

Zuzana Bauerová (Národní filmový archiv)

Tereza Frodlová (Národní filmový archiv)

Možnosti aplikace principů dokumentace konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl na dokumentaci restaurování filmu

Possibilities of Application of the Principles of Documentation of Conservation-restoration of Arts and Crafts to the Documentation of Film Restoration

Abstract

Conservation of works of fine and applied art is based on an existing legislative and methodological framework in documentation, while the documentation of film restoration interventions is often based only on partial recommendations or practices of individual film archives. This may be due to the fact that the film restoration as an accredited scientific discipline has only been established in recent decades, but also to the fact that the film medium is so specific that established practices and conservation approaches of cultural heritage cannot always be simply applied to it. In addition, film restoration is undergoing a major transformation due to the advent of digital technologies. These fundamentally change not only the possibilities for intervening in restored films, but also the way they are shown, making it necessary to rethink or even extend existing approaches, including ways of documenting the whole process. In this essay, we question the extent to which it is possible to apply the methodological framework underlying the documentation of the conservation of fine and applied art to the documentation of the film restoration. We focus not only on principles that can be applied without significant changes to the documentation of the film restoration, but also on more problematic aspects that require rethinking or even completely new formulations given the specifics of the field.

Klíčová slova

restaurování filmu, dokumentace, konzervování-restaurování, digitální restaurování

Keywords

film restoration, documentation, conservation-restoration, digital restoration



Vývoj oboru konzervování-restaurování¹⁾ uměleckých a uměleckořemeslných děl zaznamenal koncem 20. a začátkem 21. století výrazný paradigmatický posun v pojmání a přístupu k základním kategoriím tzv. klasických teorií konzervování-restaurování: postmoderní diskurs příbuzných oborů (zejména uměnovědy) zpochybnil víru v reverzibilitu konzervátorsko-restaurátorského zásahu, a s tím i otázku hodnoty originálu a kopie.²⁾ Tato poloha přehodnocení základních principů metodických přístupů v konzervování-restaurování reflektuje i situaci, se kterou se setkáváme při restaurování filmů³⁾ ve filmových archivech. Zde probíhá odborné ošetřování fotochemickou cestou i digitálně. Výsledkem fotochemického procesu je obvykle nově vykopírovaný a dále upravovaný filmový materiál. V případě digitálního restaurování filmů probíhají veškeré zásahy na digitalizovaných datech a samotný filmový materiál je dále archivován v dochované podobě a kvalitě.

Výrazná transformace oboru péče o filmové kulturní dědictví (a nejen o něj) je zapříčiněna nástupem digitálních technologií. Ty zásadně mění možnosti zásahů do ošetřovaných filmů a způsob jejich předvádění, což vyžaduje přehodnocení či dokonce rozšíření stávajících přístupů, včetně způsobů dokumentace celého procesu. Konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl vychází při tvorbě dokumentace z existujícího legislativního a metodologického rámce.⁴⁾ Dokumentace filmově-restaurátorských zásahů se nezřídka opírá jen o dílčí doporučení či zvyklosti jednotlivých filmových archivů. Příčinou tohoto stavu může být skutečnost, že filmové médium je natolik specifické, že na něj nelze vždy jednoduše aplikovat ustálené postupy a přístupy konzervování-restaurování movitého a nemovitého kulturního dědictví. Dále i to, že se restaurování filmu coby akreditovaný obor vyučovaný na univerzitách nebo akademiích ustavuje až v posledních desetiletích a pro všechny přístupy při restaurování filmu nejsou ještě nastavena závazná pravidla.

