéria, ustavená estetickými dějinami filmu a moderním vkusem. Restaurování provedená podle dispozic muzejní instituce, a v případě němého filmu připojení orchestrální hudby, urychlují paradoxně zapomínání, překrývají v paměti definitivně stopy první prezentace filmu. [tamtéž: 158]

Destrukce – ne materiální, ale destrukce paměti. Lakunou je pak v takovém chápání nekonkrétní chybějící část původně kompletního celku, ale mezera časová, mezi dobou vzniku filmu a jeho opětovným předvedením současnému publiku. Tam, kde existuje u Cherchi Usaie kulturní či vnitřní historie filmové kopie, existuje pro Païniho lakuna jako prázdné místo či ztráta v rámci paměti. Vyjadřuje se přitom ale i k lakuně (a především k možným způsobům její kompenzace), jak jsem se jí zabývala výše. Hovoří o jednom z restaurátorských zásahů, kde byly chybějící části nahrazeny titulky, které Païni označuje jako shrnující a popisující: shrnující příběh a popisující obrazy. Zároveň se zmiňuje o možnosti, že část, která je jako chybějící vnímána dnešním jedincem provádějícím restaurátorský zásah (nebo tak může být vnímána dnešními diváky), vůbec nemusela původně chybět: narativní plynulost totiž mohla být chápána (a v některých případech také byla) způsobem odlišným od toho dnešního. Hovoří především o vztahu obrazů a titulků v němém filmu. Jedním z faktorů je pro něj pravidlo

montáže obraz-slovo, jiným ostentativní ukazování (prezentace), které charakterizuje rané filmy spíše, klasická narace (zobrazování). Tam, kde by dnešní publikum vnímalo lakunu ve fyzickém smyslu (chybějící části filmového pásu), existuje ve skutečnosti lakuna v Païního chápání. Nechybí tedy fyzicky část filmu jako předmětu, ale schopnost dnešního diváka vnímat film v podobě, jak byl zamýšlen svými autory. Restaurátorský zásah se potom, v jedné z dalších jeho definic v Païního textu, musí zabývat právě touto problematikou:

Akt restaurování určitého filmu musí integrovat požadavky svého šíření pro určité publikum, jehož sensibilita je odlišná od sensibility doby, v níž byl film vytvořen, od sensibility, kterou skutečně nebude možno nikdy poznat. Restaurování musí směřovat k tomu, aby se film dostal do určité oběhové sítě podívané, která je poznamenána nejrůznějšími tlaky, včetně komerčních, a to za nejlepších podmínek pro znovuvystoupení starého filmu a pro omlazovací kúru, kterou si zasluhuje. [tamtéž: 167]

Jiným způsobem se Païni v textu „Od mramoru k celuloïdu“ vyjadřuje k digitálním technologiím a možnostem jejich užití pro potřeby restaurování filmu. Zatímco, jak jsem se zmiňovala výše, pro konzervování v paměti, právě konzervování v Païního chápání, je difuze filmů na nových nosičích přínosem, pro restaurování v klasickém chápání, pro postupy regenerující obraz před jeho opětovným kopírováním na původní kinematografický nosič, jsou digitální technologie negativním faktorem. Païni aplikuje Aloise Riegela, když píše, že digitální techniky zbavují dílo minulosti stop stárnutí a dodávají mu rysy nového, právě vytvořeného artefaktu. „Výstřelky digitálna jdou paradoxně proti konzervování kulturních památek, tím, že ničí hmotu-paměť.“ [tamtéž: 170]

Ačkoliv Dominique Païni opomíjí některé problémy, které by nás mohly v souvislosti s destrukcí v jeho podání zajímat, představují jeho texty prozatím nenahraditelnou alternativu k reflexi fenoménu ze striktně archivního, na materiál zaměřeného (tedy do jisté míry muzeo-

logického) hlediska.<sup>90</sup> Païni se také věnuje otázkám, které naopak nezajímají ostatní citované autory. Vyjadřuje se k filmu nejen jako k materiálu, který je nutné uchovávat a restaurovat, ale především jako k součásti lidské historie a kultury. Porovnává film s jinými uměními nejen proto, aby obhájl jeho postavení, ale především proto, aby se vyjádřil k jeho možnostem. Odtud například posteskuje nad tím, jak jsou jen málo archivní filmy využívány (oživovány) moderními umělci, ačkoliv v jiných uměních jsou takové postupy běžnou praxí. [tamtéž: 167]

Zatímco Païni se vyjadřuje především k ontologii filmových pohyblivých obrazů, pro Cherchi Usaie je nejdůležitější jejich anatomie. Oba dochází k pojmu „destrukce“, který je vlastní filmovým pohyblivým obrazům, ale oba tento termín definují jinak. Pro Cherchi Usaie se destrukce týká materiálu nosiče filmových pohyblivých obrazů, a na základě takto definovaného pojmu je pak možné dojít k destrukcím na abstraktnější úrovni. Païni oproti tomu vychází z definice pojmu na abstraktnější rovině. Destructure jako podle něj vlastní všem obrazům, není tolik závislá na konkrétním materiálu, je spíše procesem opakovaně vyvolávaným v závislosti na kulturně-společenských dobových faktorech. Ve výsledku odpovídá dobovému zacházení s obrazy, je tedy přirozeným procesem. Stejně jako se deskové malby přesouvaly na plátna, migrují filmové pohyblivé obrazy na video a DVD nosiče, protože doba si to žádá. Destructure tak film nepoškozuje, ale napomáhá jeho šíření, podporuje takové přemýšlení o filmu, které může hodit za hlavu jeho materiálnost (a případnou problematickou existenci ve více odlišných kopiích), a věnovat se například jeho uměleckým kvalitám.

I u Païniho můžeme najít reflexi existence filmu jako rozdrobené do jednotlivých kopií. K této mnohosti pak zaujímá negativní postoj, leckdy ji dokonce opomíjí. Věnuje-li se video a DVD jako možným potenciálním nástupcům filmových nosičů, neřeší vůbec problematiku toho, který z mnoha existujících projevů jednoho kinematografického díla by se měl

stát tím privilegovaným. Definuje film existující na filmovém nosiči jako omezující a film existující na videu nebo DVD nosiči jako osvobozující, ale nereflektuje problematiku přestupu mezi těmito dvěma stádii vývoje, který je podle něj nevyhnutelný.



#### IV. PROJEVY A MOŽNÉ KOMPENZACE DESTRUKCE

Jev destrukce je komplexním a nikdy neukončeným procesem, který bude možné popsat (a snad i pochopit) v jeho celistvosti a jednotlivých detailech až v momentě, kdy už nebude existovat filmový materiál, který by mu nadále podléhal. V minulosti je ale možné určit několik období poznamenaných různým nahlížením a různými způsoby vyrovnávání se s destrukcemi. Nemluvím teď o jednotlivých obdobích destrukcí, kterými jsem se už zabývala v první části práce, ale o různých přístupech k filmu jako materiálu, kinematografii jako celku, a jejímu postavení v lidské kultuře, které se s časem mění. Já bych ráda uvedla několik příkladů, které stále vycházejí z fenoménu destrukce, ale nějakým způsobem se také vyjadřují k její kompenzaci, jejímu potlačení, nebo naopak k ní přispívají, a to v obou případech na bázi institucí filmy uchovávajících.

Kompenzace či potlačení destrukce, běžně nazývána jako restaurování, je pro některé autory ne zcela přijatelným, ale přesto nutným procesem, ke kterému musí dojít, má-li být zaručeno přežití filmu pro budoucnost. Dominique Païni si například ztěžuje na inflaci tohoto termínu [srov. Païni 1998], který je někdy užíván i pro „pouhé“ překopírování původního materiálu na nějaký novější, bezpečnější, trvanlivější. Emmanuelle Touletová resturovanému filmu nedůvěřuje:

Coby nerozlišitelný amalgám negativu, pozitivu, kopií z promítání existujících ve zkrácených verzích a v rozličných formátech, kopií ze zahraniční distribuce, částečně virážovaných či malovaných částí, sekvencí kolorovaných podle šablony, nekompletních *flash titles*, mezititulků přepsaných při překladu, moderních úvodních titulků, posmrtných sestřihů a chybějících scén, je restaurovaný film z definice podezřelý objekt.

[Touletová, 2002: 8]

Naopak pro většinu autorů zabývajících se konkrétními restaurátorskými zásahy, pracujících uvnitř filmových archivů, je restaurování samozřejmostí, vyrovnávání se s destrukcí více méně technickým problémem, jehož snad existující slabiny bude jistě v budoucnosti možné vyřešit pomocí nových postupů a technologií.

Nejprve se zmíním o tzv. sirotčích filmech, jednom z nejvýraznějších projevů destrukce, který v posledních letech nahradil bývalé heslo „nitrat nepočká“, používané k propagaci společných zájmů filmových archivů uvnitř oblasti kulturního dědictví. Tyto filmy jsou nejen projevem destrukce, ale také filmy k destrukci v budoucnosti odsouzenými.

Potom se budu věnovat migraci pohyblivých obrazů mezi jednotlivými formáty a nosiči. Dosud sice neexistují přesně určená pravidla oboru prezervace filmů, jen doporučení, a zároveň každý případ restaurace s sebou přináší nové či specifické problémy, kterým je nutné přizpůsobit i postupy, ale přesto lze určit alespoň základní hranice, ve kterých se celý obor pohybuje. Pod pojmem migrace přitom můžeme chápat veškeré změny a úpravy původních technik výroby filmu, které se přitom snaží simulovat podobu původního artefaktu, nebo podobu, jakou mohl mít v době svého vzniku. Já se budu zabývat především takovými formami migrace, které jsou poznamenány destrukcí některé z částí potřebné k předvedení filmu, ať už to bude v některých případech samotný materiál filmu, či v jiných používané přístroje.

Pak bych se ráda věnovala ekologickou krizí poznamenanému chápání filmu, který se v některých situacích stává „nebezpečným odpadem“, přičemž jeho jiné než materiální kvality přitom ustupují do pozadí. Na jedné straně heslo „Nitrat nepočká“, na druhé předpisy pro jeho systematické ekologicky nezávadné odstranění v momentě, kdy se začíná svému okolí stávat nebezpečným.

A konečně bych se chtěla pokusit začlenit film jako médium do širších souvislostí dnešních nosičů. Doufám, že porovnání životnosti, informační kapacity, a příbuzných vlastností filmu, videa a digitálních nosičů (CD a DVD), by mohlo napomoci řešení některých

problémů, jako například hledání alternativních materiálů nejen pro uchovávání filmu pro budoucí generace, ale také pro jeho zpřístupnění generacím dnešním. Přitom se zmíním i o hlavních rysech uchovávání právě videa a digitálních nosičů.

### *1. Filmy sirotci*

Pojem „Orphan Films“, filmy sirotci nebo sirotčí filmy, zahrnuje několik typů filmového materiálu, od neidentifikovaných filmů, filmů s chybějícími nebo nejasnými údaji až k neidentifikovatelným fragmentům. Tedy filmy poznamenané nějakým způsobem destrukcí (filmy lakunózní). Z tohoto poničeného materiálu pak může v některých případech v rámci filmového archivu vzniknout nová entita, jako v případě *Bits and Pieces* (1989). Dále pak zahrnuje také filmy, které „fall outside the scope of commercial preservation programs,“<sup>91</sup> [National Film Preservation Found, 2004: 3] protože nemají vyjasněná autorská práva nebo postrádají komerční potenciál, který by uhradil jejich dlouhodobé uchovávání. Na jedné straně je tu vzrůstající zájem o film jako kulturní a historický dokument, tedy i o díla, která nejsou mistrovskými kusy či jinak prověřenými materiály. Na druhou stranu ovšem není nikdy možné zachránit všechno, především vzhledem k omezeným finančním prostředkům. Jisté ztráty jsou nutné, a obecně jsou lépe snášeny, pokud se týkají neznámých či méně „hodnotných“ filmů. *The Film Preservation Guide* [National Film Preservation Foundation, 2004] vyjmenovává základní kategorie filmů, kterých se toto riziko týká: filmové zpravodaje, regionální dokumenty, avantgardní a nezávisle produkováné filmy, filmy z němého období, amatérské snímky a vědecké a antropologické záznamy [srov. tamtéž: 3].

Paolo Cherchi Usai uvádí, že termín „Orphan Films“ vymyslel David Francis<sup>92</sup> v roce 1993, a že tento pojem zahrnuje, kromě filmové produkce prvních třiceti let kinematografie a produkty již neexistujících společností také průmyslové, vědecké, vojenské, náboženské, vzdělávací a sportovní dokumenty, pornografii, home movies. Dále pak popisuje jednu zvláštní skupinu „sirotčích“ filmů, které jsou opuštěné nebo zapomenuté, když společnost,

kteřá je vyprodukovala, nemá další zájem na jejich komerčním využívání. Pojem pro něj úzce spojen s autorskými právy (copyright), jejichž fungování v rámci domény pohyblivých obrazů také popisuje [viz Cherchi Usai, 2001a: 1048-1053]. I tento termín pak vztahuje k blížící se době, kdy už nebude vyráběna filmová surovina: „Quando la produzione di pellicola verrà interrotta, tutte le copie di film su pellicola diventeranno ‚orfane‘ dopo essere state riprodotte su altri sistemi o provvisoriamente adottate per ottenerne matrici ulteriori.“<sup>93</sup> [tamtéž: 1053]

Pojem Orphan Films se stal v posledním desetiletí dvacátého století novým termínem, který nahradil heslo filmových archivů z 80. let, „Nitrate Won't Wait“: „In the early 1990s concept of the orphan film emerged as the dominant metaphor within the moving image archival community for use in positioning film preservation as a legitimate enterprise on the national public policy cultural agenda.“<sup>94</sup> [Lukow, 2001: on-line] Metafora pak byla ještě dále prohloubena, především v rámci pravidelně pořádaných konferencí Orphan Film Symposium<sup>95</sup> a na jeho internetových stránkách. Definice termínu „Orphan Film“: „Narrowly defined, it's a motion picture abandoned by its owner or care-taker. More generally, the term refers to all manner of films outside of the commercial mainstream.“<sup>96</sup> Slovo „sirotčí“ může mít dle tohoto projektu minimálně tři významy, odkazující k problémům přežití filmu: „one deprived of protection or advantage“, „an item not developed or marketed because its limited use makes it unprofitable“ a „a discontinued model.“<sup>97</sup> Server zabývající se blíže touto problematikou pak přebírá název „sirotčinec“, s podtitulem „domov pro osiřelé filmy“.<sup>98</sup> Rozšiřuje pak ještě dále své působení, když se mluví o „orphaned media material“ (osiřelém mediálním materiálu).

