

Metóda medzi metódami

(Marek Jícha, Jaromír Šofr a kol.: *Živý film. Digitalizace filmu Metodou DRA*)

Keď na sklonku osemdesiatych rokov minulého storočia holandský historik umenia Ernst van de Wetering predstavil prostredníctvom tzv. Decision making modelu zodpovednosť spoločnosti za stratu, ktorá je zákonným výsledkom každého konzervátorsko-reštaurátorského zásahu,¹⁾ nebolo naše (vtedy) československé prostredie ešte pripravené opustiť utopickú vieru v reverzibilitu konzervátorsko-reštaurátorského zásahu.²⁾ Dnes sa však zdá, že aj u nás je už spoločnosť pripravená pamiatkovú starostlivosť vnímať ako komplexný systém v danom historickom kontexte a je ochotná o jej čiastkových i všeobecných otázkach me-

todického procesu rozhodovania³⁾ stále viac komunikovať. A to na úrovni užšieho odborného kruhu aj verejnej platformy. Snaha otvoriť sa voči verejnosti a sprostredkovať proces a výsledky svojej práce zo strany pamiatkarov, umenovedcov, aktívnych umelcov, majiteľov a správcov statkov kultúrneho bohatstva a najmä samotných konzervátorov-reštaurátorov by mohla priniesť svoje ovocie.

Konzervovanie-reštaurovanie sa otvorilo aktuálnejším interpretáciám základných pojmov (napr. autenticita, originál) a uznalo nevhodnosť nekritického aplikovania zásad tzv. klasických te-

- 1) E. van de Wetering predstavil tzv. Decision making model ako kruh s navzájom na seba pôsobiacimi vektormi okolností, ktoré proces konzervátorsko-reštaurátorského rozhodovania ovplyvňujú. Van de Wetering k nemu došiel po niekoľkoročnom detailnom výskume diel Rembrandta van Rijna (Rembrandt Research Project, od roku 1968) a následne bol aplikovaný v projektoch záchrany a ochrany súčasného umenia: online: <<http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>, [cit. 30. 10. 2016].
- 2) V texte používam pojem „konzervovanie-reštaurovanie“ s odvolaním sa na rezolúciu ICOM-CC z roku 2008 online: <<https://ceroart.revues.org/2794?file=1>>, [cit. 30. 10. 2016]; v českom prostredí tento pojem zaviedol *Dokument o profesi konzervátora-restaurátora* (Asociace muzeí a galerií České republiky, 2011): online: <<http://www.cz-museums.cz/web/amg/zakladni-dokumenty/dokument-o-profesi-konzervatora-restauratora>>, [cit. 30. 10. 2016], tiež knižne: Martina Lehmanová (ed.), *Etické kodexy*. Praha: Český výbor ICOM, 2014, s. 59 a nasl. Pojmy „konzervovanie“ a „reštaurovanie“ používam iba v situácii, keď citujem iných autorov, alebo dokumenty, ktoré ich používajú v tejto forme.
- 3) K metodickému procesu rozhodovania napr. Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*. Praha: VŠUP 2015, s. 13 a nasl.
- 4) Salvador Muñoz Viñaz, *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann 2005, s. xi–xii. Novšie aj v českom preklade: Salvador Muñoz Viñaz, *Současná teorie konzervování*. Pardubice: Univerzita Pardubice 2015.

órií konzervovania-reštaurovania.⁴⁾ Tzv. západné kultúrne prostredie prijalo nové prístupy k uplatňovaným metodickým postupom. Výsledkom je neutíchajúca diskusia nad samotnou terminológiou používanou v záchrane, ochrane a prezentácii kultúrneho bohatstva. Vývojom materiálov a ich používaním v najrozličnejších oblastiach ľudskej činnosti a tvorivosti dochádza na jednej strane k doposiaľ nezvyčajnej degradácii objektov s priznanými najrozličnejšími hodnotami (umeleckou, dokumentárnou, historickou a pod.) a na strane druhej zažívame stále väčšiu bezmocnosť v boji o ich záchranu. Paralelne ale do nášho života vstupujú nové techniky i možnosti a tým aj nádej na ich záchranu, alebo aspoň udržanie. Na „scénu“ okrem moderného a súčasného umenia prichádzajú diela iných disciplín a oborov (napr. film, predmety užitého umenia) a doposiaľ nepreverených materiálov.⁵⁾ Spoločne s využívaním stále dokonalejších konzervátorsko-reštaurátorských techník a technologických postupov sa tak v konzervátorsko-reštaurátorskej praxi presadil princíp zdržanlivejšieho zásahu. Výsledkom (alebo teda aspoň jedným z mnohých) je, že sa záchrana kultúrneho bohatstva rozširuje a celý obor zažíva bezodkladnú potrebu predísť vhodným riešením časovanej bomby — absencii odborníkov na takto úzko špecializované konzervovanie-reštaurovanie.⁶⁾