V této studii si proto položíme otázku, do jaké míry je možné na dokumentaci restaurování filmu aplikovat metodologický rámec, ze kterého při přípravě dokumentace vychází konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl. Představíme historická, metodologická a technologická pravidla pro tvorbu dokumentace konzervátorsko-restaurátorských zásahů. Zaměříme se na digitální restaurování filmu, ze kterého lze vycházet při formulaci dokumentace restaurování fotochemickou cestou. Přiblížíme si nejen styčné body (tedy principy, které lze bez zásadních změn aplikovat na dokumentaci digi-

- 1) Terminologie „konzervování-restaurování“ ve spojitosti s odborným ošetřením výtvarných a uměleckořemeslných děl vychází z doporučení ICOM-CC (2008) a Dokumentu o profesi konzervátora-restaurátora, AMG 2010.
- 2) K historii teoretických přístupů v konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl více: Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Routledge, 2004).
- 3) V kontextu péče o filmové materiály se termín konzervování-restaurování vztahuje k celému spektru archivních činností, které můžeme zahrnout pod obecnější pojem prezervace filmu. Pro přesnější vymezení činnosti budeme v souvislosti s filmem v textu používat termín restaurování filmu / digitální restaurování filmu, který je používán i v mezinárodním prostředí (film restoration, moving image restoration).
- 4) Povinnost vyhotovení dokumentace, přesněji závěrečné konzervátorské zprávy při záchraně a ochraně kulturního dědictví definuje zákon č. 20/1987 Sb. o státní památkové péči, respektive prováděcí vyhláška č. 66/1988 Sb. Jakub Vítovský, „Struktura a náležitosti restaurátorských zpráv“, DocPlayer, 4. 9. 2006, cit. 13. 7. 2021, <https://docplayer.cz/4124221-Narodni-pamatkovy-ustav-ustredni-pracoviste.html>.

tálního restaurování filmu), ale i problematičtější aspekty, jež vyžadují vzhledem ke speci-
fikům tohoto oboru přehodnocení či dokonce zcela nové formulace. I když revize dosa-
vadních přístupů ovlivňuje i preventivní konzervaci filmových materiálů, studie se těchto
důležitých postupů dotýká jen okrajově.

Co je konzervátorsko-restaurátorská dokumentace

V konzervování-restaurování děl vizuální kultury je to právě pečlivě sestavená dokumen-
tace každé intervence, která kdykoliv v budoucnu umožní revidovat provedený zásah, pří-
padně jej zopakovat, nebo dále upravovat či rozšiřovat. Dokumentaci tak lze charakterizo-
vat jako systematický sběr, tvorbu, strukturování a zajištění přístupu k informacím
o výsledcích výzkumů, charakteru a rozsahu zásahů a o uchovávání díla. Při jejím sestavo-
vání by proto měli konzervátor-restaurátor a spolupracující disciplíny usilovat především
o maximální srozumitelnost.⁵⁾

Cílem zpřístupnění informací v konzervátorsko-restaurátorské zprávě jsou dvě význa-
mové roviny: první tkví v její odpovědnosti vůči budoucím generacím, a je tak ve své pod-
statě historickým dokumentem dokládajícím konzervátorsko-restaurátorskou intervenci
na díle, druhá rovina odráží praktickou stránku činnosti, kdy zpráva udává následnost
jednotlivých postupů pro všechny zainteresované disciplíny a je určitým kontrolním me-
chanismem ve vztahu všech zúčastněných stran v rámci multidisciplinárního týmu.

Dokumentace konzervátorsko-restaurátorského procesu je proto jednou ze základ-
ních aktivit, které konzervátor-restaurátor při své intervenci na objektu či díle realizuje.
Tato písemná zpráva včetně fotodokumentace a dalších příloh (kterým se věnujeme níže)
je dokladem zvoleného postupu v konkrétní době, obsahuje informace o stavu objektu
před konzervováním-restaurováním a měla by zahrnovat i detailní informace ohledně
ošetření, výběru a použití technik, technologií a materiálů, včetně jejich chemického slo-
žení a fyzikálních vlastností. Její součástí by mělo být i uvedení důvodů, případně argu-
mentů při definování cílů intervence, konkrétního postupu, technologií a podobně. Je
společným dílem několika úzce specializovaných profesí, charakterizují ji společné mezi-
oborové přesahy a zároveň je výstupem této spolupráce. Konzervátorsko-restaurátorská
dokumentace je tak základem pro další atribuci a interpretaci objektu, včetně identifikace
jeho hodnot, či budoucích základních principů metodických přístupů v konzervování-re-
staurování.⁶⁾

Interpretace konzervátorsko-restaurátorské dokumentace

Do dnešní podoby se struktura a obsah konzervátorsko-restaurátorské dokumentace děl
vizuální kultury vyvinuly v průběhu věků: od prvotních obchodních záznamů, majetko-
vých evidencí přes umělecké traktáty, receptury až po vědomé dokumentace procesů

5) Kateřina Krhánková, *Metodika restaurátorské dokumentace* (Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011), 19.