Abych jmenovala alespoň jeden z projektů vycházejících z konceptu sirotčích filmů, zmíním se o tzv. „Home Movie Day“, mezinárodním dni domácích filmů, jehož již třetí ročník se letos uskuteční po celém světě. Jsou to právě domácí filmy, které velmi často podléhají zkáze, nejprve převedeny na jiná než filmová média – video nebo digitální nosiče. Jedním

z hesel tohoto hnutí je otázka: „Did you know that your original films can long outlast any video OR digital transfer?“<sup>99</sup>

V našem prostředí, poznamenaném minulými desetiletími znárodněného filmu, je status majitele autorských práv filmu upraven zákonem č. 273/1993 Sb. „o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů“ a zákonem č. 121/2000 Sb. „o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů“, tzv. „autorským zákonem“. Dle těchto zákonných úprav se považuje za výrobce a správce autorských práv audiovizuálních děl zveřejněných v době od 1. 1. 1950 do 31. 12. 1964 Národní filmový archiv, v době od 1. 1. 1965 do 31. 12. 1991 Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Práva nad některými dalšími pohyblivými obrazy, jejichž výrobce má dnes určitelného pokračovatele, přecházejí na tyto společnosti (např. Krátký film Praha a.s.). Přesto bychom mohli najít určitý korpus filmů, která z těchto pravidel unikají, a stávají se tak „sirotčími“. Jsou to například filmy, u kterých není jisté, zda jsou to „česká“ audiovizuální díla. Jak připomněl Ivan Klimeš na 8. česko-slovenské filmologické konferenci Film a národ konané 18. – 21. 11. 2004 v Olomouci, problém se týká především filmů u nás vyrobených v období Protektorátu, u kterých není snadné určit, zda se jedná o díla „česká“ či „německá“. Jako příznak tohoto problému můžeme chápat nezařazení filmů, jejichž původ není prokazatelně český, do sborníků *Český hraný film* vydávaných Národním filmovým archivem.

## **2. Migrace filmových pohyblivých obrazů: Zapomenuté techniky, nepoužívané formáty**

Problém migrace se týká především čtyř okruhů, a to barevných systémů (systémů barvení filmu i „přirozených“ barev), zvukových systémů, formátů (ať už prvních formátů později nahrazených standardním 35mm filmem nebo širokoúhlých formátů a formátů velkého plátna z pozdější doby) a také jiných než filmových médií (někdy nazývaných novými médii). Já se budu věnovat nucené migraci, která postihuje pohyblivé obrazy na kinematografických fil-

mech, a to především v rámci systémů barveného filmu (se stručnou zmínkou o filmech barevných) a migrací mezi různými formáty a systémy používanými v historii kinematografie.

Migrace bývá způsobena různými faktory. Jednak zastaráním původního způsobu výroby a přerušением jeho používání, se kterým souvisí i přerušением výroby a užívání přístrojů, které by byly schopné tento původní formát reprodukovat a tím i zpřístupnit. A pak stárnutím původního materiálu. I když by snad bylo možné dobový film promítnout, protože k dispozici je původní přístroj k tomu užívaný, je jeho materiál v takovém stavu, že by ho projekce ještě více poničila. Zkopírovat ho na stejný formát pak není možné, protože surovina už není k dispozici. A nebo byl přístroj k projekci používán jen prototypem, nebo chvilkově úspěšným vynálezem, a několik na světě přeživších exemplářů podléhá péči, která jejich užití nedovoluje. Oba tyto okruhy, pod vlivem počítačové vzdělanosti označené jako „softwarový“ a „hardwarový“, se vzájemně prolínají a ovlivňují. Oba jsou poznamenány destrukcí. Samotný akt migrace je nejen snahou destrukci kompenzovat, ale i jedním z jejích základních projevů.

Ačkoliv v jiných oborech by nejspíš změna materiálu a migrace na jiné médium znamenala fatální prohřešek vůči všem pravidlům (představme si fotografickou reprodukci, byť v původní velikosti a v barevné škále překvapivě blízko originálu, nějakého známého plátna), ve vztahu k pohyblivým obrazům pak snahy uchovat je pro budoucí generace stojí před úkolem zachovat ne původní artefakty, protože to je prakticky nemožné, ale alespoň obrazy, které nesou. Etický kodex FIAF uvádí:

Filmové archivy a filmoví archiváři jsou strážci světového dědictví pohyblivých obrazů. Mají chránit toto dědictví a předávat je budoucím pokolením v nejlepších podmínkách a v podobě co nejvěrnější originálnímu dílu. Archivy mají povinnost zachovávat originály tak dlouho, jak dlouho jsou tyto materiály v dobrém stavu. Jestliže okolnosti vyžadují převod originálů na nový podklad, archivy mají povinnost zachovat formát

originálů. [*Etický kodex filmových archivů sdružených v Mezinárodní federaci filmových archivů*, online]

Takového pravidla se ale není možné držet vždy. Respektive, položme si otázku, co přesně znamená zachovat formát originálů? Pokud definujeme formát jako „rozměry filmového materiálu, šířka, tvar a velikost děrování, poloha děrování a rozteč děrování film.[ového] materiálu,“ [Levinský & Stránský, 1974: 238] těžko můžeme mluvit o jeho zachování při přepírování na materiál, který některý ze sledovaných rozměrů nedodrжуje. Hlavně mezi filmy prvních let (možná desetiletí) vynálezu kinematografie bychom mohli očekávat nález exemplářů, které alespoň některými ze svých rozměrů zcela neodpovídají materiálům dostupným dnes. Kopie zachovávající původní formát by snad vyrobena být mohla, ale nejspíš jen pro potřeby prezervace: prezentace takových materiálů při dnešním běžném vybavení kinosálů (i těch archivních) je značně ztížena. A pak, existují reálně prostředky, lidské zdroje a dostatečná znalost původních postupů, umožňující vyrobení takové kopie? Je možné původní požadavek upravit ze „zachování původního formátu“ na „co možná největší přiblížení se původnímu formátu“? A jsou rozměry perforací to nejdůležitější na dobové filmové kopii?

V následujících dvou podkapitolách bych se ráda věnovala právě této problematice: pokud je nutné činit ústupky postupujícím destrucím a kopírovat původní materiál, pokud destrukce poznamenává i původní výrobní postupy, v dnešních podmínkách jen těžko realizovatelné, jak je možné se s touto problematikou vyrovnat? Je zachování původního formátu jediným problémem, který nás v tomto smyslu může tížit?

#### *A. Barva*

Barva se do filmových pohyblivých obrazů může dostat dvěma základními způsoby. Jednak metodami barvení podkladu či emulze, na druhé straně nějakou formou záznamu přirozených či reálných barev okolního světa. V prvních desetiletích kinematografie oba typy používaly

jako záznamové médium černobílý film, ovšem s tím rozdílem, že první jmenovaný okruh pak dodával barevnost víceméně svévolně, zatímco druhý už při natáčení nějakým způsobem „zaznamenával“ skutečně existující barvy (pomocí barevných filtrů, například). Barevnost v raném filmu byla ale v pozdější době opomíjena, a tak se dlouho uvažovalo o těchto filmech jako o černobílých (podobně jako se jim přisuzovalo adjektivum „němé“). Z několika různých důvodů bylo také uchovávání těchto filmů v jejich původní podobě ve filmových archivech zanedbáváno (byly kopírovány na černobílé materiály, často bez zaznamenání původní barevnosti).<sup>100</sup>

Dle mého názoru hlavním důvodem bylo již zmíněné přehlížení či opomíjení hmotnosti filmu, existence filmů jako stárnoucích trojrozměrných předmětů. Tomu by odpovídalo i následující pozorování:

Whoever in the past had strongly stressed that cinema has an artistic status, usually overlooked the topic of applied colours. Soon a notion of cinema took hold, which we could simply define as „purist“, which saw motion pictures as immaterial „work“, more than concrete and real objects which time could deteriorate. For photography at first, and later for cinema, this „purist“ notion insisted on the autonomy that photographic-reproduction means should maintain by rejecting any additional contribution by diverse fields.<sup>101</sup> [Raimondi & Bertolucci, 1998: 130]

Uvnitř archivů pak nejspíš šlo (jako ostatně i dnes) o omezené finanční prostředky, které nedovolovaly restaurovat a uchovávat barvené či barevné filmy některým z dnes známých způsobů, který by jejich chromatické vlastnosti zachovával.

Barvení původně černobílého obrazu bylo možné čtyřmi základními způsoby, o kterých jsem se zmiňovala už v první kapitole. Ruční barvení, barvení pomocí patron, virážování a tónování byly zároveň metodami, které bylo možné dále kombinovat, a dosáhnout tak větší-



ho množství různých barevných efektů. Zatímco první tři zmíněné metody používaly barvy nanášené různými způsoby na fotografickou emulzi nebo na podklad, tónování využívalo lázní, pomocí kterých byl chemickou cestou původně černý obraz tvořený stříbrem nahrazen jiným kovem, jinak zbarveným.

Od barvení černobílého filmu se upustilo až v době nástupu zvuku. Důvody, které nejsou jednoznačně identifikovány, je možné hledat v technických obtížích skloubit synchronizovaný a souvislý záznam zvuku s klasickými metodami používanými pro barvení (které předpokládaly rozstříhání kopií na soubory určené pro barvení v jednotlivých barvách a jejich následné slepování dohromady – což by narušilo souvislost zvukové stopy zaznamenané na podklad při výrobě pozitivních kopií; jistou dobu se přesto udrželo používání již předem nabarvené filmové suroviny), nebo v tom, že zvuk sliboval jiný a věrohodnější vztah filmu k realitě, který původně zprostředkovávala barva.

Degradace barvených filmů je závislá především na použitých technikách. Filmy virážené většinou „pouze“ blednou, ztrácejí původní obarvení. Ve velkém množství případů se tak děje vlivem působícího světla, ale i chemickými změnami kterými prochází použité barvivo. Především se mluví o poškození světlem promítacího stroje, které způsobuje nerovnoměrné obarvení v místech, na které světlo nejvíce působí, většinou tedy ve středu obrazové plochy filmového pásu. Filmy obarvené technikou tónování ztrácejí i původní fotografický obraz – použitý barevný kov nahradil původní stříbrný obraz a je mnohem méně stabilní – který bledne a pomalu mizí. Velké množství původně barvených filmů pak v archivech existuje pouze v černobílých kopiích, protože dobové praktiky neumožňovaly barvy zachovat. Někde sice existují písemné záznamy původní barevnosti, ale při bohatosti a množství různých barevných odstínů a kombinací barev lze jen těžko slovní definici nahradit představou o použití konkrétního pigmentu.

V posledních letech lze zaznamenat snahy navrátit filmům jejich původní barevnost. Jsou zpracovávány katalogy dobových barev, „receptů“ k jejich vyrobení a laboratorních postupů aplikace. Užítí nalézají i metody detekce původních barevných vlastností dnes degradovaných materiálů. A samozřejmě i metody záznamu a možnosti rozšiřování těchto informací v rámci institucí zabývajících se restaurováním a prezervací.

Problematiku existence barveného filmu ve filmovém archivu lze rozdělit na dva okruhy: na problém reprodukce barev pro dlouhodobé uchování v archivu a na jejich reprodukci pro vystavování, tedy pro projekční kopie. Prozatím existují (při základním rozdělení) tři možnosti. Pro mne nejzajímavějším způsobem je ten, který se snaží simulovat původní proces produkce barvených filmů. Vychází, stejně jako kdysi, z černobílé filmové kopie, která je dále zpracovávána tak, že její jednotlivé scény jsou rozstříhány a roztrženy dle jednotlivých barev, obarveny (ať už systémem virážování či tónování) a znovu slepeny, přičemž jsou do nich vkládány i mezititulky. Jen zřídka jsou původními technikami vyráběny kopie filmů barvených ručně či pomocí patron. Tento způsob vyžaduje znalost původních receptur a jejich eventuelní přizpůsobení (barven je totiž ne původní nitrátový film, ale dnešní materiál, většinou polyester, který by mohl s různými barvivy reagovat rozdílně; prozatím se ale uvádí, že jeho optické vlastnosti a reakce na jednotlivé barvy se příliš neliší od původního materiálu). Tento způsob je zajímavý pro výrobu projekčních kopií. Při použití původních technik lze mluvit o větší blízkosti původnímu formátu a původnímu způsobu předvedení filmu. Pokud jsou barvy na původním exempláři degradované, ale podaří se nějakým způsobem zjistit jejich původní chromatickou hodnotu, je možné je znovu obnovit. Pro potřeby prezervace ale nespĺňuje zcela všechny požadavky. Barvy je totiž potřeba uchovat na prvcích, které jsou užívány k uchovávání v archivech, tedy na negativech nebo duplikátních negativech (eventuelně duplikačních kopiích), které zajišťují další přežití filmu a eventuelní výrobu dalších kopií.

Tomu naopak odpovídají další dva systémy. Jednak je to překopírování původní kopie na barevný duplikátní negativ. Takový postup ale nutně zaznamená i nedokonalosti barevnosti způsobené stářím filmové kopie. Každá projekční kopie vyrobená z takového prvku pak nese stopy původní degradace. Barevný materiál navíc není nejvhodnější pro dlouhodobější uchování.<sup>102</sup> Druhý způsob představuje uchování černobílých duplikátních negativů a tištění projekčních kopií na barevný materiál (na kterém je možné dosáhnout velkého množství barev značně blízkých těm původním). Můžeme pak rozlišit metody, při kterých film projde pouze jednou kopírovacím strojem, a ty, při kterých jím při výrobě kopie prochází dvakrát. Při jednom průchodu je možné simulovat pouze tónování. Jedna z metod užívajících dvojitý průchod kopírovacím strojem, tzv. Desmetcolor či Desmetova metoda,<sup>103</sup> může naopak simulovat jak tónování, tak viráže, a dokonce i kombinace virážování a tónování. Při prvním průchodu je totiž vyroben barevný fotografický obraz, tedy simulace původního tónování, při druhém pak na ten stejný materiál celkové zabarvení filmu, tedy simulace virážování. Metoda má velmi dobré výsledky a je používána velkým množstvím filmových archivů. Její obrovskou výhodou je použití černobílého materiálu pro výrobu duplikátního negativu a při výrobě projekčních kopií dosahované efekty velmi blízké původním barevným originálům („the overall dramatic effect is probably very close to that of the original.“<sup>104</sup>). [Read & Meyer 2000: 288]

V případě barvených filmů tedy můžeme zaznamenat několik forem či rovin destrukce. Jednak je to postupné mizení či blednutí barev na původních materiálech. A pak simulace původních postupů novými metodami pracujícími s jinými materiály, a především se zcela jinou výchozí ideou. Barvením filmům mělo být dosaženo větší (byť zdánlivé) realističnosti dobových filmů. Smrž v roce 1924 píše o výrobě pozitivních kopií: „Obyčejně nespokojíme se s touto jednoduchou výrobou a zpracováváme positiv dále barvením. Tím dá se značně pozvednouti nálada, která má býti filmem docílena.“ [Smrž, 1924: 128] Dnes navracíme blednoucím kopiím jejich barevnost z jiných pohnutek: jako simulaci něčeho co existovalo v mi-

nulosti a dnes už není, kompenzaci ztráty způsobené časem, hledání zapomenutých technik a bývalých efektů. Podobně jako u zbavování se škrábanců z časem poznamenané kopie, můžeme se ptát, jaký smysl má zbavovat se „patiny“, kterou v případě barvených filmů tvoří blednoucí mapy bývalých netušených odstínů.

