

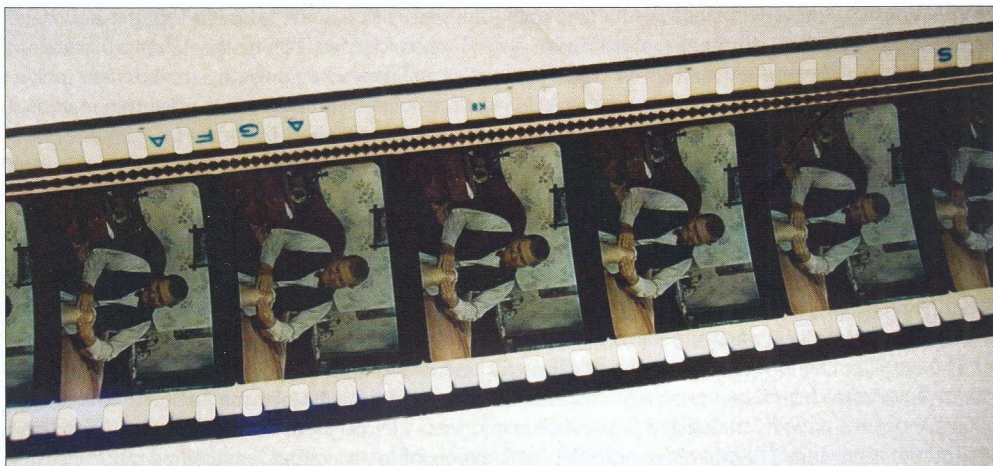
SPECIFICKÉ PŘÍSTUPY K UCHOVÁVÁNÍ KINEMATOGRAFICKÝCH FILMŮ VE FILMOVÝCH ARCHIVECH

Tereza Frodlová

S prezervací kinematografických filmů má zkušenost řada paměťových institucí, v jejichž sbírkách se filmové materiály nacházejí. V tomto příspěvku na příkladu Národního filmového archivu představím, jak k péči o filmové materiály přistupují filmové archivy. Spíše než o výčet jednotlivých postupů, které jsou dnes již obecně známé, bych ráda do diskuze vnesla teoretické zamyšlení o tom, jak lze k jednotlivým typům filmových materiálů přistupovat. Domnívám se, že to, co filmové archivy odlišuje od jiných paměťových institucí, které o filmové materiály pečují, se často odehrává především v diskurzivní rovině, tedy v tom, jak k médiu kinematografického filmu přistupujeme, což se nezbytně promítá i do způsobu jeho prezervace.