Napriek naliehavosti situácie sa v našom (českom a slovenskom) prostredí nestáva často, aby

sa k spomínaným oblastiam objavovala systematická diskusia alebo na ne orientovaná literatúra.⁷⁾ Preto sú všetky aktivity orientované týmto smerom vždy viac ako vítané. V lete 2016 publikovaná kniha s názvom *Živý film* a podtitulom *Digitalizace filmu Metodou DRA* medzi tie očakávané právom patrí. Je výstupom (zatiaľ čiastkových) výsledkov výskumného projektu Akademie múzických umění v Praze (AMU): *Metodiky digitalizace národního filmového fondu. Metodiky hodnocení kvality filmového obrazu z pohledu zrakového vjemu diváka s cílem vytvoření rovnocenné restaurované digitální kopie v porovnání s mateřskými archivními filmovými obrazovými zdroji* (projekt Metodiky). Napriek svojmu deklarovanému zámeru — reprezentatívne predstaviť konkrétne výsledky výskumu a prispieť k diskusii naprieč inštitúciami, obormi a verejnosťou, však kniha vyvolala vlnu jednoznačného negatívneho vymedzenia sa voči publikácii zo strany štátnych inštitúcií⁸⁾ a zároveň sa stala predmetom otvoreného a na verejnosti prezentovaného sváru.⁹⁾

Prečo tomu tak je, si vyžaduje komplexnejší rozbor vývoja oboru ochrany filmov, vrátane ich záchrany, konzervovania-reštaurovania, prezentácie a sprístupňovania. Tento systematický prístup je určite výzvou pre povolanejších odborníkov. Preto sa recenzný príspevok pokúsi zamerať na formálne spracovanie knihy a v druhej časti na teoreticko-terminologickú stránku smerovania

5) K otázke vystavovania, uchovávanía a konzervovania-reštaurovania moderného a súčasného umenie pozri novšie: Terezie Ne kv i n d o v á, Jak stárne současné umění? *Art+Antiques* 15, duben 2016, č. 4, s. 46–53.

6) Tamtiež, s. 46.

7) Z posledných takto profilovaných počínov v českém prostredí možno spomenúť napr. tematické číslo Zpráv památkové péče, venované historickej fotografii a filmu v ochrane pamiatok: *Zprávy památkové péče* 76, 2016, č. 1, alebo tiež výzvu Národního památkového ústavu k príprave tematického čísla tohto periodika (2017) so zameraním na teóriu a dejiny pamiatkovej ochrany.

8) Stanovisko Národního filmového archivu: <<http://nfa.cz/cz/o-nas/aktuality/?a=15250-narodni-filmovy-archiv-se-vyjadruje-k-publikaci-zivy-film>>, [cit. 30. 10. 2016]; stanovisko Státního fondu kinematografie: <http://fond.kinematografie.cz/assets/media/files/tiskove%20zpravy/TZ_DRA_publikace_v2.pdf>, [cit. 30. 10. 2016].

9) K tomu pozri napr.: <<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-65434930-zivy-flm-digitalizace-filmu-metodou-dra-kniha>>, [30. 10. 2016]. K napätej situácii tiež: <http://www.lidovky.cz/jicha-proc-se-stat-nestara-o-digitalizaci-kdyz-za-projekt-jeji-metodiky-zaplatil-miliony-gbg-/kultura.aspx?c=A151122_204129_ln_kultura_hep>, [cit. 31. 10. 2016].

tejto špecifickej oblasti ochrany kultúrneho bohatstva.

Hneď v úvode je dôležité vyzdvihnúť hlavný prínos knihy *Živý film*: v dnešnej situácii je pozitívom už to, že vôbec vznikla potreba sa systematicky danej téme venovať a že súčasťou projektu je i publikácia určená odbornej i širokej verejnosti. V neposlednom rade je potrebné oceniť aj príspevok knihy k histórii technicko-umeleckej práce československého kameramana pri vzniku filmov v 20. storočí a na začiatku 21. storočia, jej zasadenie do kontextu národnej filmovej tvorby z perspektívy konkrétnych umelcov¹⁰⁾ a ďalších (doposiaľ marginalizovaných) profesií technických pracovníkov (napr. premietáčov — V. Hosman, *Vliv promítáče na audiovizuální dílo a jeho úloha při převedení*, s. 236–241). Publikácia tak prispieva aj k snahe o vzkriesenie takmer stratenej histórie oboru.

Avšak *Živý film* je hlavne o digitálnom reštaurovaní filmov, konkrétne o jednej metóde — Metóde digitálne reštaurovaného autorizátu (Metóda DRA). Tzv. klasickému ošetrovaní filmového materiálu fotochemickou cestou, ani digitalizácii (komplexu zásahov prevádzajúcich analógové informácie do digitálnej podoby)¹¹⁾ sa autori nevenujú vôbec. Tým sa zameranie publikácie a téma prípadnej diskusie prirodzene značne zužujú iba na jednu časť procesu záchrany, ochrany a prezentácie nášho kultúrneho bohatstva — konkrétne na sprístupnenie filmov verejnosti pomocou jednej metódy (z mnohých používaných).

Prechod na uplatnenie informačno-komunikačných technológií (ICT) v 21. storočí pri záchrane filmových zbierok a audiovizuálnych archíválií umožnil pamäťovým inštitúciám rozšíriť svoje aktivity archivovania smerom k výraznej-

šiemu sprístupneniu bohatej histórie filmovej tvorby. S veľkou nádejou uvítali digitalizáciu filmov archívy, zberatelia, kritici, akademici, filmoví tvorcovia a postupne aj široká verejnosť. Ako autori recenzovanej publikácie zdôrazňujú, ruku v ruku s masívnou digitalizáciou sa začala presadzovať aj tzv. „divoká digitalizácia“. Nad jej výsledkami stratili kontrolu inštitucionálne autority a najmä samotní tvorcovia, či ich dediči. Je tak potrebné kladne ohodnotiť skutočnosť, že výstupom výskumného projektu zameraného na „metódy digitalizácie národného filmového fondu“, ktorý je financovaný zo štátneho rozpočtu, sú práve návrhy riešenia tejto neprípustnej situácie.