Uchovávání či kopírování filmů používajících různé metody přirozených barev je pak možné dvěma základními způsoby: buď za použití barevných duplikátních negativů a duplikačních kopií, nebo pomocí černobílých separátů pro jednotlivé základní barvy. Nové možnosti práce s barevností pak nabízí digitální technologie. Problematika uchovávání se pak netýká jen nejstarších systémů a prvních exemplářů, ale i filmů starých několik let. Barevný film je náročnější na podmínky skladování (teploty pohybující se kolem 0°C či dokonce pod nulou) než filmy černobílé.

### *B. Formát*

Mezi formáty poznamenané migrací patří nejen exotické vynálezy prvních let kinematografie (a některé oficiální datum vynálezu kinematografie předcházející), ale i formáty mnohem bližší dnešku. Film totiž byl a stále je svého druhu průmyslem, využívajícím mechanickou produkci svých výrobků, a jako takový podléhá silným tendencím pro standardizaci, ustavování jednotných formátů a jejich jednotných rozměrů. Vybočení od takového zlatého středu pak může znamenat dočasný úspěch (jako u širokoúhlých formátů), ale v historii byly zatím všechny takové pokusy dříve či později převálcovány diktátem třiceti pěti milimetrů. Tak například filmy původně natáčené pro sedmdesátimilimetrová kina a na tomto širokoúhlém formátu je dnes možné vidět spíše na 35 mm kopiích, podobně jako třeba VistaVision, využívající sice standardní 35 mm kinematografický film, ovšem poněkud nestandardním způsobem.

Problém uchovávání filmů na netradičních formátech je úzce spjat také s možnostmi pro prezervační techniky, která byla používána k jejich výrobě či předvádění. Přežití původního materiálu je jistě důležité, ale svou roli v prezervační praxi má i exhibice či ukazování fil-

mů. Pro tyto potřeby pak bývají vyráběny standardní 35 mm kopie původních originálů, přičemž přesun (migrace) vyžaduje jistá uzpůsobení: například zmenšení či zvětšení obrazového pole (jeho přizpůsobení novým rozměrům) či změnu charakteru zvukové stopy.

Například první zvukové filmy systému sound-on-disc jsou kopírovány tak, že obraz je poněkud zmenšen (fotografickými optickými postupy), přičemž se vytvoří prostor pro zvukovou stopu, která je z původního zvukového nosiče kopírována na ten stejný 35 mm film. Podobně systémy velkého plátna vyžadují zmenšení původního obrazu na standardní rozměry 35 mm, eventuelně zmenšení původního počtu zvukových stop. Jen zřídka se přistupuje k restauračním zásahům, při kterých je původní způsob projekce obnoven (například jedna ze sekvencí filmu *Napoleon* Abela Ganceho původně vytvořená v systému Polyvision a restaurovaná Kevinem Brownlowa – srov. Cherchi Usai, 1991: 16). Častější jsou případy uvádění původních méně netradičních formátů, které vyžadují vybavení, které dnes není možné najít v každém kině (jako například uvedení restaurované kopie *Playtime* Jacquese Tatiho na původním rozměru 70 mm na Il cinema ritrovato 2004).

Migrace mezi jednotlivými formáty, která se více méně řídí podle pravidel závislosti hardware-software (přizpůsobování hardwaru, tedy používaných přístrojů, softwaru, tedy jednotlivým filmům, a naopak) je pak mnohem charakterističtější u médií jako je video (kde se dokonce o migraci mluví jako o archivní metodě). Netýká se přitom jenom filmů uchovávaných v archivech, ale i filmů obnoveně uváděných do distribuce (např. Projekt 100 v našem prostředí).

### **3. Řízená destrukce**

Zejména nitrátový film se stává během procesu svého stárnutí potenciálně nebezpečným. Čím větší míra chemického rozkladu, tím větší pravděpodobnost samovznícení, tím větší únik nebezpečných plynů, které mohou být i výbušné. Díky těmto vlastnostem byl v minulosti soustavně ničen, i uvnitř filmových archivů (problémem se zabývá a některé konkrétní případy

uvádí například Paolo Cherchi Usai v „La cineteca di Babele“). Dnes je obecně přístup k nitrátovému filmu mnohem příznivější. Stále ale neexistuje způsob, jak postupné destrukci zastavit či ji zvrátit. Pečlivým skladováním lze tento proces jen zpomalit, a i v takovém případě je výsledek závislý na mnoha dalších faktorech, které nemůže filmový archiv ovlivnit (jako například kvalita původního laboratorního zpracování).

Dnešní pravidla zacházení s nitrátovým filmem určují, že tento má být zničen, pokud dosáhne třetího stupně postupného chemického rozkladu (jak byl popsán v první části práce: podklad měkne, na povrchu se vytvářejí plynové bubliny a film vydává nepříjemný zápach). Oficiální materiál firmy Eastman Kodak pro zacházení, skladování a destrukci (!) filmu na podkladu z nitrátu celulózy také uvádí, že film by měl být zničen, pokud nemá historickou hodnotu: „Celluloce nitrate films that have reached the third stage of decomposition, or have no historical value, need to be destroyed properly.“<sup>105</sup> [srov. *Safe Handling, Storage, and Destruction of Nitrate-Based Motion Picture Films*, dále jen jako *H-182*, 1998: 5] Jak ale mohla naznačit kapitola věnovaná konceptům vycházejícím z materiality filmu, především část o tzv. sirotčích filmech, je dle mého názoru velmi těžké určit historickou hodnotu filmového materiálu (někdy se dokonce uvádí, že všechny filmové materiály na nitrátovém podkladu by měly být už pro tento fakt uchovávány, pokud nejsou svému okolí bezprostředně nebezpečné).

Dle stejného materiálu Eastman Kodak se nitrátové materiály po třetím stádiu rozkladu či bez historické hodnoty stávají odpadem („Once it is determined that a cellulose nitrate film needs to be destroyed, it is considered a waste.“<sup>106</sup>). Materiály Kodak, jednou prohlášený za odpad, jsou dále členěny do kategorií: D001 (ignitable hazardous waste), D003 (reactive hazardous waste) a D011 (hazardous waste). Všechny nitrátové filmy v jednom z posledních tří stádií rozkladu by měly být zařazeny pod tyto kategorie.

Materiál *H-182* firmy Eastman Kodak uvádí další pravidla pro zacházení s nitrátovými filmy. Pokud jsou určeny k destrukci, je možné je skladovat a transportovat jen pod vodou, přičemž její množství je určeno na minimálně 25% váhy skladovaných či transportovaných filmů. Existují i předpisy pro přepravní kontejnery. Také skladovací prostory samotné podléhají pravidlům pro sklady nebezpečného odpadu. Filmový materiál by pak měl být destruován v k tomuto účelu přizpůsobených zařízeních. Odpovídající metodou destrukce je pak spálení (incineration). [srov. tamtéž: 5-6]

Etický kodex FIAF pak problematiku ničení řeší následovně: „Archivy nebudou bezdůvodně ničit filmové materiály ani v těch případech, jsou-li už restaurovány a zabezpečeny. Jestliže je to legálně a administrativně možné a jestliže jsou splněny všechny bezpečnostní podmínky, archivy mají dovolit přístup i k nitrátním kopiím a promítnout je zájemcům, dovo-  
lí-li to jejich fyzikálně-chemický stav.“ [*Etický kodex filmových archivů sdružených v Mezinárodní federaci filmových archivů*, online]

V poslední fázi svého života filmový materiál přestává být považován za nosič pohyblivých obrazů, a je redukován právě jen na svou materialitu. Tento fakt byl zcela jistě reflektován už ve dvacátých letech minulého století, ale již předtím můžeme předpokládat existenci způsobu, jak znovu využívat opotřebované či poničené filmy: filmový materiál byl vždycky finančně nákladný, a i po jeho předpokládaném komerčním využití měl stále hodnotu alespoň stříbra, kterým je tvořen fotografický obraz.<sup>107</sup> Jeho životnost je, poměrně k jiným materiálům, krátká, a je otázkou, jak dlouho ještě budou existovat pohyblivé obrazy zaznamenané na kinematografickém filmu, pokud jednou dojde k tomu, že už nový materiál tohoto charakteru nebude vyráběn.

#### **4. Nová řešení: Životnost nosičů a možnosti využití technologií**

V důsledku reflexe postupného mizení pohyblivých obrazů na filmovém podkladu bývá uvažováno o jeho možném nahrazení novými nosiči. V osmdesátých letech dvacátého století se

zajímavou alternativou zdála být videokazeta, v devadesátých letech se mnohem častěji mluví o digitálním záznamu pohyblivých obrazů a o elektronických nosičích. Bez hlubšího rozboru, který dle mého názoru prozatím není na místě (například životnost CD či DVD médií je prozatím stále jen odhadovanou cifrou, získanou laboratorními testy; ověření v praxi prozatím stále chybí), bych zde ráda porovnála dosavadní možnosti, které tato alternativní média (nosiče) nabízejí. Pro komparaci budu uvažovat o třech vlastnostech jednotlivých nosičů: o životnosti, množství informací, které jsou schopné pojmout (či zaznamenat) a o možnostech rozšiřování a dostupnosti pohyblivých obrazů na nich zaznamenaných.

Životnost filmového nosiče z nitrátu celulózy je dosud uváděna, při kvalitním laboratorním zpracování a konstantních podmínkách uložení, na sto let. Existují originální exempláře, které tuto hranici dokonce překročily, a to v relativně dobrém fyzickém stavu. Životnost dat zaznamenaných na kinematografickém filmu je stejná jako životnost podkladu. Záznam zde existuje v podobě obrazů, které sice podléhají destrukci, a tedy i částečné ztrátě informací. I přes tato poškození je obraz stále viditelný, a za určitých podmínek i přenositelný na nové nosiče. Poškozený obraz je také přístupný restaurátorským zásahům, možným do určité míry i na fotochemickou cestou pořízených kopiích původního záznamu.

Životnost záznamu na magnetické pásce je oproti tomu (stále při dobrých podmínkách skladování a v případě řádně vyrobeného materiálu) odhadovaná přibližně na polovinu, tedy 50 let. „Magnetic tape is not considered a good long-term storage medium for archival material. In fact, there is no good archival medium for the long-term storage of video.“<sup>108</sup> [Wheeler, 2000: 2] Životnost polyesterového podkladu je přitom odhadována až na stovky let, v závislosti na skladovacích podmínkách. Životnost dnešních magnetických částic nesoucích záznam se pak, opět v závislosti na podmínkách, pohybuje od 150 do 700 let (při 10°C a 60% relativní vlhkosti). [srov. tamtéž: 6] Problém ale přináší syntéza těchto dvou částí. Mezi nejčastější problémy pak patří poškození tzv. binderu, který při sobě drží podkladový film a



magnetické částice nesoucí záznam, a který může degradovat už po několika letech. [tamtéž: 5]

Životnost CD a DVD nosičů (z nichž se budu zabývat především nosiči DVD, které jsou potenciálně spíše využitelné v prostředí filmového archivu) je prozatím zkoušena pomocí testů zrychleného stárnutí, které se ale většinou omezují na simulaci rozdílů teploty a vlhkosti, ale netestují různá mechanická poškození. Také se uvádí, že vzhledem k počtu výrobců, kteří používají různé typy substrátů,<sup>109</sup> se životnost liší také značku od značky. Mezi faktory, které mohou dále ovlivňovat životnost, patří také způsob výroby, rychlost a kvalita zápisu dat, a v neposlední řadě podmínky skladování zapsaného média. Prozatím existují předpoklady (na straně výrobců, snad s jistou dávkou optimismu), že zapisovatelné DVD má životnost sto let, prepisovatelná média pak kolem třiceti let. Přitom ale „i sami výrobci neoficiálně doporučují, aby byla důležitá data na DVD disky zapisována maximálně 4x rychlostí. Ta nejdůležitější data přitom na DVD média vůbec nepatří, neexistuje totiž 100procentní jistota, že časem (třeba za několik měsíců) prostě nezmizí z disku“ [Bareš & Kasal, 2005: 91]

Zamyslíme-li se pak nad použitými materiály, příliš se od sebe neliší. Jak dřívější, tak dnešní kinematografické filmy jsou vyráběny z polymerů, stejně jako materiály pro výrobu videokazet (od materiálů použitých k výrobě pásky až k samotné kazetě, ve které je páska ukožena), i materiály pro výrobu CD a DVD. Jistě, dnešní výrobní postupy jsou schopné vyrábět stále kvalitnější a lépe přizpůsobené materiály (vzpomeňme vývoj od nitrátu celulózy přes acetáty celulózy až k polyesteru). To ale spíše hovoří pro migraci z původního nosiče vyrobeného ze již dnes degradujícího materiálu na nosič stejného typu, ovšem z materiálu novějšího, ne pro migraci z jednoho typu média na médium nové.

Dalším důležitým faktorem při rozhodování o případném použití nových technologií v archivní praxi je objem dat, která jsou jednotlivé technologie schopné zaznamenat, a která různé nosiče umožňují uložit. Základní vlastností pro tento typ porovnání je rozlišení, tedy

schopnost zaznamenat detaily obrazu. Problém při tom představuje, jak porovnávat rozlišení kinematografického filmu (či fotografie) s digitálními technologiemi, když oba okruhy využívají jiný způsob zaznamenávání detailů. Zatímco obraz filmu a fotografie je tvořen zrny kovového stříbra, jejichž rozměry a tvary mohou být značně různorodé, digitální obraz je tvořen pixely, které vytvářejí systém shodných prvků rozložených v obraze uspořádaným způsobem. Většina autorů se prozatím pokouší porovnávat právě pomocí pixelů, alternativně bytů, tedy pojmů z okruhu digitálních technologií.