6) Clare Finn, „Written documentation for paintings conservation“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joy-
ce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (New York: Routledge, 2012), 271–276.

oprav či úprav uměleckých a uměleckořemeslných děl a sbírkových předmětů. Konzervátorsko-restaurátorské zprávy jsou tak dokladem historické a kulturní zkušenosti a stupně poznání společnosti. Jejich struktura reflektuje konkrétní potřeby a výzvy ekonomických, sociálních a kulturních podmínek. Při jejich interpretaci je proto potřeba postupovat obdobným způsobem jako při práci s historickým písemným dokumentem: za použití vhodné metodiky a s maximální obezřetností k uvedeným informacím.

Zprávu lze posuzovat z hlediska její struktury, charakteru, kvality a detailnosti informací. Vodítkem nám jsou odpovědi na otázky: Co struktura zpráv v jednotlivých obdobích zrcadlila? Ve kterých částech se dosahuje největších změn a proč k tomu dochází? Jak informace z konzervátorsko-restaurátorských zpráv interpretovat pro další využití?

Konzervátorsko-restaurátorské záznamy jsou společně se samotným dílem primárním zdrojem informací hned několika disciplín: kromě konzervování-restaurování a dějin vizuální kultury informují o aspektech filozofie, estetiky, vývoje materiálů, technik a technologií (jejich chemických a fyzikálních vlastností) a v posledních letech i specifických oborů „conservation science“ a „technical art history“.⁷⁾ Informace zde získané doplňují další prameny a sekundární literatura. Častokrát jsou to právě tyto záznamy, které minulé intervence více či méně dokládají. Je tomu tak zejména v případech, kdy samotné dílo bylo následně opětovně ošetřováno, a tak přítomnost jednotlivých zásahů lze vystopovat jen stěží. Zároveň, společně s uměnovědným a chemicko-technologickým výzkumem, poskytují dokumentace důležité technické informace a unikátní vhled do materiálové podstaty díla a metod umělce, konzervátorů-restaurátorů či jiných (např. technických) pracovníků.⁸⁾

Interpretace těchto zdrojů musí zohledňovat fakt, že ne všechny informace obsažené v jednotlivých textech, případně historických spisech, dokládají skutečně použité techniky, postupy a materiály, případně ne vždy musí být samotný popis správný, uvedená terminologie může být zavádějící či nepřesná. Proto práce se všemi zdroji, konzervátorsko-restaurátorské zprávy nevyjímaje, má svoje limity, které ovlivňují jejich následné zpracování a praktické (další konzervátorsko-restaurátorské intervence, postupy preventivní konzervace, komerční využití díla apod.) i výzkumné (historický výzkum materiální podstaty díla, historii jednotlivých profesí, zejména konzervování-restaurování) využití.

Tyto technologické zdroje umění („art technological sources“), které dnes primárně zkoumá relativně mladá disciplína tzv. technologických dějin umění („technology art history“), charakterizuje velká šíře materiálových zdrojů — od historických písemných technologických traktátů, sekundárních literárních zdrojů přes doklady ekonomicko-komerčního charakteru, jakými jsou různé obchodní knihy, smlouvy, až po interpretace a re-interpretace původních pramenů v rámci dalších uměleckých, literárních a výzkumných výstupů. Předpokladem jejich využití ve smyslu relevantních zdrojů informací je kombinace vhodné metodiky interpretace historického a komparativního materiálu. Tím je, pokud existuje a je přístupné, v první řadě samotné dílo vizuální kultury, dále pak vý-

7) Více o nové perspektivě interpretace výzkumů tzv. art technological source research (ATSR) v kontextu mezinárodní organizace ICOM-CC viz Jilleen Nadolny – Mark Clarke – Ema Hermens – Ann Massig – Leslie Carlyle, „Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century, with appendices I–VII“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Hill Stoner – Ruschfield, 3.