Cieľom projektu s celkovým rozpočtom 52 506 tis. Kč, s príspevkom zo štátneho rozpočtu z Programu na podporu aplikovaného výskumu a vývoje národnej a kultúrnej identity (NAKI) vo výške 51 875 tis. Kč, ktorého realizácia spadá do rokov 2013 až 2017, je podľa dostupných informácií

...uchování hodnot kulturního dědictví pro další generace a jeho zpřístupnění široké obci zájemců a uživatelů s možností rozšíření i do mezinárodních zájmových sfér v kvalitě věrné původnímu dílu. S tím souvisí výzkum nástrojů a metodik a jejich ověření pro odborné zkvalitnění současného systému péče o archivní fondy s využitím nových metod a moderních technologií průzkumu a prezentace kulturního dědictví, jejichž cílem je jeho zabezpečení a ochrana.¹²⁾

10) Veľmi zaujímavé sú informácie o spôsobe používania filmového materiálu (zn. ORWO a KODAK) v Československu a o formách vyrovnávania sa s nedostatočnými technickými a technologickými možnosťami pozitívnej suroviny ORWO.

11) Súčasná prax sprístupňovania filmov v podstate neumožňuje iný ako digitálny prístup, keďže dnešné kiná sú usporiadané iba na digitálne premietanie.

12) Online: <<https://www.rvvi.cz/cep?s=jednoduche-vyhledavani&ss=detail&n=0&h=DF13P01OVV006>>, [cit. 19. 10. 2016].

Okrem nových metodických prístupov sa majú výsledky výskumu priamo aplikovať do praxe, a to formou certifikovaných metodík Ministerstva kultúry (MK).¹³⁾

Jde o vytvoření certifikovaných metodik nejvýhodnějšího post-produkčního zpracování digitalizovaného filmu tak, aby jasová a barevná struktura obrazů na plátně u filmové a digitální projekce byla rovnocenná a přitom vynaložené finanční prostředky státu na digitalizaci byly minimální. Současným cílem je vytvoření měřicí laboratoře založené na laboratorním filmovém a digitálním kalibrovaném projektoru v prostoru se standardními pozorovacími podmínkami. Součástí bude také vytvoření centra poradenské a analytické služby pro potřeby průmyslové digitalizace kinematografických obrazů, které bude zajišťovat aplikaci certifikovaných metodik v praxi.¹⁴⁾

Tento ambiciózný projekt jednoznačne patrí k významným projektom Filmové a televizní fa-

kulty (FAMU) na AMU. Ku dňu 15. 6. 2015 sa prefinancovalo cca 77 % z celkových uznateľných nákladov projektu.¹⁵⁾ Doposiaľ verejnosti prezentovaným výstupom je práve plne farebná publikácia na kriedovom papieri *Živý film* a webová stránka projektu.¹⁶⁾ Z nej sa návštevník dozvie, že jednej metodike s názvom *Metodika digitálního restaurování filmů, jejímž výsledkem je digitálně restaurovaný autorizát (DRA)* bol Českou společností pro jakost, z.s. už udelený certifikát,¹⁷⁾ avšak metodika samotná, ani vyjadrenie MK k nej, ani informácie o ostatných metodikách doposiaľ prístupné nie sú.

Publikácia z pera kolektívu autorov pod vedením hlavného riešiteľa projektu Mareka Jíchu a spoluriešiteľa Jaromíra Šofra (obaja sú profesormi na Katedre kamery FAMU) vyšla v nakladateľstve Lepton studio. V edičnej rade FAMU, ani na stránkach fakulty, či projektu DRA samotného, ju ale nenájdeme. Už táto skutočnosť vyvoláva istú dávku podozrenia.¹⁸⁾ Je nápodou k pochopeniu potreby vydať túto publikáciu spoločný záujem o ICT u vydavateľa¹⁹⁾ a certifikačnej spoločnosti?²⁰⁾ Alebo je ním osoba Lukáša Hythy — konateľa Lepton studio, spol. s r. o., šéfredaktora *Zpráv památkové péče*, časopisu státní památkové péče vydávaného Národním památkovým ústavem (NPÚ) a editora *Živého filmu* v jednej osobe? Že by to bolo iba náhodným využitím platformy

13) Příkaz ministra kultury ČR č. 25/2014: <<https://www.mkcr.cz/postup-certifikace-metodik-pamatkovych-postupu-a-special-map-s-odbor-obsahem-jako-uznatelných-vysledku-vavai-z-podpory-mk-862.html?searchString=metodiky%20certifikace>>, [cit. 19. 10. 2016].

14) Cit. v pozn. 12.

15) Podľa dostupných informácií (<<https://www.rvvi.cz/cep?s=jednoduche-vyhledavani&ss=detail&n=0&h=DF-13P01OVV006>>, [cit. 19. 10. 2016]) bol tento dátum termínom posledného uvoľnenia účelovej podpory. Rok 2016 má finančné prostriedky vo výške 6 301 tis. Kč pridelené a na rok 2017 je plánovaných 5 611 tis. Kč.