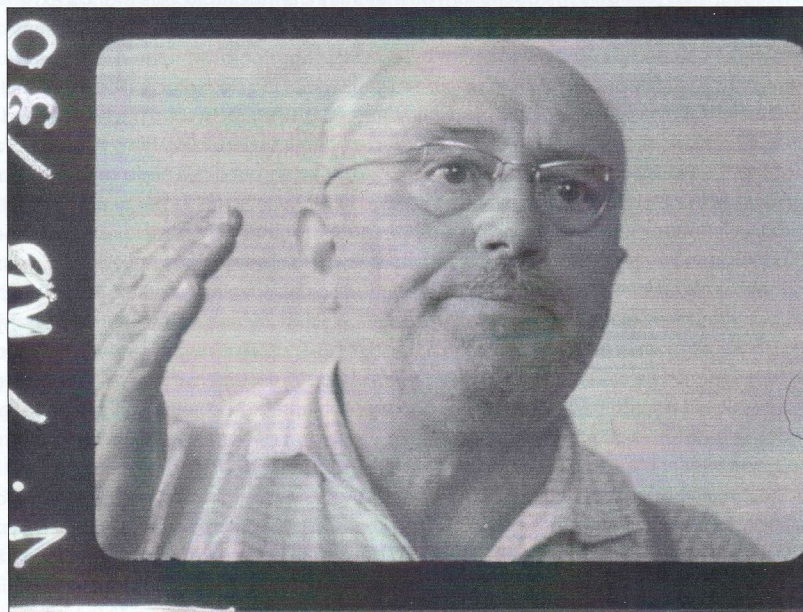
Pro mnohé paměťové instituce dodnes představuje kinematografický film především nosič více či méně cenných informací, jenž je však sám o sobě problematický kvůli své chemické nestabilitě, která může vést ke ztrátám či úplnému zničení obrazové a zvukové informace, jež jsou na něm obsažené. Ve sbírkách filmových archivů bývá nezdědkou jeden titul uchovávaný na několika různých materiálech, nebo dokonce v několika odlišných verzích, neboť každý filmový materiál naopak chápou jako unikátní objekt se svojí vlastní charakteristikou a historií. Do debaty o prezervaci filmových materiálů bych ráda vnesla tento filmově-archivářský přístup a současně i filmovědnou perspektivu, neboť původní materiály se v posledních desetiletích dostávají stále častěji do hledáčku badatelů napříč obory od filmových studií až po restaurátorsko-konzervátorské obory a stále více se ukazuje, že pro poznání dějin kinematografie nebo používaných postupů a procesů je studium původních materiálů nezbytné. Abych mohla názorně demonstrovat, proč je uchování původních materiálů důležité a nenahraditelné, představím sbírku Národního filmového archivu a nastíním, jak je toto hledisko reflektováno v péči o filmové materiály a jaké další otázky a výzvy s sebou tento přístup nese. V současné době pečuje Národní filmový archiv o více než 150 milionů metrů filmového materiálu, vedle toho i o fotografie, plakáty, propagační materiály, rozsáhlý archiv českého filmu, filmovou knihovnu a zvukové nahrávky.¹ Základem filmové sbírky jsou negativní a pozitivní filmové materiály národní produkce, tedy nejen hrané, ale i dokumentární, populárně-vědecké, zpravodajské a animované filmy od počátků české kinematografie (respektive kinematografie na našem území) v roce 1898 až po současnost. Rozsáhlou část sbírky tvoří také filmy zahraniční produkce, které byly na našem území uváděny anebo byly získány na základě meziarchivní výměny. Od počátku 90 let je budována i audiovizuální sbírka na nefilmových nosičích. Sbírkou filmových materiálů i nefilmových nosičů se neustále rozrůstá. Okolo 100 tun archivovaných materiálů je tvořeno filmy na prudce hořlavé podložce z nitrátu celulózy, které jsou uloženy v samostatném specializovaném depozitáři. V rámci systematické péče o sbírku probíhá nejen shromažďování filmových (a v poslední době stále častěji i nefilmových) materiálů, ale také jejich následné zpracování, ochrana a restaurování, kterých se dotkneme dále v textu.

1 Podrobněji online na <https://nfa.cz/sbirky/sbirky-a-fondy/> [cit. 2020-01-20].



Obr. 1: Filmový pás zblízka

Při pohledu zblízka na filmový pás najdeme na filmu obrazová okénka s jednotlivými pohybovými fázemi, optickou či magnetickou zvukovou stopu, jež je při projekci převáděna na zvukový signál, a perforační otvory, které slouží pro posuv filmu při natáčení či promítání. Vedle toho může filmový materiál okolo perforačních otvorů obsahovat kódy a nápisy, které mohou pomoci určit výrobce materiálu, jeho původ nebo období, kdy byl materiál vyroben. Obvykle na něm najdeme i slepky či známky dodatečných zásahů od rutinních oprav až po rozsáhlé cenzurní nebo distribuční zásahy, které mohou být cenným dokumentem vnitřní historie konkrétního filmového materiálu. Nezřídka se týž film dochoval na několika různých formátech – od 35mm určeného pro profesionální kinematografii, po 16mm filmy určené primárně k projekci mimo prostor kina, či 8mm promítané zejména v domácím prostředí.



Obr. 2: Popisek na filmu s instrukcí pro filmové laboratoře

Až 97 % tloušťky filmového materiálu je tvořeno podložkou, jež byla původně vyráběna z prudce hořlavého nitrátu celulózy, později nahrazena samozhášivým, ale stále chemicky nestabilním diacetátem a triacetátem celulózy [Read – Meyer, 2000: s. 4–28]. V současnosti používaná podložka z polyethylentereftalátu (polyesterová) je považována za chemicky nejstabilnější. Jakkoliv mluvíme v případě dřívě užívaných materiálů o chemické nestabilitě, která může ohrozit nejen materiál samotný, ale i zbytek sbírky (zejména v případě hořlavého nitrátu a octového syndromu u acetátu celulózy), filmové materiály jsou stále považovány za klíčové archivační médium, neboť při uložení v podmínkách, které omezí negativní vlivy okolního klimatu (vlhkost, teplo, světlo, atmosférické znečištění, prach apod.), je jejich životnost v závislosti na typu podložky odhadována na sto až několik set let. Životnost novějších nosičů audiovizuálního obsahu s magnetickým či digitálním záznamem je odhadována jako nesrovnatelně kratší a uchovávání jejich obsahu vyžaduje pravidelnou migraci na nový nosič.