Jim Wheeler například uvádí, že objem informací jednoho okénka 35 mm barevného filmu odpovídá 40 MB, přičemž jedna vteřina (tedy 24 nebo 25 okének) představuje 1000 MB. NTSC Video oproti tomu na jedno okénko obsahuje 1 MB a na jednu vteřinu 30 MB.<sup>110</sup> [Wheeler, 2000: 28] Mnohem důkladnější porovnávání představuje práce Giovanny Fossatiové ve sborníku *Restauro, conservazione e distruzione dei film* [Comencini & Pavesi, 2001: 110-142]. Rozlišení (množství prvků obsažených v obraze, potenciálně rozlišitelných jeden od druhého) jednotlivých médií uvádí v pixelech. Jeden fotogram moderního barevného kinematografického filmu obsahuje dle jejích údajů 12 750 000 pixelů (což odpovídá rozlišení označovanému jako 4K).<sup>111</sup> Při přepísování na jiný podklad pak dochází ke ztrátě informací, protože dostupné digitální technologie prozatím nejsou schopné pracovat s takovým objemem informací (je ale možné předpokládat, že v dohledné době toho schopné budou). Dle tabulky, kterou Fossatiová uvádí [tamtéž: 114], je možné zjistit, že při přepísování na hraniční hodnotu 2K [viz poznámka] dochází ke ztrátě 75 % informací, zatímco kopie na běžné kazetě VHS představuje zachování pouhých dvou procent původních informací.

Z výše naznačených údajů vyplývá, že digitální technologie prozatím nejsou schopné zcela nahradit klasické uchovávání na kinematografickém filmu. K tomu, aby se tak mohlo stát, je nutné vyřešit dva základní problémy: zvýšit objem dat, která jsou tato média schopná zaznamenat,<sup>112</sup> a vytvořit stabilní a standardní nosiče pro tyto informace. Ačkoliv totiž digi-

tální technologie mají oproti fotochemickému systému jednu obrovskou výhodu, totiž že při kopírování nedochází ke ztrátě dat, v oblasti fyzikálně-chemické stability nosiče jsou na tom velmi podobně, ne-li hůře (chemický rozklad DVD totiž, na rozdíl od klasického filmového pásu, není pouhým okem viditelný). Tolik obávané vymizení kinematografického filmu z oblasti běžné výroby tedy prozatím můžeme odložit.

Pro potřeby restaurování, kompenzace destrukce, je zatím možné využít některé digitální technologie, a také jsou využívány, ale právě kvůli naznačeným problémům spíše v omezené míře. Například při restauračním zásahu provedeném na filmu *Prima della rivoluzione* Bernarda Bertolucciho v roce 2004 v Cineteca del Comune di Bologna byly čtyři krátké barevné záběry v jinak černobílém filmu restaurovány pomocí digitálních technologií, zatímco zbytek filmu prošel klasickým archivním zásahem provedeným fotochemickou cestou. Při té příležitosti bylo také vydáno DVD vytvořené z nově restaurované kopie.<sup>113</sup> Přechodu na digitální nosič se také užívá v případě poškození filmu škrábanci nebo prachem, které není kompenzovatelné kopírováním fotochemickou cestou za použití systému tzv. wet-gate, nebo při poškození chemickým rozkladem („rozpuštěná“ emulze apod.). Ztracené informace jsou přitom nahrazeny překopírováním těch existujících a nepoškozených z okolních filmových okének, v případě menších škrábancům překopírováním pixelů sousedících s poškozeným místem. Po dokončení zásahu je opravený obraz opět překopírován na kinematografický film. Vzhledem k tomu, že tato práce se zabývá především destrukcemi obrazu audiovizuálního díla pouze připomínám, že digitální technologie jsou v mnohem větší míře využívány při práci se zvukovým záznamem.

Nepiratelná je ovšem výhoda digitálních médií pro potřeby šíření a zpřístupňování filmového dědictví. Už videokazeta nabízela možnost kontextualizace (např. v podobě Godardových *Histoire(s) du cinéma*) a pohodlnějšího přístupu ke sbírkám archivů pro první či předběžné etapy výzkumu. DVD navíc osvobozuje od nutně lineárního přístupu, který nabíze-

la VHS. Tyto možnosti jsou v poslední době hojně využívány, zvláště pro nové DVD edice starých filmů, které jsou dokonce někdy nazývány edicemi „kritickými“ (opět odkaz k filologickým postupům). Nezanedbatelná je také možnost dokumentace prováděných restauračních zásahů na digitálních nosičích. I takové záznamy je někdy možné najít na výše zmíněných DVD edicích. Přitom tato činnost je kladně reflektována i odbornou veřejností, když jsou podobné počiny oceňovány v rámci festivalů archivních filmů.

## ZÁVĚR

V přítomné práci jsem se chtěla věnovat destrukci filmových pohyblivých obrazů, jejím příčinám, důsledkům a projevům. Nazvala jsem ji *Poezie destrukce*. Tento název, který do jisté míry odpovídá chápání pojmu destrukce v kontextu prací Paolo Cherchi Usaie, dle mého názoru odráží postavení, jaké destrukce materiálu, i destrukce v přeneseném a abstraktním smyslu, měly a mají v rámci věd o filmu, a to nejen těch, které se zabývají jeho uchováváním či restaurováním. Čtu-li o „známé teplé vůni kafru a acetonu“, která „vydechla“ zevnitř staré nalezené krabice s filmy [Smrž, 1931: 11], shledávám tato vyjádření poetickými. Vyjadřují vztah člověka k materiálu, který je svědkem minulých událostí – nejen v míře, v jaké jsou jimi i další artefakty přeživší do dnešní doby, ale také v rozměru popsaném dokumentárními a dokumentujícími vlastnostmi filmu jako média.

Na začátku všech mých úvah stál předpoklad, že materialita či materiálnost jsou filmu vlastní. Už pojem „film“ odkazuje především k trojrozměrnému předmětu, i když čeština ho využívá i pro označení abstraktnějších konceptů. První oddíl mé práce byl věnován právě této předmětnosti a všudypřítomné trojrozměrnosti filmu. Měl poskytnout souhrn či přehled údajů a problémů, z nichž měly vycházet následující kapitoly, materialitu filmu rozvíjející na abstraktnější rovině. Zjistila jsem v něm, že film je jako materiál nadmíru zranitelný. Procesy, ke kterým dochází při jeho stránutí jsem pojmenovala jako destrukce a sebedstrukce. A jak jsem měla možnost zjistit, vědomí o těchto procesech existuje v reflexích filmu téměř od počátku jeho dějin. Už první léta existence filmu jsou zároveň prvními roky destrukcí, v těchto prvních letech bylo už také známo nestabilní chemické složení filmového materiálu. Dále jsem sledovala destrukce, kterým filmový pás podléhá při svém každodenním používání, zejména při projekci, ale i destrukce, ke kterým dochází vlivem kulturně-historicky identifikovatelných zásahů, jako je například cenzura. Pokud jev, jako je destrukce, mohu popsat jeho periodizací,

tedy vyjádřit konkrétně jeho historii, kontinuitu v čase a ukotvenost v prostoru lidské kultury, je jeho existence dostatečně prokázána.

Ve druhém a třetím oddílu jsem se chtěla vyjádřit k dvěma přístupům, které je možné vzhledem k destrukcím mezi odbornou veřejností identifikovat. Texty Paolo Cherchi Usaie z tohoto pohledu představují většinový přístup, alespoň uvažují-li o odbornících, s jejichž prací jsem se doposud seznámila. Ačkoliv míra abstrakce přítomná v některých jeho textech někdy hraničí se směřováním k nesrozumitelnosti, vztah k filmu jako předmětu a vědomí si jeho předmětnosti, zranitelnosti a smrtelnosti tu nikdy nechybí. Proti tomuto chápání jsem chtěla postavit úvahy, které je možné najít u Dominique Païniho. Přitom jsem ale zjistila, že při porovnávání těchto dvou okruhů smýšlení nelze mluvit ani tak o odlišnosti či protichůdnosti názorů či přístupů k problematice destrukce, jako spíše o různých úhlech pohledu, ze kterých je o destrukci uvažováno. Zajímá-li Cherchi Usaie materiálnost filmu, film jako filmový pás, Païni se zabývá především filmem jako *cinema*, médiem filmu.

Smýšlení Paolo Cherchi Usaie o materiálu filmu a jeho destrukcích jsem se rozhodla představit pomocí konceptů, které tento autor vytvořil či shrnul. Jednak to byl koncept vnitřních či kulturních dějin filmové kopie a pak soubor úvah o imaginární entitě nazvané Model Image, ze kterých vycházejí další Cherchi Usaiovi úvahy, především směřované k uchopení pojmů jako je historie a teorie filmu, sebedestrukce filmové historie, a historie filmu bez filmu. Zatímco v jiných textech můžeme Cherchi Usaiovo smýšlení označit jako pozitivní, ve dvou publikacích věnovaných výše zmíněným konceptům se vyjadřuje k možnému přežití filmu jako materiálu negativně. Se smrtí materiálu je pak spojena i smrt média. Zmizí-li filmový pás, zmizí i povědomí o jeho existenci v rámci lidské kultury, o způsobu jeho prezentace, o jeho společenském dopadu.

Oproti tomu texty Dominique Païniho, které je z počátku možné reflektovat jako negativně přístupující k filmovému materiálu, respektive filmový materiál opomíjející, ve svých

důsledcích přinášejí pozitivní zprávu o možném přežití filmu. Zmizením materiálu, které Païni považuje za přirozené a odpovídající běžnému chodu dějin umění, zmizí právě a jen tento materiál. Ten, ostatně, v posledních letech svého přežívání, spíše zabraňuje existenci filmu jako média. Překopírováním na nová přístupnější média je možné film znovu navrátit ne snad původnímu způsobu recepce, ale rozhodně do původních komerčních oběhů, a tím oživit faktory filmu omezované jeho materialitou.

Čtvrtý oddíl mé práce byl věnován projevům a možným kompenzacím destrukce. Zajímala jsem se o tzv. filmy sirotky, tedy filmy opuštěné vlastníky svých autorských práv, filmy marginální žánrů nebo home movies, fragmentární filmové záznamy nebo ty, které není možné identifikovat. Jejich existence je jistým důkazem destrukce, ale také další destrukci provokuje. Takové filmy totiž nejsou většinou schopné přitáhnout dostatečnou pozornost, odůvodnit svou existenci v rámci filmotéky, a tedy i v korpusu filmového materiálu, který má aspiraci stát se „dědictvím“. Z finančních důvodů, ale také proto, že filmových záznamů je obrovské množství, a denně jich přibývá, jsou tyto filmy odsouzeny zaniknout, protože nebylo, není a zřejmě ani nikdy nebude možné uchovávat všechno. Neznámého nebo neidentifikovaného filmu se zbavuje s lehčím srdcem, nežli filmovou historií ověřeného díla známého autora. Přesto existuje vůle takový filmový materiál uchovat, a heslo takovou činnost propagující v posledních letech pomalu nahradilo úsloví o nitrátu, který nepočká. Fenomén sirotčích filmů by jistě stálo za to prozkoumat ještě podrobněji, na stránkách práce věnované destrukci k tomu ale nebyl prostor.

Podobně další z projevů destrukce, migrace obrazových informací mezi jednotlivými nosiči, je zajímavým problémem o sobě. Païni hovořil o migraci jako o běžném postupu, který známe už z historie ostatních výtvarných umění, a kterým není nutné se zabývat do té míry, jak tak činí jiní autoři. Jeho argumentace je založena na věrohodných informacích, ze kterých vyvozuje logické a přijatelné závěry. Migrace je obrazům vlastní. Jen nás trochu děsí právě u

pohyblivých obrazů, protože tady probíhá rychleji a může se zdát výraznější. Ztráta se zdá být větší. U Païniho sice můžeme rozlišit dva způsoby migrace – migraci jako kopírování, na materiál přístupnější a jednodušeji šířitelný, a migraci jako záchranu, na materiál, který ten dosavadní bude schopen přežít o nějakou dobu – oba dva ale přijímá téměř bez výhrad. Na jednu stranu se přenosem na nový podklad něco z původního filmu ztrácí, na druhou stranu se něco jiného zachovává nebo znovuzískává. Kopírováním na videokazetu nebo DVD se ztrácí původní formát a způsob recepce (Païni nemluví o ztrátě informací, kterou já považuji za jednu z nejdůležitějších), na druhou stranu se film znovu dostává do komerčního oběhu, pro který byl původně určen. Chápe-li pak Païni konzervování jako uchovávání v paměti diváků, je trakový přesun ne destrukcí, ale záchranou pohyblivých obrazů.

Vraťme se ale k migraci. Já jsem se podrobněji zabývala pouze způsoby směřujícími k záchraně původní barevnosti starých filmů (těch barvených, ne barevných) a ztrátami, které s sebou nese změna původního formátu. Jak jsem zjistila, oba druhy migrace nejsou bez problémů, dochází při nich k dalším destrukcím, k ničení paměti o původních technikách a postupech. Zároveň ale prozatím neexistují jiné způsoby, jak se k problému postavit. Také je z většiny odborných textů této problematice věnovaných zřejmé, že hledání takových alternativních způsobů, které by s sebou nesly co možná nejmenší procento ztrát, stále pokračuje. Jak jsem se už zmínila, migrace se týká dalších dvou velkých okruhů: zvuku jako samozřejmé součásti audiovizuálního díla a jiných než filmových médií. Řečeno bylo ale také to, že tato práce si kladla za cíl zabývat se především obrazem, a to obrazem zaznamenaným na kinematografickém nosiči. Přesto jsem v poslední kapitole čtvrtého oddílu cítila potřebu vyjádřit se k dosavadním možnostem (i možnostem migrace) jiných než kinematografických nosičů pohyblivých obrazů.

Ještě předtím jsem se ale zabývala řízenou destrukcí. Objevení materiálu, který se explicitně vyjadřuje o tom, jak ničit nitrátové filmy, pro mne bylo do jisté míry překvapením.