16) Online: <<http://www.research-dra.com/>>, [cit. 27. 10. 2016].

17) Online: <<http://www.research-dra.com/wp-content/uploads/2016/08/CERTIFIKAT-DRA-PROHLASENI.pdf>>, [cit. 19. 10. 2016].

18) AMU je podľa autorskej tiráže knihy stále nositeľom jej autorských práv.

19) Spoločnosť Lepton studio, spol. s r. o. sa na svojich webových stránkach (<<http://www.lepton.cz/it/index.php>>, [19. 10. 2016]) prezentuje ako reklamná agentúra, grafické štúdio, IT konzultant a tvorca prezentácií, či webových stránok. V portfóliu má aj vydavateľskú činnosť v oblasti záchrany a ochrany pamiatok: je vydavateľom časopisu Národného památkového ústavu, územního odborního pracoviště Střední Čechy v Praze — *Průzkumy památek* <<http://www.průzkumypamatek.cz/uvod.php>>, [cit. 31. 10. 2016] a tiež zborníka Sdružení pro stavebně historický průzkum — *Sborník* <<http://iispp.npu.cz/carmen/detail/685110>>, [cit. 31. 10. 2016].

20) Online: <<http://www.csq.cz/>>, [cit. 31. 10. 2016].

NPÚ po uverejnení dvoch článkov o Metóde DRA v monotematickom čísle časopisu *Zpráv památkové péče* v januári roku 2016?²¹⁾ Odpovede na tieto závažné otázky a odôvodnenie publikovania mimo edičný plán akademického nakladateľstva však v knihe nenájdeme. Sú to ale informácie podstatné, zvlášť keď si uvedomíme, aké „turbulencie“ vyvolala Metóda DRA (odstúpenie spoluriešiteľa projektu Národného filmového archivu [NFA] ku dňu 20. 3. 2015) a aj recenzovaná publikácia tesne pred jej zadaním do tlače (rezignácia prodekanke FAMU Andrey Slováckovej v auguste 2016)²²⁾. Pritom sa stále pohybujeme na poli vedeckého výskumu financovaného zo štátnych zdrojov a verejnej akademickej inštitúcie...

Nedôveru k publikácii ešte znásobuje už vyššie zmienená slovná prestrelka medzi verejnými inštitúciami (NFA, Státního fondu kinematografie [SFK] a FAMU).²³⁾ A nezmenšuje ju ani na prvý pohľad evidentná nedôslednosť v redakčnej a editorskej práci na knihe: ako autori sú menovite uvedení Marek Jícha a Jaromír Šofr a kolektív 31 autorov. V zázname autorov je ako editor knihy uvedený už zmieňovaný L. Hytha, ktorého podiel na publikácii je nejasný: nemá v nej žiaden príspevok, ani „svoj“ medailón v časti *Autori textu* (k tomu nižšie) a nikde sa nedozvieme nič o koncepcii publikácie, ani o výbere autorov či príspevkov. Tento mätúci prvok v zostavení publikácie neobjasňuje ani úvodné slovo (z pera jedného z dvoch hlavných autorov M. Jíchy) a na škodu veci nie je v knihe ani edičná poznámka. A čo je ešte viac zarážajúce — prológ ani úvodné slovo prvej kapitoly (obe od M. Jíchy) neobjasňujú zá-

mer ani cieľ publikácie.²⁴⁾ Nedá sa nespomenúť ani povrchnosť redakčnej práce (odborným redaktorom je opäťovne L. Hytha, jazykové korektúry uvedené nie sú), keď mená autorov jednotlivých príspevkov nie sú uvedené v obsahu a tak čitateľ nadobúda dojem, že texty vznikli spoločne ako jedna kolektívna práca, pri ktorej autori postupovali spoločne. Publikácia je ale súborným dielom rozdielne orientovaných príspevkov s rôznymi metodikami ich spracovania a bohužiaľ aj rozdielnej kvality. Mohla by byť skôr inšpiratívnym zborníkom štúdií z konferencie na tému digitálneho reštaurovania.

Kniha je rozdelená do štyroch hlavných kapitol a dvoch kapitol príloh — osobné svedectvá a dokumenty najrozličnejšieho druhu a charakteru (od prepisov neautorizovaných súkromných korešpondencií, až po základné dokumenty, etické kódexy a deklarácie národných a medzinárodných stavovských či odborných organizácií). Je doplnená o literatúru, menný register a prílohu so stručnými medailónmi autorov príspevkov (bez základných informácií o editorovi publikácie). Knihu uzatvára anglické resumé. Zdanlivo sú jednotlivé kapitoly tematicky členené do troch základných okruhov — *I. Vymezení problému*, *II. Metoda DRA* a *III. Historická zkušenost*. Skutočnosťou ale je, že tieto tri okruhy, ktoré sú zároveň i názvami prvých troch kapitol, nedokázal editor (alebo autori ?) publikácie naplniť zodpovedajúcim obsahom. Vďaka zvolenému štýlu jazyka plného náreku nad nespravodlivosťou osudu kameramanov a Metódy DRA, sa z 30 príspevkov stal zhluk neštruktúrovaných textov. Ich prevaž-

21) K tomu pozri pozn. č. 7.