Obavy z prudce hořlavé nitrátní podložky v minulosti vedly k systematické destrukci uvnitř samotných archivů. Rozšíření nehořlavé triacetátní podložky v 50. letech 20. století vedlo mimo jiné k hromadnému kopírování nitrátních filmů na bezpečnější triacetát a ničení původních nitrátních materiálů. Kinematografie tak přišla nejen o původní materiály a fotografickou informaci v její původní kvalitě, ale u barvených filmů opatřených tónováním či virázováním nezřídka i o barevnou informaci, neboť se tyto filmy zabezpečovaly převážně na černobílý materiál [Borde, 1983].

V současných přístupech k filmové prezervaci naopak převažuje tendence uchovat původní materiály, dokud to jejich stav umožňuje, a přistupovat ke každému jednomu materiálu jako k potenciálně unikátnímu objektu se svojí vlastní charakteristikou a historií [Cherchi Usai, 1991: 92–93]. Pro tento přístup mluví i multiplicitní povaha filmového média, jež je jeho nedílnou součástí od počátků kinematografie. Film byl vždy určen pro hromadnou distribuci v množství kopií. Tyto pozitivní kopie vznikaly kopírováním z originálního negativu nebo – od poloviny 20. let – z rozmnožovacích materiálů (duplikační pozitiv, duplikační negativ), jejichž funkcí bylo ochránit originální negativ před poškozením či úplným zničením v důsledku výroby velkého množství kopií [Enticknap, 2005: 14–16]. Od každého filmu tak existuje či v minulosti existovala řada materiálů jak z procesu výroby, tak pro veřejné předvádění. Samotný proces duplikace může vést k větším či menším odchylkám v podobě odlišných fotografických vlastností či různého barevného podání. A rovněž používání (či nevhodné uložení) filmů často vedlo k jejich opotřebením a ztrátám v rozsahu několika filmových okének, ale i celých kotoučů. Mezi jednotlivými dochovanými materiály k témuž titulu však mohou existovat i mnohem zásadnější rozdíly, jež souvisí s jeho podstatou coby technického média nebo kulturně historickými podmínkami určitého období či území, na kterém byl uváděn.

Už některé rané filmy vznikly ve více verzích, ať už pro svoji popularitu či v důsledku opotřebením negativu, z něžž byly kopie vyráběny. Například slavný snímek bratří Lumièrů z roku 1895, zachycující odchod dělníků z továrny, byl zhotoven v průběhu jednoho roku ve třech různých verzích [Rimbau, 2013: 96]. Filmy byly od počátků kinematografie vyráběny a distribuovány primárně s ohledem na uspokojení publika, a proto se jejich podoba mohla více či méně lišit (nejen) v závislosti na preferencích diváků jednotlivých teritorií, kde byly distribuovány. Nebylo proto výjimkou, že paralelně vzniklo několik verzí téhož snímku. Současně byla už v období němeho filmu u snímků s předpokládaným širším distribučním uplatněním zavedena praxe natáčení dvěma vedle sebe umístěnými kamerami. Vznikaly tak dva sestřižené kamerové negativy, z nichž jeden byl obvykle určen pro export. Vedle těchto odchylek z výroby se do podoby filmu mohly promítnout i dodatečné zásahy, ať už šlo o zásahy politické moci – cenzury (které se mohly v jednotlivých teritoriích lišit) nebo dodatečné úpravy samotných tvůrců či distributorů – od jemných změn po autorský sestřih z pozdějšího období. S nástupem digitálních technologií se stále častěji můžeme setkat i s remasterovanými verzemi – od jemných úprav až po kolorování původně černobílých snímků či dodatečné vložení digitálních triků.