Takový postup je známý z minulosti filmových archivů (a mluvila jsem o něm v kapitole věnované periodizaci destrukcí), ale o jeho existenci v dnešní době se už tolik nemluví. Z hlediska bezpečnosti, ať už zaměstnanců archivu, či jeho sbírek, je tento postup samozřejmostí. Dovolila bych si ale vyjádřit (opět) překvapení nad tím, že řízená destrukce se netýká jen materiálu v jednom z konečných stádií rozkladu, ale také filmových pásů, které nemají, dle slov příručky, žádnou historickou hodnotu. Jak můžeme dnes s jistotou vědět, který film má a který nemá historickou hodnotu? Navíc všechny typy filmů mají alespoň hodnotu svědectví či záznamu paměti své doby. Opět se vracíme k filmům sirotkům, jejichž existence je tolik ohrožena. Ráda bych ještě vyjádřila svou fascinaci nad transformací, kterou film prochází, aby se z nosiče informací a dokumentem o lidské minulosti stal nebezpečným odpadem. Je to proměna dle mého názoru ne nepodobná té, kterou procházel, když se v minulosti měnil z média přinášejícího zábavu davům v soubor polotovarů na výrobu knoflíků, hřebenů a krémů na boty, s malým bonusem v podobě několika miligramů stříbra. I v této transformaci je možné najít jistou míru poezie.

Vůbec, mluvíme-li o ruinách, destrukci, sirotcích, vyjadřujeme se v termínech a užíváme obraty a figury, které charakterizují romantismus. I tento postřeh je možné najít nejednou na stránkách textů, ze kterých jsem při své práci vycházela. Paíni se dokonce vyjadřuje v tom smyslu, že sentiment tohoto druhu je archivářům vlastní, když blouzní po ztraceném nitrátovém podkladu v domění, že s jeho odchodem odešlo cosi nenahraditelného, a jsou slepí k faktu, že „nitrát“ je pouze pojmenování pro souhrn vlastností, které jsou vlastní době jeho vzniku, a ne jemu samotnému. Nakonec prý jsou poblouznění jeho výbušností a hořlavostí. Ano, jsou. Paolo Cherchi Usai to dokonce přiznává. *Una passione infiammabile*, hořlavá vášeň, je vyznáním materiálu a jeho nebezpečným vlastnostem. I když Cherchi Usai v pozdějších reedicích titul změnil, prý aby nepřiváděl do rozpaků roztržité čtenáře jeho knihy, kteří

mohou být v davu ostatních pasažérů hromadných dopravních prostředků považováni za náruživé vyznavače červené knihovny.

Destrukce jsou nevyhnutelné a jsou důležité. Nevyhnutelné díky povaze materiálu kinematografického filmu (jak o něm mluvila první kapitola). Důležité pro chápání tělesnosti, historičnosti a problematičnosti filmu jako nosiče, materiálu. Není ale možné jen je kompenzovat, a jistým způsobem tak maskovat. Právě to by podporovalo iluzi nehmotnosti filmu jako materiálu a snadné zapominání jeho původní podstaty, a o to klidnější přechod k jiným než fotomechanickým nosičům. Každá kompenzace identifikované destrukce by měla mít poučným a zároveň informujícím zásahem. Vyrábíme falsa tak jako tak. S tím je nutné se, obávám se, prozatím smířit. Můžeme se ale rozhodnout, do jaké míry budou tato falsa vzdálená předpokládané původní realitě. Myslím, že zkoušení a aplikace původních technik či jejich poučných náhrad, může nám prozradit něco o minulosti filmu jako předmětu, a tím i o jeho postavení v rámci kultury a života lidské společnosti v minulosti.

V Úvodu jsem si položila otázku, zda budeme moci v budoucnosti pojem film používat v jeho původním významu, tedy jako označení materiálu, nebo zda se od něj zcela oprostí a získá významy nové. Na tomto místě musím s politováním konstatovat, že jsem odpověď nenašla. Jsem si ale jistá, že tyto otázky je možné si položit. Na možnost odpovědět na ně ale budeme nejspíš muset ještě chvíli počkat. K jistým ztrátám na filmovém materiálu bez pochyb dochází. Ztrácí se i povědomí o těchto ztrátách, respektive o materiálu filmu jako takovém. Na druhou stranu pronikají do popředí stále více snahy film jako předmět připomínat. Právě přehlížení materiality považuji za největší destrukci, která v budoucnosti může umožnit ne-problematizovaný přechod k filmu na jiných než kinematografických nosičích. Tím také ohrožuje paměť o minulých a dnešních způsobech recepce, film-médium jak ho známe dnes.

## POZNÁMKY A VYSVĚTLIVKY

<sup>1</sup> Chemické látky, které se při rozkladu uvolňují (převážně plyny) napomáhají dalšímu rozkladu a urychlují jej.

<sup>2</sup> „Cinema is the art of moving image destruction.“ [Cherchi Usai, 2001b: 6-7]

<sup>3</sup> Pojmy prezervace filmu a filmové archivnictví budu používat jako synonyma. Pojem filmové archivnictví odkazuje k instituci, která se touto činností zabývá v našem prostředí (Národní filmový archiv), zatímco termín prezervace je možné nalézt i v jiných jazykových prostředích, s většími či menšími odchylkami sice, ale základním významem shodným. Použití v českém prostředí pak může odůvodnit definice filmového archívu: „Archívy filmové, ústavy starající se o prezervaci filmů, film. listinných dokumentů, scénářů a archivních fotografií.“ [Levinský & Stránský, 1974: 15]

<sup>4</sup> „Nedostatek takového vědeckého přístupu znamená velký rozdíl mezi dnešním filmovým restaurováním a restaurační praxí v jiných uměních.“

<sup>5</sup> Read a Meyer odkazují na příklad nedávných restaurací dvou Vermeerových maleb, které proběhly v Hágu. Ty byly prováděny nejen ve spolupráci s mezinárodní komisí složenou z restaurátorů a historiků umění, ale také s ústavy atomové a molekulární fyziky, chemickými výzkumnými laboratořemi a ústavu pro rentgenovou fotografii. [Read & Meyer, 2000: 76]

<sup>6</sup> Problematiku reflektuje i Milan Klepikov v jedné z recenzí časopisu *Illuminace*. Nejprve cituje autorku Ursulu von Keitzovou: „Filmové dějepisce, které vymazává nebo opomíjí otázky dochování kopií a vyhodnocení pramenů [quellenschiessung], zůstává slepé k materiální bázi, na jejímž základě formuluje své analytické a argumentační hypotézy. Zůstává dále slepé ke změnám, které zanechala nejen fyzická únava materiálu, nýbrž také zásahy specificky ‚dobové‘ (krácení, přestřihávání) nejen u němých filmů.“ [Ursula von Keitz, ed. (1998): *Früher Film und späte Folgen (Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie)*. Marburg: Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft/Schüren.] A dále Klepikov uvádí: „U nás je bohužel stále ještě běžné, že renomovaný filmový esejista napíše o významném filmu minulosti, aniž by uvedl, z jaké z jeho mnoha velmi odlišných verzí vychází či aniž by vůbec bral na vědomí, do jaké míry se artefakt, o němž píše, liší od někdejší ‚autorizované‘ premiérové verze.“ [Klepikov, 2002: 143]

<sup>7</sup> „základní rozlišení mezi ‚filmem‘ jako obecnou entitou a ‚kopiemi‘ skrze které je film rozpoznáván.“

<sup>8</sup> U Cherchi Usai najdeme jak v italské tak v anglické verzi jeho knihy *Silent Cinema: An Introduction* (edice z roku 1994 pod názvem *The Burning Passion*; italská verze *Una passione infiammabile* z roku 1991) přirovnání: „On a tenth-generation copy, *Un Chien andalou* (Salvador Dalí and Luis Buñuel, 1929) is not an avant-garde film: it is an indecipherable ectoplasm which some people have ended by accepting as such only because the inscrutability of the image can intuitively be associated with the unusual nature of its contents.“ [Cherchi Usai, 2000: 143]. „Su un controtipo di decima generazione, *Un chien andalou* (Salvador Dalí e Luis Buñuel, 1929) non è un film d'avanguardia: è un ectoplasma di impossibile decifrazione, che una parte del pubblico ha finito con il considerare accettabile solo perché l'imperscrubilità dell'immagine può essere intuitivamente associata all'esoterismo del contenuto.“ [Cherchi Usai, 1991: 80] (Na kopii desáté generace není *Un chien andalou* avantgardním filmem: je to nerozluštitelná ektoplasma, kterou jako avantgardní film někteří lidé považují proto, že nevyzpytatelnost obrazů může být intuitivně asociována s neobvyklou povahou jejich obsahu.)

<sup>9</sup> „Nejlepší dílo němé éry, viděné skrze nitrátovou kopii na velkém plátně, může být nepřekonatelným uměleckým zážitkem. Kopírujte ho, a kouzlo ihned zmizí. Je to jako kopírovat Rembranta pomocí Polaroidu. Stříbrný obsah černobílého filmové suroviny byl odstraněn do té míry, že se zaplavující záře rané kinematografie mění v rozostřený nános. Informace tam je, umění už ne.“

<sup>10</sup> „nitrátová kopie je charakterizována průhledností a čistotou, které není možné reprodukovat jinými materiály.“

<sup>11</sup> „subtilní chromatické variace a světelné efekty některých dobových exemplářů.“

<sup>12</sup> Například v Itálii je projekce nitrátového filmu nelegální. [srov. Cherchi Usai, 1991: 18]

<sup>13</sup> Problém uchovávání filmů vyrobených systémem sound-on-disc bývá řešen také kopírováním zvukového i obrazového záznamu na jeden filmový pás, přičemž rozměry filmového okénka musí být opticky zmenšeny, aby bylo kam zaznamenat zvukovou stopu.

<sup>14</sup> „Při projekci na velké plátno barvy originálního Handschiegla okouzlují zrak způsobem, který žádná reprodukce nemůže imitovat. Je pravda, že všechny současné kopie původních barevných procesů redukuje jejich působení, ale Handschiegla je téměř nemožné duplikovat bez osudné ztráty úžasných obrazových vlastností. V existujících promítacích kopiích vypadá jako vybledlý Technicolor nebo časem opotřebovaný ručně barvený film; bohužel neexistuje způsob jak ho plně vychutnat bez zhlédnutí originálu.“ Tzv. Handschieglův proces, později nazývaný Wyckoff-DeMilleův proces, adaptuje pro film vícebarevný litografický proces, a je

dosud nejkompexnějším systémem přímého barvení známým v němém období. Podrobněji viz. Cherchi Usai, 2000: 31-33.

<sup>15</sup> Na vysvětlení: iluze nehmotnosti podporuje tendence mluvit o „*Metropolis* Fritze Langa“ namísto o „kopii *Metropolis* Fritze Langa vytvořené z originálního 35mm negativu uložené v australském národním filmovém archivu ScreenSound Australia“ či o „*Metropolis* Fritze Langa v 35mm acetátové kopii vytvořené po restaurační zásahu v Münchner Filmmuseum v roce 1987“. Po jednom filmovém okénku z obou výše zmíněných skutečně existujících kopií, na kterých je patrný rozdíl ve fotografické kvalitě, je možné najít v Cherchi Usai, 2000: 48.

<sup>16</sup> Podle Emmanuelle Touletové Cherchi Usai reprezentuje skupinu jednotlivců, kteří: „Zaslíbili se tomu, že nám budou – nám navzdory – připomínat, že nic nemůže nahradit světélkování, barvu, kompozici a krásu, stejně jako historickou pregnatnost původního nitrátového filmu, který je zevnitř sebe sama měněn věčností“, jeho sebedestruktivní ireversibilitu, které budeme, poté, co nás polapí tento nemožný úkol, nuceni asistovat.“ [Touletová, 2002: 10]

<sup>17</sup> Levinský a Stránský uvádějí přibližně 0,14 mm [Levinský & Stránský, 1974: 238]

<sup>18</sup> Roznětínský například uvádí následující části filmového svitku: ochranný film, nabíhací (stratovací) páska obsahující obrazový a zvukový start, označení dílu, dobíhací páska a opět ochranný film. [Roznětínský, 1945: 15] Podobně uvádí normalizované vybavení dílu filmové kopie i *Příručka pro promítače*. [Jiráček & Struska, 1956: 293]

<sup>19</sup> Pro ušetření byly mezititulky němých filmů vyráběny bez mezikroku (tedy bez negativu; respektive pro vyrobení černého titulku s bílým písmem byl použit inverzně zbarvený originál, takže mezititulek je vlastně negativní obraz reality) a vkládány rovnou do pozitivní kopie. Slepky na starších barvených filmech najdeme také v místě změny barevnosti materiálu. Scény se stejným zbarvením byly totiž v laboratoři barveny společně, a až později, podle určeného pořadí, slepovány za sebou tak, jak se měly objevit na plátně.

<sup>20</sup> Jednu z nejsoučasnejších knih věnovanou nitrátu pak vydala FIAF (Fédération International des Archive du Film): SMITHER, Roger, ed. (2000): *This Film is Dangerous: An Anthology in Celebration of Nitrate Film*. Brusel: FIAF.

<sup>21</sup> Podle Vladimíra Opěly byl acetátový film v omezeném množství používán už v letech 1912-20, ale byl velmi křehký. [Opěla, 2000: 61]

<sup>22</sup> K porovnání vlastností nitrátu a triacetátu celulózy a polyesteru viz Read & Meyer 2000: 16.

<sup>23</sup> Stále se zvyšující požadavky na kvalitu fotografického obrazu a výrobu většího množství kopií vedly k přizpůsobení složení emulze pro různé materiály: pozitivní, negativní, inverzní a rozmnožovací (pro výrobu duplikátních negativů a duplikačních kopií). Tyto jednotlivé emulze se liší především použitými halogenidy stříbra, ale také dalšími přídavnými látkami.

<sup>24</sup> „d'ábelské spojenectví mezi časem a chemií“

<sup>25</sup> Fotografie dokumentující jednotlivá stádia rozkladu nitrátu celulózy je možné najít ve *Film Preservation Handbook*, online: <http://www.seapavaa.org/FilmPreservationHandbook/Home.htm>, v kapitole „Base Polymers and Decomposition“.

<sup>26</sup> Existují například i metody jak rozvinout již spleené části filmového pásu [srov. Farinelli & Mazzanti, 1994: 70].

<sup>27</sup> Řízené destrukci se věnuje jedna z kapitol posledního oddílu této práce.

<sup>28</sup> Vznikají kysličníky dusíku a uvolňuje se teplo. Kysličník dusičitý pak reaguje s vodou (obsaženou v želatině nebo ve vzduchu) a tvoří se kyseliny dusitá a dusičná. Nemohou-li pak unikát z krabic, působí na podklad a urychlují jeho rozklad.