22) K tomu: <<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-65434930-zivy-film-digitalizace-filmu-metodou-dra-kniha>>, [cit. 31. 10. 2016].

23) Odpoveďou na reakcie NFA a Státního fondu kultury (pozri pozn. č. 8) sú stanoviská Filmové a televizní fakulty AMU: <<https://www.famu.cz/aktuality/vyjadreni-dekana-famu-k-dopisu-nfa/>>, [cit. 30. 10. 2016] a <<https://www.famu.cz/aktuality/vyjadreni-vedeni-famu-k-tiskove-zprave-statniho-fondu-kinematografie/>>, [cit. 30. 10. 2016].

24) Nejednoznačné formulácie zámeru a cieľu publikácie sú na s. 15 a 16. Autori (M. Jícha a N. Savický) sa o ne pokúsili ale až po tom, ako už bola čitateľovi predstavená Metóda DRA ako jediná správna. Samotný postup, na ktorom je Metóda DRA postavená, predstavuje M. Jícha až o niekoľko príspevkov neskôr (na s. 58–59, alebo potom opäťovne a obsiahlejšie v samostatnej kapitole „Metoda DRA“, s. 89 a nasl.).

júcim obsahom je nekritické presadenie autormi vyvinutej Metódy DRA: a to pomocou „teoretických štúdií“ a správ o konkrétnom použití predmetnej metódy pri digitalizácii vybraných filmov českej proveniencie. Výnimkou sú iba príspevky výrazne technického a technologického charakteru (napr. optické a priestorové požiadavky na digitalizáciu archívneho filmového materiálu), príspevok estetikov Petra Michaloviča a Vlastimila Zusky (Existuje originál kinematografického diela?, s. 20–26) a neprepracovaný exkurz do inštitucionálnej histórie ochrany filmov v Československu a ČR (Daniel Souček, *Kameraman pri vzniku analogových a digitálnych archívů*, s. 259–273).

Texty tak často nadobúdajú charakter osobných výpovedí k téme histórie vzniku filmov v druhej polovici 20. storočia a začiatku 21. storočia z pohľadu kameramanskej práce. Ich miesto by malo preto byť skôr v časti „Přílohy — osobní svědectví“. Domnievam sa ale, že zvolená forma prezentovania veľmi cenných osobných pohľadov na históriu oboru a na Metódu DRA (podľa nejasného kľúča) vybranými kameramanmi, spoločne s rozhovormi s domácimi a zahraničnými účastníkmi procesov záchrany filmov uvedenými v samostatnej prílohe, by si zasluhovala osobitné spracovanie metódou orálnej histórie. Docielil by sa tak jednoduchší prístup a eliminovali by sa zbytočné osobné invektívy (napr. voči vedeniu NFA), sexistické (voči pracovníkom NFA, M. Jícha, s. 70) a šovinistické napadnutia (proti Maďarom a Nórom: „norsko-maďarský digitalizát NFA“, M. Jícha, s. 71). Jednoznačne by sa vymedzil cieľ výskumu a zdôvodnila by sa aj opodstatnenosť jeho výstupov. Výpovedná hodnota príspevkov by sa tak výrazne zvýšila. V tejto súvislosti by potom určite stálo za zváženie, či výstupom takto definovaného výskumu by viac neprislúchala iná forma prezentácie — webová databáza, príp. sa-

mostatná publikácia, v ktorej by mali miesto aj v knihe tak často nevhodne uplatnené súkromné fotografie dokumentujúce spoločenské pôsobenie riešiteľov tejto časti projektu (za všetky napr. obr. č. 21–23).

Tento nešťastný prístup v kombinácii s nezvládnutou editorskou a redakčnou prácou má za následok, že sa mnohé informácie veľakrát opakujú (napr. celé pasáže o používaní materiálov ORWO v krajinách RVHP a Československu, o pozitívach a negatívach digitálneho reštaurovania, o ukrivdených kameramanoch a nepochopení Metódy DRA), dokonca sa viackrát objavujú identické časti textov (a to nemalého rozsahu), nie sú v texte riadne označené citovania, mnohé informácie sú neúplné a vytrhnuté z kontextu (vrátane útržkových informácií o projekte Metodiky, neuvedenia webovej stránky projektu). A naopak — mnohé otázky zostávajú bez odpovedí, či logickej argumentácie založenej na výsledkoch výskumu, ktorý by objektivizoval veľmi subjektívne výroky. V porovnaní s týmito chybami sú potom zlé odkazy na stránky a poznámky (napr. s. 60, 63, pozn. 57 a ďalšie), alebo zle uvádzané skratky a ich absencie v zozname skratiek (napr. DCI, SROCC, MOS, HVS, HDR ...), či nejednotnosť v uvádzaní/neuvádzaní titulov osôb, rozdielna grafická úprava názvov príspevkov v „Obsahu“ a potom pri ich uvedení a posunutí číslovania stránok v „Obsahu“ oproti realite (s. 169–259), už len chybami kozmetickými. Výsledkom je, že sa kniha veľmi ťažko číta a je až utrpením ju prelúškať do konca. Spoločne s pribúdajúcimi stránkami gradujú neprofesionálne útoky na konkrétne osoby (M. Breganta, N. Mazantiho a ďalších), či inštitúcie (NFA, SFK, FIAF — International Federation of Film Archives, ...) ²⁵⁾ a rastie aj čitateľov pocit z jednostrannej manipulácie celého projektu. Ten je oprávnené znásobe-