Jak je patrné z výše uvedeného, multiplicita je jednou z charakteristických vlastností kinematografie a promítá se zejména do práce archivů, uchovávajících filmové materiály. Ty nesou zodpovědnost nejen za jejich konzervaci, ale i za jejich zpřístupňování či restaurování, kdy už je nutné s vědomím existence více verzí rozhodnout o té, která bude zpřístupněna či restaurována. Z tohoto důvodu je třeba o každém materiálu uvažovat jako o unikátu, který má své jedinečné chemické či fyzické vlastnosti, ale také svoji individuální historii, která se do materiálu mohla obtisknout v podobě opotřebením či dílčích ztrát, ale i zásadních (například stříhových) úprav.

Snaha o zachování původních materiálů, dokud to jejich stav umožňuje, vychází z tohoto přístupu, ale i ze skutečnosti, že při zabezpečení překopírováním obsahu na stabilnější podložku dochází k nevratným ztrátám údajů o individuální historii daného materiálu a informací, které bylo možné z původního nosiče vyčíst. Současně každým kopírováním dochází k tzv. generační ztrátě, kdy přicházíme o původní fotografické vlastnosti, rozlišení či jemné detaily v obraze. Duplikace je nenahraditelnou součástí prezervace filmového dědictví, vždy je však třeba mít na paměti, že nejde o neutrální proces, jehož výsledkem by byl identický otisk zdrojového materiálu.. Důležitost uchování původních materiálů se znovu projevila také v souvislosti s digitalizací kinematografie [Hellerová, 2015: 41–56]. Příprava digitalizace vyžaduje revizi dochovaných materiálů uložených v archivu a výběr nevhodnějšího na základě předem stanovených kritérií, která se mohou v závislosti na účelu digitalizace různit. Při průzkumu filmových materiálů se nezdá, že fotograficky nejvyšší kvality (či historicky jinak relevantní zdroje (zejména originální negativy a dobové pozitivní kopie) byly v minulosti zničeny z důvodu přílišného opotřebení, které neumožňovalo jejich další využití. Tyto materiály mohly přitom poskytnout nejen fotograficky kvalitnější informaci či přesnější představu o původní podobě díla, ale také byly nositeli cenných informací o filmu či jeho verzi reprezentované jedním konkrétním materiálem. Nadto se bádání v teorii a dějinách filmu čím dál častěji ubírá směrem, kdy je předmětem studia nejen obsah, ale i samotný materiál, který může napovědět mnohé o tom, v jakých podmínkách filmy vznikaly. Příkladem mohou být výzkumy vybraných barevných systémů, které jsou každoročně prezentovány na konferenci Colour in Film v Londýně.² V takových případech již materiály následných generací často nemohou poskytnout korektní a úplnou informaci o předmětu výzkumu.

Uchování původních materiálů s sebou však přináší i výzvy a problémy, před jejichž řešením nyní archivy stojí. Jak bylo uvedeno výše, uložení materiálů, u nichž dochází k chemickému rozkladu, může ohrozit i další filmy ve sbírce, a je tedy otázkou, do jaké fáze materiály uchovávat a snažit se proces rozkladu zpomalit.