<sup>29</sup> Přičemž rychlost rozkladu se přibližně zdvojnásobuje při každém zvýšení skladovací teploty o 5 °C.

<sup>30</sup> „Cellulose nitrate, developed from research aimed at designing new explosives, still possesses a major degree of the chemical instability typical of these materials.“ (Nitrát celulózy, vyvinutý výzkumem zaměřeným na navržení nových výbušnin, stále vykazuje ve značné míře chemickou nestabilitu, pro tyto sloučeniny tak typickou.) [Read & Meyer, 2000: 15]

<sup>31</sup> Přitom toto hoření je velmi rychlé: Vladimír Opěla uvádí, že 20 000 kilogramů materiálu shoří za tři minuty, a vyvíjí se přitom teplota 1700 °C. Přičemž k oheří dochází i bez přístupu vzduchu, protože nitrátový podklad obsahuje kyslík. Hoří i pod vodou a pěnovými hasicími přístroji, a není možné jej uhasit žádnými známými hasicími prostředky.

<sup>32</sup> Podrobněji in Cherchi Usai, 2001a: 975. O požáru se zmiňuje i Karel Smrž: „Připomínám jen požár na dobročinném bazaru dne 4. května 1897 v Paříži pořádaném, jenž vyžádal si nesmírného počtu obětí z nejvyšších kruhů pařížských. [...] Dne 4. května vzňala se náhle odpoledne petrolejová lampa kinematografu, a než se kdo nadál, stál celý bazar v plamenech. V moři plamenů prchali lidé – hořící pochodně, jako smyslů zbaveni, řvali, vráželi do sebe, chytali jeden od druhého a klesali konečně na stále se zvyšující hromadu mrtvol. Ve stájích barona Rotschilda, nalézajících se proti bazaru, byly otevřeny brány dokořán a hořící nešťastníci vrhali se do nádrží, v nichž bývali plaveni koně. Přesto však vyžádala si katastrofa 117

oběti - -.“ SMRŽ, Karel (1917): Nebezpečí požáru v divadlech kinematografických. *Vinobraní*, 2, 1917, č. 6 (14. 3. 1917), s. 88 a č. 7 (28. 3. 1917), s. 100 (K. S.), citováno in Tabery, 2003: 192.

<sup>33</sup> V materiálu *Film Forever* je toto členění ještě dále problematizováno: v prvních čtyřech stádiích se oba materiály shodují, ale paté stádium ve *Film Forever* představuje pouze objevení se bílého prášku na povrchu filmu; následuje šesté stádium, charakterizovaném „hranatostí“ filmového pásu navinutého na jádru, a konečně sedmé stádium, při kterém film ztrácí pružnost a emulze se odděluje od filmového podkladu. [*Film Forever*, online: 9-10]

<sup>34</sup> Obecně se uvádí, že se v průběhu času vysouší (odpařuje) jednak voda obsažená ve filmovém podkladu i ve fotografické emulzi, a pak se také ztrácí rozpouštědla a jiné složky přidávané k filmu během výroby.

<sup>35</sup> Read a Meyer uvádějí, že většina používané filmové techniky může pracovat s filmem smrštěným o přibližně 0,4%. Dodávají ale, že některé filmy na nitrátovém podkladu, ačkoliv jinak v perfektním stavu, mohou být smrštěné až o 2,5%. [Read & Meyer, 2000: 85] Ze starších zdrojů bych ráda uvedla publikaci Františka Roznětínského, který v přiložených tabulkách uvádí, že nejvyšší přípustné smrštění je 1,2%, což odpovídá změně šířky původně 35mm filmu na 34,6mm a délky ze 190 na 187,7 milimetrů (délka filmu pro deset filmových políček). [Roznětínský, 1945: 373, tab. XIII] Roznětínský také, v kapitole věnované promítacím strojům, píše: „...průměr bubíneků [transportních bubíneků] a rozteč zubů [promítacího stroje] jsou stanoveny tak, aby i filmy nové i kopie se smrštěním do 0,6% bezvadně probíhaly. Kopie, jejichž smrštění po seschnutí je větší než 1%, jsou již na normálních bubíncích vystaveny poškození perforace.“ [tamtéž: 29]

<sup>36</sup> Virážování je technika barvení původně černobílého obrazu, při které je celý filmový pás ponořen do lázně s příslušnou barvou. V některých případech byla vyráběna barevná už původní filmová surovina (obarvený podklad). Nedochozí k barevné změně stříbrného obrazu, takže obarvení je patrné především na světlých částech obrazu.

<sup>37</sup> Tónování naopak využívá chemické reakce, při které je stříbrný kov tvořící fotografický obraz nahrazen jiným kovem, jinak zbarveným. Obarvené jsou tedy původně černé části fotografického obrazu.

<sup>38</sup> Při konfrontaci české a italské terminologie může dojít k záměně: italština pro české „virážování“ používá termín „imbibizione“ (pro srovnání v angličtině „tinting“), zatímco pro české „tónování“ používá „viraggio“ (v angličtině „toning“). Pro českou terminologii srov. Jaroš, 1995: 86 nebo Smrž, 1924: 128-129, pro italskou Farinelli & Mazzanti, 1994: 57-60.

<sup>39</sup> Existuje i slovník popisující jednotlivé škrábance: „Intermittent diagonal scratches are known as rain, continuous parallel scratches as tramlines, short fine cross scratches are called cinch marks and so on.“ (Přerušované diagonální škrábance známe jako déšť, pokračující souběžné škrábance jako koleje, krátké jemné příčné škrábance jsou nazývány „cinch marks“ a tak dále) [Read & Meyer, 2000: 87-8] „Cinch marks“ by bylo možné přeložit jako stopy od řemene, či otlaky od sedlového popruhu.

<sup>40</sup> Anglicky tzv. „wet printing“ nebo „wet gate printing“, v italštině „stampa sotto liquido“.

<sup>41</sup> „Existuje akademický směr smýšlení, který považuje škrábance za součást kinematografického dědictví. Vzhledem k tomu, že je známo, že rané filmy byly publiku předváděny tímto způsobem, jsou defekty považovány za autentickou ‚patinu‘ dřívější doby. Na druhou stranu jiní vidí škrábance jako nesmyslné a obtěžující defekty, které by měly být eliminovány.“

<sup>42</sup> Roznětínský píše: „Uvažujme nyní, jak se mění rychlost otáčení maltézskeho kříže během jeho záběru? Od okamžiku, kdy kladička unášeče se vsune do výřezu kříže, počne se kříž otáčeti, a to rychlostí, která z nulové hodnoty (již měl kříž po dobu, kdy byl v klidu) poznenáhlu stoupá na hodnotu maximální. Rychlost stoupá po celou dobu, ve které se kladička ‚zasunuje‘ do výřezu kříže. Největší rychlost otáčení kříže jest v okamžiku, než se počne kladička unášeče ve výřezu kříže vraceti. Od vratné polohy kladičky ve výřezu kříže rychlost otáčení kříže klesá až do okamžiku, kdy kladička kříž opustí. Rychlost otáčení je nula, kříž zůstává v klidu. Kladička vykoná zbývající  $\frac{3}{4}$  otáčky unášeče a pochod se opakuje. [...] v krátkých intervalech vznikají značné změny rychlosti, které vyvolávají veliké setrvačné síly, jimiž je nejen mechanismus kříže, ale i perforace filmu velmi silně namáhána.“ [Roznětínský, 1945: 36-37] Promítací stroje, ačkoliv nutné prostředky pro adekvátní užití filmového materiálu, jsou často vnímány negativně. Cherchi Usai se například zmiňuje o Vincentu Pinelovi, který označoval promítací stroj jako „una macchina per triturare pellicola“ (stroj na mletí filmového pásu). [Cherchi Usai, 1985: 6]

<sup>43</sup> V italském prostředí jsou postupy hledání způsobů restauračního zásahu, především takového, kde se jedná o vytvoření nové projekční kopie za použití více původních přeživších exemplářů, někdy přirovnávány k filologickému výzkumu prováděnému na literárních textech. Mnohem rozšířenější byl pak tento jev na počátku 90. let minulého století.

<sup>44</sup> Raymond Borde (1920-2004) byl dlouholetým pracovníkem Cinémathèque v Toulouse. Později uveřejnil zneklidňující aktualizaci textu *Les Cinémathèques* [srov. Cherchi Usai, 2001a: 993] pod názvem *La crise des cinémathèques e du monde* (Paříž, 1997), vypracovanou společně s Freddy Buachem, bývalým ředitelem Cinémathèque Suisse v Lausanne.



<sup>45</sup> Borde, 1983: 15-27. Tato kapitola vyšla také v italském překladu, v monografickém čísle časopisu *Cinema&Cinema* (číslo nazvané *La tradizione del film: Testo, filologia, restauro*, roč. 19, č. 63, leden/duben 1992, s. 93-103)

<sup>46</sup> Borde mluví o tom, že vlastník autorských práv může film požadovat od archivu, může za jeho vlastnictví žalovat sběratele, může dokonce zničit všechny existující kopie filmu, a nikdo mu v tom nemůže zabránit. [Borde, 1983: 16]

<sup>47</sup> „Filmové archivy se snaží uchovávat to, co se filmový průmysl snaží ničit.“

<sup>48</sup> Borde i další autoři odkazují k: MALTHÈTE-MÉLIÈS, Madeleine (1973): *Méliès l'enchanteur*, Paris: Hachette.

<sup>49</sup> „Restaurování filmu se zabývá materiálem, tedy filmy/předměty, s cílem obnovit film/text, film/dílo.“

<sup>50</sup> Záleží zde ovšem také na způsobu výroby kopie. Pokud je vyrobena kontaktním souvislým kopírováním, velmi pravděpodobně na novém filmu najdeme většinu nápisů po okrajích, obrazy původních perforací apod. Při krokovém a optickém kopírování je naopak předávána pouze informace uvnitř filmového okénka, vše mimo něj se ztrácí.

<sup>51</sup> Vista Vision je jeden ze systémů širokoúhlého filmu. Oproti některým ostatním měl jednu výhodu: stále pracoval se standardním 35 mm filmem. Okénka na něm ovšem byla o 90° otočena (delší stranou fotogramu k perforacím), a film procházel při projekci strojem vodorovně.

<sup>52</sup> „lakuna, pokud mluvíme o výtvarném umění, je přerušením ve figurativním tkanivu.“

<sup>53</sup> „lineární následnost figurativních jednotek (fotogramů)“

<sup>54</sup> Technika *freeze-frame* využívá zachovaných částí filmu (většinou v podobě jednoho filmového okénka), kterými nahrazuje okolní nezachovalé části, v čase odpovídajícím původnímu rozsahu. Její použití je charakteristické v mezititulcích němých filmů, kdy je celý mezititulek znovuvyvořen mnohonásobným překopírováním jednoho z jeho původních okének. Využívá se v případech, kdy buď z mezititulku nezbylo nic, než právě jedno filmové okénko, nebo kdy je značná část mezititulku poškozena. V menší míře se tento postup využívá u ostatních chybějících částí filmu. V takovém případě má jedno konkrétní „zamrzlé“ okénko, nepohyblivý obraz, v podstatě fotografie, reprezentovat a zastupovat původní celek obrazů v pohybu.

<sup>55</sup> „natržení narativního tkaniva filmu.“

<sup>56</sup> „Postup, který by se zdál být povinným v těchto případech, je vložení černého (neutrálního) filmového pásu za účelem označení lakuny.“

<sup>57</sup> „měli bychom vyrobit nestabilní obraz tak, jak existoval (protože v té podobě diváci film viděli), nebo by měl vypadat stabilní, jakoby problém nikdy neexistoval?“

<sup>58</sup> „Narozdíl od toho, co rozeznáváme u jiných umění, divák pohyblivého obrazu nemá rád fragmenty.“

<sup>59</sup> „dějiny míst, která ho hostila, osob, které ho vědomě či nevědomě uchovávaly; je také dějinami změn, ke kterým došlo na předmětu v průběhu času, dějiny jeho progresivní autodestrukce, a jeho definitivního zmizení před tím, než dílo mělo možnost být podrobena restaurování.“

<sup>60</sup> V textu „La cineteca di Babele“ [Cherchi Usai, 2001a] Cherchi Usai sice mluví o tom, že film postrádá jedinečnost vlastní jiným uměním. Zároveň ale dodává, že tímto tvrzením nepodporuje ukvapené čtení Waltera Benjamin, dle kterého „il film sarebbe privo della stessa ‚aura‘ che circonda un’opera d’arte a causa della sua riproducibilità.“ (by film byl zbaven stejné „aury“, která obklopuje umělecké dílo, kvůli jeho reprodukovatelnosti) [tamtéž: 970] Benjaminovo pozorování upřesňuje: „È piú esatto dire che l’immagine proiettata si configura agli occhi dello spettatore come un’arte della *ripetizione* nonché evento visivo, gradualmente modificata dall’alterazione del supporto recante le immagini, da altri fattori psicologici e ambientali.“ (Je mnohem přesnější říct, že promítaný pohyblivý obraz se utváří v očích diváka jako umění *opakování* a jako vizuální událost, postupně měněná v závislosti na změnách podkladu nesoucího obrazy a na dalších psychologických faktorech a vlastnostech prostředí.) [tamtéž] Při čtení Benjaminova textu je pak možné najít několik zajímavých pozorování, na pozadí kterých lze sledovat dnešní status destruovaného filmu, respektive jednotlivých, časem poznamenaných kopií. Mluví-li Benjamin o auře jako o „jedinečném zjevení dálky“ [Benjamin 1979: 21] a o jejím rozpadu tam, kde je dílo prostorově přístupné a přijímáno ve svých reprodukcích (čímž je překonána neopakovatelnost), mohli bychom ji, dle mého názoru, přisoudit restaurovaným kopiím filmů promítaným na velkých mezinárodních festivalech, za jedinečného doprovodu velkého orchestru. K jeho následujícímu tvrzení: „Zdá se dnes, že v rámci kultovní hodnoty se téměř vyžaduje, aby umělecké dílo zůstalo skryté: některé božské sochy jsou přístupné jen knězi v celle“ [tamtéž: 22-3] lze připojit úvahu (možná poněkud nadšazenou) o vytoužených filmech každého cinefila na nedostupných originálních nitrátových podkladech, přístupných v některých případech jen pracovníkům či badatelům ve filmových archivech. Tyto úvahy by bylo možné ještě doplnit otázkou, zda lze takto charakterizovat pouze vybrané „staré“ kopie filmů, nebo zda tento potenciál v sobě nesou i filmy nové. A pokud existuje takové rozdělení, jak je možné určit hranici? Problematikou se nebudu v této práci nadále zabývat, ale ráda bych vyzvala k zamyšlení vzhledem ke statutu filmu jako předmětu a pojmu destrukce v jeho různých, v této práci probíraných významech. I Benjamin používá

termín destrukce. Nemluví ale o filmu destruovaném, nýbrž o filmu destruuujícím. [srov. tamtéž: 20]

<sup>61</sup> „Originální kopie je mnohačetným předmětem fragmentovaným ve verze, jejichž počet odpovídá počtu přeživších kopií.“

<sup>62</sup> Podobný postoj, rozlišování na film jako nemateriální entitu a jeho jednotlivé kopie, do kterých se tato entita vtěluje, najdeme i u Emmanuelle Touletové: „Chemický vývoj, jenž je vlastní nitrátu, bezpochyby usnadnil dichotomii mezi filmem jako fyzickým tělem odsouzeným ke zničení a nemateriálním dílem od své inkarnace.“ [Touletová, 2002: 8] Touletová toto rozdělení vysvětluje jako umožněné především chemickým rozkladem. Můžeme ale předpokládat, že i kdyby nebylo chemického rozkladu, jednotlivé filmové kopie by se od sebe lišily, už jen třeba vlivem poškození během projekce. Projekce v původním kontextu ovšem předchází vnitřní historii kopie, jak ji definuje Cherchi Usai. Přesto se kopie od ostatních odlišuje už v tomto momentu.