25) Poslednými inštitúciami, ktoré autori publikácie nenapádajú a neodsudzujú sú NPÚ a Asociace českých kameramanů (AČK). Prezidentom AČK je hlavný riešiteľ projektu Metodiky, spoluautor recenzovanej publikácie a autor najväčšieho počtu jej príspevkov M. Jícha: <<http://www.ceskam.cz/>>, [cit. 21. 10. 2016]. Táto stavovská organizácia ale od 14. 2. 2016 (aj kvôli Metóde DRA) už nie je ani členom Európskej federácie kameramanov (IMAGO). NPÚ s knihou spája s najväčšou pravdepodobnosťou osoba jej editora. Aj keď je to inštitúcia s iným

ný aj nikde neobjasnenými zvýrazneniami celých viet, či odstavcov v každom príspevku. Vzhľadom na nejasnosť konceptu knihy a jej zostavenia je možné iba veľmi ťažko určiť, ktorú fázu spracovania publikácie autori podcenili.

Z pohľadu nezávislého posudzovateľa je zaujímavé pozastaviť sa pri konzervátorsko-reštaurátorskej terminológii, ktorá je v knihe prezentovaná s ambíciou presadiť sa v praxi konzervovania-reštaurovania filmov. Ona charakterizuje aj predstavený metodický prístup záchranu a prezentácie digitalizovaných filmov Metódou DRA. Nejednotnosť použitej terminológie u jednotlivých prispievateľov a najmä veľké množstvo novej (napr. aj samotná „DRA“), alebo v novom kontexte použitej terminológie (napr. „derivát originálneho diela“, s. 26), či spojení (napr. „nový originálny zdroj filmu“, s. 32, 38 a „vznik pôvodného originálneho diela“ digitálnym reštaurovaním, s. 91) možno opätovne pripísať na vrub redakčnej práci. Tým by sa ale celá situácia značne zjednodušila a diskusia o metóde alebo o konzervátorsko-reštaurátorských otázkach špecifického média by ani nezačala. Predpokladám ale, že to nebolo zámerom autorov knihy. Práve naopak — verím, že to je oblasť, na ktorú autori očakávajú odborné reakcie. Moje presvedčenie vychádza aj zo skutočnosti, že hlavní riešitelia projektu a hlavní autori publikácie v jednej osobe — M. Jícha a J. Šofr — v publikácii, ale aj pri ďalších príležitostiach (semináre, rozhovory v médiách apod.)²⁶⁾ volajú po založení nového študijného oboru „digitálny reštaurátor“ (tu napr. M. Jícha, s. 33, 37 a ďalšie). To, že predpokladajú, že sa takto legitimizuje nimi navrhovaná Metóda DRA aj na akademickej pôde, môžeme nateraz pone-

chať stranou. Oveľa zásadnejšia je totiž reálna akútna potreba výchovy odborníkov v oblasti konzervovania-reštaurovania tzv. moving images (teda pohyblivých obrazov) v našom prostredí. V tomto kontexte potom zamyslenie sa nad terminológiou v oblasti digitálneho konzervovania-reštaurovania ako jednej časti komplexného procesu konzervovania-reštaurovania filmov, nado- búda nebyťvalého významu.

Metóda DRA je jej autormi predstavená ako adekvátny postup reštaurátorských zásahov, ktorý nasleduje po digitalizácii filmového materiálu. Digitalizácia je teda podľa interpretácie publikácie technologickým problémom, pričom samotnému procesu predchádza tzv. klasické ošetrovanie filmového materiálu fotochemickou cestou. Konzervovanie-reštaurovanie filmového materiálu tak M. Jícha ponecháva v kompetencii filmových archívov a ich konzervátorov a reštaurátorov (napr. s. 11, kde vidí postavenie archívov v „neustále ochrane pomocí tradičných fyzikálno-chemických reštaurátorských a preservačných metod“). Už v technologickej oblasti digitalizácie ale nado- búda na dôležitosti otázka identifikovania vhodného zdroja pre digitalizáciu (problém referenčná kópia vs. pôvodný negatív filmu).²⁷⁾ Jej zodpovedanie je podľa M. Jíchu v jednoznačnej kompetencii kameramana konkrétneho filmu, alebo z dôvodu (v texte ničím nepodloženého) zdedenia „kameramanského nadania“, dokonca i jeho dedičov. Aj keď sa autori príspevkov v tomto bode jednoznačne nezhodujú v takto kategorickom prístupe, väčšina prispievateľov — kameramanov využíva tento moment na zdôraznenie svojho výlučného postavenia pri určení správneho zdroja pre digitalizáciu. Spolu s M. Jíchom

poslaním a predmetom svojho záujmu, autori publikácie (alebo editor?) zaiste takto hľadali v štátnej odbornej inštitúcii aspoň formálnu podporu. Aj keď je inšpirácia z oblasti ochrany nehnuteľných pamiatok zaiste čiastočne prínosná, autorom knihy *Živý film* sa nepodarilo odfiltrovať zásadný metodický a terminologický rozdiel medzi predmetnými oblasťami záujmu. K špecifickej situácii v ochrane nehnuteľných pamiatok najnovšie: Vít J e s e n s k ý, Teorie restaurování Muñoz-Viñase. *Zprávy památkové péče* 76, 2016, č. 4, s. 447–450.