Před podobnou otázkou stojíme v Národním filmovém archivu například při uchovávání filmů s magnetickým polem. Může jít o pozitivní kopie s magnetickou zvukovou stopou anebo zvukové pásy s finálním mixem zvuku či různými meziprodukty. Magnetický pole nabízí kvalitnější zvukový záznam než standardně používaná optická zvuková stopa, a nadto bývá nezávadnějším zdrojem vícekanálového zvuku. Uchování zvukové informace ve vysoké kvalitě je žádoucí, nicméně dosavadní výzkumy naznačují, že magnetický pole na triacetátní podložce může působit jako katalyzátor chemického rozkladu – octového syndromu [Read – Meyer, 2000: 249]. Nadto filmové archivy v předchozích desetiletích existenci magnetických pásem opomíjely nebo je do svých sbírek vůbec nezařazovaly. Magnetické pásy, které se dostávají do sbírek v posledních letech, jsou často poznamenány dlouhodobě nevhodným uložením a do archivu přicházejí až ve fázi, kdy u nich dochází k chemickým změnám. Odmyslíme-li riziko rychlejšího rozvinutí octového syndromu, které bylo dlouho jedním z důvodů, proč archivy nezařazovaly tyto materiály do sbírek, problém často představuje i stav takových materiálů. V důsledku chemických změn dochází k jejich křehnutí a smršťení, což způsobuje problémy s reprodukcí a při přehrávání se projevuje kolísáním zvuku. V současné době tak filmový archiv stojí před otázkou, jak tyto materiály integrovat do sbírek, aniž by došlo k ohrožení ostatních materiálů uložených v jednom prostoru a současně hledá ve spolupráci s dalšími institucemi způsoby, jak kompenzovat míru smršťení tak, aby bylo zvuk možné přehrát v jeho původní kvalitě a zabezpečit jej přivedením na jiné médium. Jinou výzvu představuje uchování (a restaurování) původní barevnosti filmového obrazu. Zatímco v období němého filmu převažovala aplikovaná barviva v podobě ručního kolorování, virážování či tónování, od 20. let se postupně začaly objevovat systémy fotografického záznamu barvy na několikvrstvý filmový materiál. Zatímco použítá aplikovaná barviva jsou relativně stálá, a problém tak představuje spíše rozklad podložky z nitratu celulózy, fotografický záznam barvy od počátků trpí značnou barevnou nestabilitou. Původní barevná informace se (zejména na pozitivních kopiích) ztrácí a dochází k narušení chromatické rovnováhy obrazu [Enticknap, 2005: 194–196]. Překopírování na novější typ materiálu s chemicky stabilnější podložkou řeší tento problém jen částečně. Charakteristický vzhled aplikovaných barviv lze jen stěží zachytit na barevnou filmovou surovinu, jejíž barevná stálost je navíc nesrovnatelně nižší než původně používaná barviva. Archivy se proto nezdá, že ke kopírování

na černobílý materiál a imitaci původních procesů barvení. Z původně používaných barviv však není možné některé sloučeniny používat pro jejich nebezpečnost či dopad na zdraví a životní prostředí. Výsledek je tedy kompromisem mezi tím, co v tuto chvíli známe, a mezi tím, co si můžeme s ohledem na filmový materiál, zdraví či bezpečnost dovolit. Fotografický záznam barevného filmu můžeme fotochemickou cestou zabezpečit pouze překopírováním na jinou barevnou surovinu. Barevné podání materiálů různých výrobců se však v různých obdobích lišilo, a proto ani sebepečlivějším kopírováním na jiný barevný materiál nedostaneme identickou barevnou informaci. Vzhledem k nestabilitě barevného fotografického záznamu však včasné překopírování může zamezit dalším ztrátám, které u původních barevných materiálů hrozí. Možnosti zpomalení či úplného zastavení barevných změn a rekonstrukce původní barevné informace na základě dochovaných filmových pramenů, představují pro archivy další velkou výzvu, zejména s digitalizací a zpřístupňováním filmů v digitální podobě.

Na výše uvedených příkladech z praxe se opakovaně ukazuje, že pro porozumění filmové sbírce i dějinám kinematografie, je nezbytné ke každému materiálu kriticky přistupovat jako k unikátnímu objektu s vlastními charakteristikami a historií, jež je tvořena nejen obsahem, ale i materiální podstatou kinematografického filmu. Uchovávaní původních materiálů však také přináší nové výzvy a problémy, které vyžadují neustále hledání nejvhodnějších řešení. Některým z uvedených problémů se filmové archivy věnují v rámci spolupráce v Mezinárodní federaci filmových archivů (FIAF), jejíž součástí je i technická komise.³ Další výzkumy probíhají ve spolupráci s jinými specializovanými institucemi (například spolupráce Národního filmového archivu s Vysokou školou chemicko-technologickou v Praze), které mohou svojí odborností přispět k poznání o tom, jak kinematografii prezervovat co nejdéle a co nejdůvěleji nejen budoucím generacím, ale i těm, kteří její podobu v minulosti utvářeli.

LITERATURA

- BORDE, R.: *Les cinémathèques*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983.
- ENTICKNAP, L.: *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*. London: Wallflower Press, 2005.
- HELLEROVÁ, F: Proč se zabývat dějinami filmu? Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti. *Illuminace*, 27, 2015, č. 2, s. 41–56.
- CHERCHI USAI, P.: *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*. Torino: UTET Libreria, 1991.
- READ, P. – MEYER, M.P.: *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.
- RIMBAU, E.: *Multiversions*. [Barcelona]: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura – Filmoteca de Catalunya, 2013.

3 Více online na <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Technical-Commission.html> [cit. 2020-01-20].