<sup>63</sup> „taky restaurační zásah je ve skutečnosti výrazem vůle, prohlášením záměrů, vztahem mezi filmem a osobami, které ho zachránily nebo věřily že tak činí. Film není nikdy ukončen: je vždy obklopen, tak či onak, „probíhajícími pracemi“.“

<sup>64</sup> „Fáze předcházející objevení, a ty, které mu následují pod dohledem archivního personálu, tvoří *kulturní dějiny* filmové kopie.“

<sup>65</sup> „Pohyblivý obraz uchovaný v archivu není abstraktní entitou, která se k nám dostala racionální drahou, navrženou Dějinami ve jménu příštích generací. Je vždy, i několik hodin po jeho prvním objevení, přeživším po komplexním a náhodném procesu selekce, ne nepodobným evolučnímu schématu darwinovského charakteru.“

<sup>66</sup> „suma všech optických iluzí prezentovaných platicímu publiku v jakékoliv době takovým způsobem, že každý divák je může vnímat v jejich totalitě.“

<sup>67</sup> „místo toho řízen pohnutkou zcela ignorovat proces formování samotného obrazu.“

<sup>68</sup> „Tvrdím, že diváka nezajímá fakt, že pohyblivý obraz pochází z matrice, a věří v možnost vidět ho znovu za stejných podmínek jako prve. Z tohoto hlediska, stejně jako orální literatura, není film založený na reprodukci. Je to umění opakování.“

<sup>69</sup> „divák je nevědomým svědkem vymýcení pohyblivých obrazů, které nemá nikdo v úmyslu zachovat.“

<sup>70</sup> „Diváci Model Image si nejsou vědomi krize či katastrofy, která roztříští jejich víru v jeho integritu. [...] Je ale také samozřejmě možné, že naši diváci vědí zcela přesně, že sledují obrazy, které budou ztraceny, ale tento fakt považují za irelevantní: *deteriora sequitur*.“

<sup>71</sup> Cherchi Usai se ve svém textu neodvolává k žádné konkrétní filmové historii ani teorii. Spíše z jeho úvah vyplývá, že se odvolává k jakémusi myšlenému souhrnu všech filmových historií, k jedné fiktivní Historii.

<sup>72</sup> „v bezčasém stavu stability“

<sup>73</sup> „prezervace a rozklad vyvstávají z podmínek, za kterých jsou tyto obrazy vyráběny a předváděny.“

<sup>74</sup> „rozšiřování propasti mezi obrazem jako takovým a jeho hypotetickým stavem v podobě Model Image.“

<sup>75</sup> „Vstříc nové historiografii filmu“

<sup>76</sup> „Aby se tato historická a psychologická vzdálenost nestala nepřekonatelnou, doporučuje se vidět němé filmy ve formě co možná nejbližší té původní, tedy jako projekci světla skrze poloprůhledný fotografický podklad. Řekněme, že jiné systémy jsou pohodlnější a levnější než kinematografický film, a tento úhel pohledu je přípustný podobně jako přípravné studium malby reprodukované na papíru, hudby zaznamenané ve studiu, architektury prezentované skrze nákresy či simulace...“

<sup>77</sup> „Aby se tato historická a psychologická vzdálenost nestala nepřekonatelnou, je lepší sledovat němé filmy ve formě, která je co nejbližší té původní, tedy jako projekci světla skrze poloprůhledný fotografický podklad. K trvání na tomto požadavku existuje důvod. Průmysl je velmi přesvědčivý v ujišťování, že kinematografický nosič už není pro film důležitý, a to může být v pořádku v komerčním kontextu, ale ne v muzeu, ani v jiné organizaci, kde jsou uchovávány dějinné a kulturní dědictví. Jeden by mohl namítnout, že jiné systémy jsou praktičtější a levnější než film. Jiní by mohli prohlásit, s jistou částí pravdy, že sledování filmu na filmu se velmi rychle stává luxusem, který si zřejmě ani archivní instituce nebudou moci v budoucnosti dovolit. Oby názory jsou akceptovatelné. Můžeme nejdřív studovat fotografii malby, před zkoumáním konkrétního plátna, nebo se zabývat hudbou skrze zaznamenané předvedení, nebo pochopit architektonické dílo pomocí kreseb a modelů...“

<sup>78</sup> Cherchi Usai uvádí příklad Anthology Film Archive Jonase Mekase v New Yorku, kde byly v roce 1972 instalovány panely znemožňující divákovi vidět cokoliv jiného než plátno, „nel nome di un'esperienza visiva solitaria e ,totale'.“ („ve jménu osamělé a ,totální‘ vizuální zkušenosti“) [Cherchi Usai, 2001a: 1064] Mluví také o Peteru Kubelkovi (do roku 2000 spolureditel Österreichisches Filmmuseum ve Vídni), který ze stejných důvodů odmítal jakýkoliv zvukový doprovod němých filmů, narušující originální obraz v jeho původní čistotě.

<sup>79</sup> „historických změn, které by chtělo ochraňovat: vývoj umění se vždy projevoval skrze formy jako jsou kontaminace, parafráze, plagiát, biologický růst nové estetiky na ruinách umírající technologie.“

<sup>80</sup> „Až jednou bude zcela přerušena výroba kinematografického filmu, Muzeum se stane exkluzivním místem, ve kterém bude znovu vyvolávána v život zkušenost z filmu kterou prožili diváci dvacátého století, zkušenost, kterou za nedlouho nebude možné replikovat, a to ani zdaleka. To znamená, že z materiálu nahraditelného a podružného [...] se film stane sám o sobě – kromě ekonomického statku vzrůstající hodnoty – vzácným předmětem-symbolem, unikem určeným k vystavování v kontextech stále ceremoniálnějšího rázu.“

<sup>81</sup> Cherchi Usaiova kniha *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema* se ve své anglické, autorem revidované verzi, jmenuje *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. Pro Cherchi Usaie je film uměním smrti. Mluví ale o jiném typu smrti, než který můžeme najít například u Barthes, když mluví o fotografii. Naopak podobně jako Barthes ve fotografii, tak i Cherchi Usai mezi filmovými pohyblivými obrazy přisuzuje zvláštní postavení pornografii a odlišuje ji od erotiky. [srov. Barthes, 1994]

<sup>82</sup> Samotný restaurátorský akt, jak se jím Païni také dále zabývá, probíhá sice na konkrétním filmovém materiálu, na filmovém pásu, ale ideálním zásahem (a v jistém smyslu metou některých restaurátorů) by bylo znovu obnovit tyto kdysi diváky prožívané časy. Ty jsou ovšem restaurátorským aktům nepřístupné. [více Païni, 1998: 157-158]

<sup>83</sup> „Malraux vynalezl muzeum nového typu, v základě již ‚virtuální‘ a nejen imaginární.“

<sup>84</sup> Païniho periodizace definuje léta 1850-1908 jako ta, ve kterých film fungoval jako zvláštnost (curiosité), v letech 1908-1950 jako trávení volného času (loisir), 1950-68 jako umění, od roku 1968 do 1990 jako kultura, a konečně od roku 1990 do dnešní doby jako dědictví. Ke všem těmto definicím pak je možné, dle Païniho, přidat přívlastek „století“, od zvláštnosti století k dědictví století.

<sup>85</sup> „Tato kopie byla vyrobena z nitrátového pozitivu a ne z negativu. Vznikl tedy duplikátní negativ a teprve z něj byla vyrobena kopie. Pak byl promítán jediný obraz, vytvořený ale ze dvou kopií. Pravá a levá část promítaného obrazu nepocházely ze stejného filmového pásu: na jednom promítacím stroji to byl starý konzervovaný nitrátový pozitiv a na druhém byla použita nová acetátová kopie. Malá hádanka spočívala v rozlišení dvou promítaných obrazů. Budou archiváři, z velké části vyznavači nitrátu, schopni rozeznat promítaný nitrát? V'dyť to pro ně je tak důležité, navrátit filmovému dílu *hodnotu starobylosti*. Tento typ

zkoušky byl důležitý vzhledem k požadavku nabízet současné veřejnosti k shlédnutí nejlepší materiál, tedy restituovat nejlepší možnou *výstavní hodnotu* filmu.“

<sup>86</sup> „Obrazy vždy měnily a do nekonečna proměňovaly své nosiče. Umění není tvořeno ničím jiným než pamětí. Stejnou měrou je tvořeno ztrátou, zapomněním, melancholií po této ztrátě a vynálezy nových forem částečně kompenzujících, držících smutek za to, co se opouští, ničí se, zapomíná a nahrazuje.“

<sup>87</sup> „Řím duplikuje Atény, le Primatice ve Fontainebleau duplikoval vatikánský Belveder pro Františka I., fotografie otištěná v knize umění duplikuje malbu, video duplikuje film... Historie umění pokračuje.“

<sup>88</sup> „To znamená, že reprodukce filmu nachází cosi z průmyslového a komerčního původu filmu, zcela přitom zrazujíc jednu ze základních podmínek zrodu a směřování: *projekci*.“

<sup>89</sup> „Neimplikuje snad historie umění dílo jako ruinu, která může být interpretována.“

<sup>90</sup> Pojem muzeologický zde přitom používám v jeho prozatím klasickém pojetí, tedy v úzkém napojení na snahy a úkony prováděné z cílem uchovat pro budoucnost konkrétní hmotné projevy lidské kultury minulosti. I Païni používá termín muzeologie, ale jeho chápání bychom opět mohli označit jako spíše abstraktní, s odkazem k mnemologii (jako širšímu celku, do něž muzeologie patří), kde jde spíše o uchování paměti, vědomostí, poselství, kterých jsou konkrétní předměty nosičem.

<sup>91</sup> „spadají mimo záměry komerčních prezervačních programů“

<sup>92</sup> David Francis je někdejší vedoucí Division of Motion Pictures, Broadcasting and Recorded Sound v Library of Congress a předtím v National Film and Television Archive v British Film Institute.

<sup>93</sup> „Až bude výroba kinematografických filmů přerušena, všechny kopie filmů se stanou sirotky po tom, co budou reprodukovány pomocí jiných systémů či provizorně určené k tomu, aby získaly matrice těchto systémů.“

<sup>94</sup> „Na začátku devadesátých let dvacátého století se objevil koncept sirotčích filmů jako dominantní metafora v rámci komunity filmových archivů, kterou používaly k uzavedení prezervace filmu jako legitimního podnikání v kontextu národní veřejné kulturní politiky.“

<sup>95</sup> Další ročník konference, nazvaný „Orphans 5“ a věnovaný vědeckým, průmyslovým a vzdělávacím mediálním artefaktům, se uskuteční v březnu 2006.

<sup>96</sup> „Úzce definován, je to film opuštěný svým vlastníkem nebo opatrovatelem. Obecněji se pojem vztahuje ke všem filmům mimo komerční mainstream.“

<sup>97</sup> Předchozí definice a přesahy termínu dostupné z: <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>, citováno: 26. 02. 2005.

<sup>98</sup> „The Orphanage – a home for orphan film“, dostupné z: <http://www.sc.edu/orphanfilm/>, citováno: 26. 02. 2005.

<sup>99</sup> „Věděli jste, že vaše originální filmy mohou značně přežít jakýmkoliv video NEBO digitální kopii?“ Dostupné z: <http://www.homemovieday.com>, citováno: 26. 02. 2005.

<sup>100</sup> Dominique Païni přirovnává zmizení barvy z filmů uchovávaných ve filmových archivech k podobným jevům v architektuře a sochařství: „Dalo by se tvrdit, že němý film, zvláště film prvních dob, viděný, studovaný a komentovaný na černobílých kopiích, byl srovnatelný s nebarevným anitckým sochařstvím, zbaveným ve většině případů své počáteční polychromie.“ [Païni, 1998: 162] Barva může ve filmech hrát podstatnou dramatickou úlohu, může mít specifickou funkci, díky které například nalézají své oprávnění některé jinak nepřírozeně dlouhé záběry (Païni popisuje funkci barvy ve filmu *Rapsodie Satanica* Nino Oxilia s Lydou Borelli – srov. tamtéž: 163-164). Obarvení, jak je známo, také oslabuje kontrasty a modeluje tvary původního černobílého brazu. V mnoha případech bylo barvení také užíváno jako korekce špatně laboratorně zpracovaného černobílého filmu. Jak píše Païni: „Znovunalezená barva měla tedy nepopíratelné důsledky na výklad a historicko-estetickou analýzu filmů.“ [tamtéž: 164]

<sup>101</sup> „Kdokoliv v minulosti zdůrazňoval, že film má status umění, většinou přehlížel problematiku použitých barev. Tak se brzy ujalo uvažování o filmu, které bychom mohli nazvat jako ‚puristické‘, a které vidělo film jako nemateriální ‚dílo‘, spíše nežli jako konkrétní a existující předmět, který mohl s časem být ničen. Nejprve ve fotografii, a později i ve filmu, ‚puristický‘ přístup trval na autonomii, kterou by si fotograficko-reprodukční prostředků mely zachovávat odmítáním jakéhokoliv dodatečného příspěvku z jiných odvětví.“

<sup>102</sup> Barevné materiály jsou mnohem náročnější na skladovací podmínky. Zatímco černobílé materiály je možné dlouhodobě skladovat při teplotách kolem 5°C a relativní vlhkosti vzduchu kolem 40%, barevné materiály vyžadují rozhodně teploty pod nulou (doporučení výrobců se v tomto směru liší; testy prováděné FIAF ale prokázaly, že nejsou tak velké rozdíly mezi barevnými filmy uchovávanými při -5°C nebo -50°C, a proto, a hlavně vzhledem k ekonomickým důvodům, doporučují je skladovat při teplotě -5°C) a relativní vlhkost vzduchu kolem 30%. [srov. Opěla, 2000: 62]

<sup>103</sup> Vynálezcem metody je Noel Desmet z Královského belgického filmového archivu (Cinéma-thèque Royale de Belgique – Koninklijk Belgisch Filmarchief). Začal ji zkoušet v 70. letech

dvacátého století. Současně existuje ještě jedna metoda používající dva průchody kopírovacím strojem. Ta ovšem používá barevný duplikátní negativ. Je tedy finančně náročnější, a zároveň používá z archivního hlediska problematičtější materiál.