26) Napr. Seminář o digitálním restaurování, NFA, Kino Atlas, Praha, 15. 4. 2016.

27) K tomuto problému existuje viac prístupov. M. Jícha presadzuje použiť pôvodný negatív filmu (s. 27 a nasl., najmä s. 39 — kde je toto stanovisko ešte zdôraznené podtitulom v príspevku: „Filmový negatív jako nosič záznamu autorské vůle kameramana“).

prezentujú svoje absolútne presvedčenie o tom, že kameraman je jediným nositeľom „autorské vôle“ (napr. M. Jícha, s. 31) a „autorského konceptu“ (napr. M. Jícha, s. 36) vzniku filmového obrazu, a preto je spolu s režisérom autorom filmu. Túto interpretáciu v publikácii na viacerých miestach v rôznych príspevkoch dokonca dotiahnu do pózy jediného autora filmu. Absurdnosť tejto polohy potom nezmiernuje ani pokus o argumentáciu, ktorá je založená na pripodobení práce kameramana fotografovi (M. Jícha, s. 29), alebo v knihe formálne opakovaná potreba spolupráce viacerých expertov. Čitateľovi tak znovu oprávnene chýba istá dávka vedeckej etiky a nadhľadu. Takmer zbožštená osoba kameramana sa vďaka premrštenému zdôrazňovaniu jeho citlivosti, vzdelania, kvalifikácie, najväčšieho „know-how“ (s. 49) „mistrů české kamery“ a doloženej autority ocitá dokonca aj v pozícii „restaurátora“: „zodpovedný a kvalifikovaný kameraman — to je restaurátorský interpret“ (Jiří Šimůnek, s. 75). Podľa autorov je totiž pri digitálnom reštaurovaní podstatné „to, čo sa vytvorilo, nikoli lenom to, čo sa dochovalo“ (J. Šofr, s. 46). Preto iba komunita kameramanov — „živému organizmu pamäťové banky“ (J. Šofr, s. 49) sa ako jedinej podarí dosiahnuť „nejpresnejší restaurátorské odvození původního autorského záměru“ (M. Jícha, s. 29).

Hlavný záujem prispievateľov recenzovanej knihy je sústredený na digitálne reštaurátorské procesy, ktoré prichádzajú po samotnej digitalizácii. Tieto vnímajú ako umeleckú interpretáciu, ktorá oprávňuje „restaurování filmů chápat jako tvůrčí proces“ (M. Jícha, N. Savický, s. 14) zacieľený na „restaurátorské odvození původního autorského záměru“ (M. Jícha, s. 29). Nesystematický výskum, dogmatický pohľad na tvorbu kameramana a pravdepodobne nedostatočná orientácia v obore konzervovania-reštaurovania,²⁸⁾ spôsobi-

li značný chaos v uvažovaní nielen o čiastkových obsahoch digitálneho reštaurovania filmov, ale aj o digitálnom reštaurovaní ako celku. V knihe sa táto skutočnosť prejavila až únavným opakovaním niektorých tvrdení, často za pomoci príbuzných slov či slovných spojení s približným významom, niekedy aj protichodných vetných konštrukcií (napr. o absolútnom rešpekte k pôvodnému dielu, jeho nedotknuteľnosti a zároveň o možnosti jeho vylepšovania v mene technologického pokroku, alebo o pôsobení času a nadčasovosti — P. Weigl, s. 17 a ďalšie).

Autori hľadali cestu v inšpirácii v ochrane kultúrneho bohatstva výtvarného umenia a krásnej literatúry. Na škodu veci ale siahli do viac ako 50ročnej minulosti, do obdobia tzv. klasických teórií konzervovania-reštaurovania.²⁹⁾ Odkryli sa im „klasické“ neistoty v interpretácii základných kategórií týchto teórií: vzťah originálu a kópie, význam autenticity diela, autorstva a opodstatnenosti a rozsahu konzervátorského a reštaurátorského zásahu. Tieto potom v podstate iba prekopírovali do situácie digitalizácie filmov. Iba tak si možno vysvetliť, že sa autori Metódy DRA uspokojili s postupom a výsledkom pri digitálnom reštaurovaní filmu KAMENNÝ MOST (ČR 1996, rež. Tomáš Vorel, kamera Marek Jícha, scénár Tomáš Vorel, Jaroslav Dušek), ktorý svojim naplnením pôvodne z technických dôvodov nerealizovateľných predstáv režiséra pripomína až éru Violetta-le-Duca (1814–1879) v ochrane pamiatok. Ak za reštaurovanie autori považujú „interpretaci původního vzhledu filmu“ (M. Jícha, s. 90), nie je úplne jasné, prečo v celej publikácii prezentujú neistotu v základných pojmoch *interpretácia*, *pôvodný vzhľad* (čo je pôvodné — referenčná alebo premietacia kópia, negatív?) a dokonca aj *film* (pohyblivá fotografia?). V snahe legitimizovať svoj postup a svoje výroky neváhajú autori (M. Ji-

28) Jediný článok konzervátora-reštaurátora — sochára je text od Jiřího Novotného s názvom „Konvergence“, s. 195–199. Jeho melancholická výpoveď, ktorá uvádza nepresvedčivé zhrnutie histórie konzervovania-reštaurovania a schematické predstavenie špecializovaného vzdelávania v obore, akoby ale nemala správne zadanie vzhľadom na obsah publikácie.