<sup>104</sup> „Celkový dramatický efekt je pravděpodobně velmi blízký tomu, jaký měl originál.“

<sup>105</sup> „Filmy na nitrátu celulózy, které dosáhly třetího stádia rozkladu, nebo nemají historickou hodnotu, musejí být řádně zničeny.“

<sup>106</sup> „Pokud je určeno, že nitrocelulóзовý film má být zničen, je považován za odpad.“

<sup>107</sup> Jako příklad reflexe „recyklace“ kinematografického materiálu doporučuji článek z roku 1928, za jehož doporučení děkuji Lucii Česálkové: ARGUS, Frank (1928): „Krém na boty z Chaplina“. *Revue Filmu*, ročník 1, říjen 1928, číslo 1, s. 6. Vyjádření povědomí o smrtelnosti filmu z přibližně stejné doby najdeme i u Karla Smrže: „V technickém museu na Hradčanech najdete v malých, kulatých plechovkách prvé české filmy. Tyto patnáctimetrové kotoučky, jež před třicetičtyřmi lety proběhly po prvé mechanismem primitivního Lumièrova přijímacího aparátu, mají už dávno za sebou dny své slávy. Celuloid pozbyl průhlednosti a zežloutlá emulze se odchlípuje na okrajích i kolem kulatých perforačních otvorů od svého podkladu.“ [Smrž, 1931: 20]

<sup>108</sup> „Magnetická páska není považována za dobré médium pro dlouhodobé skladování archivních materiálů. Ve skutečnosti neexistuje dobré archivní médium pro dlouhodobé uchování videa.“

<sup>109</sup> Substrát tvoří tu vrstvu média, která obsahuje zapsaná data. Mezi možné problémy, způsobené nekvalitní výrobou, patří především nerovnoměrné rozložení substrátu na disku, či špatné přilepení k ostatním částem média. Oba mohou způsobit znehodnocení či ztrátu zapsaných dat.

<sup>110</sup> 1 MB, tedy 1 Mega Byte, nebo-li jeden milion Bytů, přičemž 1 Byte = 8 bitů = 8 pixelů.

<sup>111</sup> 4K, kde K=1000, představuje množství pixelů přítomných v jedné horizontální linii obrazu. Prozatím je hranice mezi tzv. nízkým a vysokým rozlišením stanovena na 2K.

<sup>112</sup> Uvažujeme-li o čísle 12 750 000 jako množství pixelů, které obsahuje moderní barevný film v jednom svém fotogramu, představme si běžné jednovrstvé DVD, na něž by, při jeho kapacitě 4,7 GB, bylo možné dle mých výpočtů zaznamenat, bez ztráty informací, zaznamenat přibližně 122 vteřin, tedy dvě minuty filmového záznamu (mluvíme přitom pouze o obraze, bez zvukové stopy).

<sup>113</sup> Stručné informace k restauračnímu zásahu na filmu je možné najít v katalogu festivalu Il cinema ritrovato 2004, jehož pořadatelem je Cineteca del Comune di Bologna, s. 44.



## LITERATURA

### *Monografie*

- BARTHES, Roland (1994): *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa.
- BORDE, Raymond (1983): *Les cinémathèques*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- BRANDI, Cesare (2000): *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi editore. Přetisk vydání z roku 1977.
- COMENCINI, Luisa & PAVESI, Matteo (2001): *Restauro, conservazione e distruzione dei film*. Milano: Editrice Il Castoro.
- FARINELLI, Gian Luca & MAZZANTI, Nicola, eds. (1994): *Il Cinema ritrovato: Teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bologna: Grafis.
- FIAF (1992): *Handling, Storage and Transport of Cellulose Nitrate Film*. Bruxelles: FIAF.
- CHERCHI USAI, Paolo (1991): *Una passione infiammabile: Guida allo studio del cinema muto*. Torino: UTET Libreria.
- CHERCHI USAI, Paolo (1999): *L'ultimo spettatore: Sulla distruzione del cinema*. Milano: Editrice Il Castoro.
- CHERCHI USAI, Paolo (2000): *Silent Cinema: An Introduction*. London: The British Film Institute.
- CHERCHI USAI, Paolo (2001b): *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: The British Film Institute.
- JIRÁČEK, Milič & STRUSKA, Jiří, eds. (1956): *Příručka pro promítače*. Praha: Naše vojsko.
- LEVINSKÝ, Otto & STRÁNSKÝ, Antonín (1974): *Film a filmová technika*. Praha: SNTL / Nakladatelství technické literatury.
- NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV (2004): *Český hraný film IV, 1961-1970*. Praha: Národní filmový archiv.
- PAÏNI, Dominique (2002): *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma.
- RAIMONDI, Ezio & BERTOLUCCI, Giuseppe, eds. (1998): *Tutti i colori del mondo: Il colore nei mass media tra 1900 e 1930/ All the Colours of the World: Colours in early mass-media 1900-1930*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis.
- READ, Paul & MEYER, Mark-Paul (2000): *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

- ROZNĚTÍNSKÝ, František (1945): *Promítací stroj*. Praha: Knihovna Filmového kurýra.
- SMRŽ, Karel (1924): *Film. Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*. Praha: Nakladatelství „Prometheus“.
- SMRŽ, Karel (1928): *Jak se vlastně dělá film?* Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček.
- SMRŽ, Karel (1931): *Nesmrtelné celuloidové mláďa*. Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček.
- SMRŽ, Karel (1947): *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství.
- TABERY, Karel, ed. (2003): *Filmová publicistika Karla Smrže*. První část: Český film – Filmová technika – Filmová dramaturgie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta.
- URBAN, Miroslav (2001): *Filmová laboratoř*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- ZELINGER, Jiří & HEIDINGSFELD, Viktor & KOTLÍK, Petr & ŠIMŮNKOVÁ, Eva (v textu jako Zelinger & spol.) (1987): *Chemie v práci konzervátora a restaurátora*. Praha: Academia.

#### **Články ze sborníků a časopisů, části monografických publikací**

- BAREŠ, Michal & KASAL, Jaroslav (2005): DVD pod mikroskopem. *PC WORLD*, únor 2005, s. 90-94. Praha: IDG Czech, a. s.
- BENJAMIN, Walter (1979): Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*, s. 17-47. Praha: Odeon.
- CANOSA, Michele (2001): Per una teoria del restauro cinematografico. In: Gian Pietro Brunetta (a cura di): *Storia del cinema mondiale*. Volume quinto: Teorie, strumenti, memorie, s. 1069-1118. Torino: Giulio Einaudi editore.
- CHERCHI USAI, Paolo (1985): Introduzione. In: Paolo Cherchi Usai, ed.: *Film da salvare: Guida al restauro e alla conservazione*. Speciální číslo časopisu *Comunicazione di massa*, ročník VI, číslo III, září/prosinec 1985, s. 3-7. Milano: SugarCo Edizioni.
- CHERCHI USAI, Paolo (2001a): La cineteca del Babele. In: Gian Pietro Brunetta (a cura di): *Storia del cinema mondiale*. Volume quinto: Teorie, strumenti, memorie, s. 965-1067. Torino: Giulio Einaudi editore.
- JAROŠ, Jan (1995): Začátky barvy v českém filmu. *Film a doba*, č. 2, 1995, s. 86-89. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku.
- KLEPIKOV, Milan (2002): Žádné původní staré filmy neexistují (ale pracuje se na nich). [Recenze]. *Illuminace*, ročník 14, 2002, č. 1 (45), s. 143-145. Praha: Národní filmový archiv.

OPĚLA, Vladimír (2000): Problematika uchování národního filmového kulturního dědictví. In: *Sborník přednášek z odborného semináře konaného ve dnech 6.-8. března 2000 v Národním muzeu*, s. 59-62. Praha: Národní muzeum.

PAĀNI, Dominique (1998): Od mramoru k celuloidu. *Illuminace*, ročník 10, 1998, č. 3 (31), s. 157-170. Praha: Národní filmový archiv.

SMRŽ, Karel (1933): V. Pás, do něhož je vepsán pohyb. In: Karel Smrž: *Dějiny filmu*, s. 389-428. Praha: Družstevní práce.

TOULETOVÁ, Emmanuelle (2002): Nitrátová alegorie. *Cinepur*, číslo 23-24, listopad 2002, s. 6-11. Praha: Sdružení přátel Cinepuru.

URGOŠÍKOVÁ, Blažena (2002): Národní filmový archiv v Praze a záchrana evropského filmového dědictví. *Cinepur*, číslo 23-24, listopad 2002, s. 12-15. Praha: Sdružení přátel Cinepuru.

### **Zdroje online**

273/1993 Sb., O některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, *Sbírka zákonů ČR*. Dostupné z: <http://portal.gov.cz>, citováno: 7. 3. 2005.

121/2000 Sb., O právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů, *Sbírka zákonů ČR*. Dostupné z: <http://portal.gov.cz>, citováno: 7. 3. 2005.

*Code of Ethics*. (Etický kodex FIAF) Dostupné z:

<http://www.fiafnet.org/uk/members/ethics.cfm>, citováno: 11. 3. 2005.

*Etický kodex filmových archivů sdružených v Mezinárodní federaci filmových archivů (FIAF)*.

Dostupné z: <http://www.nfa.cz/?faid=40903>, citováno: 11. 3. 2005.

*Film Forever*. Dostupné z: <http://www.filmforever.org/filmforever.pdf>, citováno 15. 3. 2005.

CHERCHI USAI, Paolo (2001c): What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy. Konference *Orphans of the Storm: Saving ,Orphan Films‘ in the Digital Age*, University of South Carolina, 23. září 1999. Dostupné z:

<http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>, citováno: 26. 2. 2005.

LUKOW, Gregory (2001): The Politics of Orphanage: The Rise and Impact of the „Orphan Film“ Metaphor on Contemporary Preservation Practice. Konference *Orphans of the Storm: Saving ,Orphan Films‘ in the Digital Age*, University of South Carolina, 23. září 1999. Dostupné z: <http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/lukow.html>, citováno: 26. 2. 2005.

NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION (2004): *The Film Preservation Guide. The basics for archives, libraries, and museums*. San Francisco: National Film Preservation Foundation. Dostupné z: <http://www.filmpreservation.org>, citováno: 15. 3. 2005.

*Safe Handling, Storage and Destruction of Nitrate-Based Motion Picture Film* (1998). Materiál Eastman Kodak Company (také jako formulář *H-182*). Dostupné z:

<http://www.kodak.com/US/en/motion/hse/safeHandle.jhtml> nebo

<http://www.kodak.com/US/plugins/acrobat/en/motion/hse/h182.pdf>, citováno: 4. 3. 2005.

WHEELER, Jim (2000): *Videotape Preservation Handbook*. Dostupné z:

<http://www.amianet.org/publication/resources/guidelines/WheelerVideo.pdf>, citováno: 21. 2. 2005.

## RESUMÉ

The work, entitled *Poetics of Destruction*, with the subheading “Causes, consequences and manifestations of the filmic moving images’ destruction“, demonstrates from the very beginning its intention to identify, map and explain the acts of the systematic damage (both tentious and unconscious) directing to the complete extinction of the cinematographic moving images. The author asks whether it will be possible, in the future, to use the term “film” in its original meaning, speaking about the material using photochemical procedures to record images as photographs or moving pictures. Or will the term migrate, to be used for any type of audiovisual recordings?

The text is divided into four chapters. The first one speaks about a film as the material, recapitulates its major properties and the history of its chemical composition. It also introduces the periodical history of destruction, for the first time identified by Raymond Borde and later again questioned and deepened by Paolo Cherchi Usai. The last part of the first chapter is dedicated to the use of destructions for the daily work of film archives, mostly to the problem of identification of the film material and the concept of lacuna and the modes of its compensation.

The second chapter is dedicated to the work of Paolo Cherchi Usai and his works in the field of materiality of the moving images. Cherchi Usai, in his both Italian and English texts, sum up the notion of the internal history of the single copy of moving picture, calling it in his later works “cultural” history of the copy, and introduced the concept of Model Image. The idea of Model Image, used to explain the destruction of the moving images, means the opening for other notions dealing with the destruction, such as the new characterization of the cinema history and theory and the film history without film (more precisely cinema history without film).

The offer a different understanding of the destruction, the fourth chapter introduces the work of Dominique Païni. His approach, more liberated from the strict materiality, defines destruction as the natural consequence of the moving images' existence in the world and within the history of the arts. Migration of the image on the other than cinematographic material is than understood not as a loss, but as a regaining of the qualities lost because of the chemical instability and physical vulnerability of the original support. Both Cherchi Usai and Païni are speaking about the destruction. But their positions are different, not opposite, but using different points of view and starting points.

Finally, the fourth chapter is dedicated to the manifestations of the destruction and the possibilities of its compensation using today's techniques that the film archives dispose. It sees the Orphan Films as one of the most obvious manifestations of the destruction, as well as the migration of the early colored movies and the non-standard format movies. It introduces the nowadays modes of the intentional destruction and finally sums up the possibilities of the use of the new media and digital technologies in the archives.

In the conclusion, the author is forced to declare, that the initial questions cannot be responded properly without knowing the future development of the cinematographic moving images materiality. Nevertheless she is positive about the contribution of her work to the spreading of the notion of the materiality and the destruction, that she sees as the clue ones for the future debate about the survival of the film and moving images as we know them today.