29) K tomu pozri pozn. č. 4.

cha, I. Mathé a M. Piškula, s. 208) povolať až z druhého sveta k vymyslenej podpore reštaurátora Bohuslava Slánskeho (1900–1980), ktorý tu „píše“ metóde DRA posudok. Dovolím si jednoznačne konštatovať, že tejto mýtizovanej autorite československého a českého konzervovania-reštaurovania sa vzhľadom na rok vzniku citovaného textu (1971) nemohlo o digitálnom reštaurovaní filmov ani len zdať. Je preto smutné, že toto a podobné účelové prekrútenia textov sú v publikácii prezentované ako seriózne výsledky výskumu.

Domnievam sa, že keby autori publikácie čerpali z aktuálnych interpretácií základnej konzervátorsko-reštaurátorskej terminológie,³⁰⁾ dokázali by sa na digitálne reštaurovanie pozrieť s odstupom 21. storočia. Otvorilo by im to možnosti voľnejšieho uvažovania o menej rigidnom metodickom prístupe. Inšpirácie zo širokej škály prístupu k záchrane, ochrane a prezentácii hmotného i nehmotného kultúrneho bohatstva by obohatili diskusiu o aktuálnych potrebách tak dôležitého oboru, akým je záchrana filmov nepochybne je. Som presvedčená, že potom by im v prezentovaných príspevkoch o Metóde DRA neunikla významná podstata digitalizácie: je ňou sprístupňovanie filmových diel pomocou prispôsobenia sa dynamicky sa vyvíjajúcej a neustále sa meniacej technike a technológiám, ktoré vyžadujú jednoznačné vymedzenie kvality a rozsahu výstupov. Zjednodušene povedané — pri digitalizácii a digitálnom reštaurovaní je nutné si vopred definovať dôvody zásahov a ním prispôbiť ich rozsah a svoje očakávania (M. Frouz, J. Gloc, J. Hubička, s. 255). V tomto kontexte sú potom prezentovaná metó-

da (D = digitalizováno R = restaurováno A = autorizováno jako původní zdroj, s. 91) aj idea „živého umenia“ v názve publikácie úplne legitímne. Vyjadrujú totiž snahu o dosiahnutie konkrétneho cieľa digitalizácie: uspokojenie vybranej skupiny ľudí (autorizáciu) nad vizuálnou kvalitou filmu podľa nimi vopred definovaných kritérií (rozsahu reštaurátorských zásahov). Potom je možné aj veľmi subjektívnu požiadavku, akou je vizuálna kvalita filmu, považovať za objektívny nárok na kvalitu výstupu digitálneho reštaurovania. Ak by však tento cieľ mal byť jediným kritériom práce digitálneho reštaurátora v „uměleckém intepretačním oboru“ (M. Jícha, J. Šofr, s. 107), potom musím konštatovať, že sme ešte nedospeli na debatu o zavedení takto profilovaného akademického oboru.³¹⁾

Metóda DRA určite nájde svoje miesto v našom dnešnom digitálnom životnom štýle. Je ale naivné ju považovať za jedinou správnu s nárokom na paušálne aplikovanie pri záchrane a sprístupňovaní ošetrovaných filmov. Snaha o jej výlučné presadenie totiž jej autorov ako aj autorov publikácie *Živý film* úplne oslepila a zviazala im ruky. *Živý film* tak zostal zmesou nekoordinovaných príspevkov, ktorá vykazuje známky nedostatku času na poctivú mravčiu prácu, „strávenie“ príspevkov a zodpovednú recenziu viacerých odborníkov. Aj napriek svojej reprezentatívnej obálke a naoko profesionálnemu spracovaniu je kniha iba ďalším dôkazom starej známej pravdy, že menej je niekedy viac.

Zuzana Bauerová

30) Konzervovanie-reštaurovanie (Conservation): Preventívne konzervovanie (Preventive Conservation), Sanačné konzervovanie (Remedial Conservation) a Reštaurovanie (Restoration). O zdroji anglickej i českej terminológie pozri pozn. 2.

31) O nejasnej pozícii kvalifikácie digitálneho reštaurátora v akademickom prostredí svedčí aj neexistujúca predstava autorov Metódy DRA o konkrétnych nárokoch na proces jeho vzdelávania. Nemožno ju totiž zameniť za nejasný profil kameramana-zvukára-archivára-historika filmu-konzervátora-reštaurátora: „... musí být schopna množství kvalifikovaných odhadů a odvození, stejně jako nezbytných obrazovězvukových interpretací“ (M. Jícha, J. Šofr, s. 91, ďalej 94, 103). Takéto uchopenie digitálneho reštaurátora nie je v súlade s podmienkami uznania akademického konzervátorsko-reštaurátorského vzdelania, ktoré definuje European Network for Conservation-Restoration Education (ENCoRE), ani s Európskou sústavou kvalifikácií (EQF, 2006), či Národnou sústavou povolaní a Národnou sústavou kvalifikácií.