8) Tamtéž.

sledky aktuálních vědeckých výzkumů a materiálově-technologických rekonstrukcí. Interpretace pak začíná odpovět na otázky, které souvisí s konkrétní historickou, sociální, kulturní a ekonomickou situací:

Kdy a kde písemný dokument/zdroj vznikl? Kým a pro koho byl písemný dokument/zdroj vytvořený? V jakém historickém kontextu písemný dokument/zdroj vznikl? Jakým formátem interpretace (transkripce, překlady, interpretace...) písemný zdroj prošel a která interpretace je nejaktuálnější/nejvěrohodnější?⁹⁾

Výzkum se detailněji zabývá historickou terminologií, vyhodnocuje její vývoj, případné změny, jazykové či technologické nepřesnosti a tyto interpretace dále zohledňuje. Jeho součástí je i zazazení vysvětlených pojmů do dobových souvislostí a vyhodnocení těchto souvislostí v porovnání s dalšími informačními zdroji.

Konzervátorka-restaurátorka a historička technologií Jilleen Nadolny ve svých příspěvcích upozorňuje na počátky takto definovaného přístupu k technologické historii již v 18. století, kdy byly opětovně publikovány některé historické malířské receptury.¹⁰⁾ V 18. a 19. století uveřejněné texty byly většinou reprodukce písemných zpráv a receptur ze starších období, které byly určeny zejména pro širší veřejnost. Přitom se před jejich zveřejněním nevyžadovala detailnější revize, založená na znalosti materiálů, případně dobové techniky, ke které se text vztahoval. Postupně (cca od působení znalce a sběratele Count Cayluse kolem roku 1750)¹¹⁾ se začal prosazovat systematický přístup akademického vzdělávání umělců, včetně těch, kteří v 19. století působili na postech správců sbírek a jejich konzervátorů nebo restaurátorů.¹²⁾ Studium originálních textů doprovázely i výstupy analytických výzkumů materiálů, nezřídka doplňovaných experimentálním výzkumem v laboratořích.

Původně zveřejňované texty bez podpůrných a doplňujících informací (reprodukce, průzkumy objektů a později analytická data) ve 20. a 30. letech 20. století vystřídaly výstupy vědeckých (přírodovědných) výzkumů, častokrát realizované v souvislosti se správou a konzervováním-restaurováním uměleckých a uměleckořemeslných sbírek. Ke konci 20. století technologové, konzervátoři-restaurátoři a historici umění dokázali nashromáždit velké množství dat, která k dalšímu výzkumu materiálů a technologií poskytují výpočetní komparativní materiál pro porozumění chemickým a fyzikálním vlastnostem vizuálního díla.

Procesy a přístupy konzervátorsko-restaurátorských intervencí postupně inovovaly zažitou praxi a postupy, reagovaly na možnosti a zejména výsledky vědeckých (přírodovědných) výzkumů¹³⁾ a tímto směrem se rozšiřoval i obsah konzervátorsko-restaurátor-

9) Tamtéž, 4–5.

10) Tamtéž. Autorka uvádí např. traktát od Lodovica Antonia Muratoriho *Antiques Italicae medii aevii*, který obsahoval i důležitý „Lucca Manuscript“, známý jako *Compositiones ad tingere musiva*, původně z roku 800.

11) Tamtéž, 6.

12) Zde používáme historickou terminologii běžnou pro naši jazykovou oblast: dělení mezi konzervátory (provádějící zásahy tzv. běžné údržby, bez akademického vzdělání) a restaurátory (provádějící tzv. větší zásahy směřované k obnově až rekonstrukci chybějících částí, příp. celků, a vyžadující tak akademické umělecké vzdělání).

13) V historii konzervování-restaurování malby tuto roli zastoupily zejména tzv. kontroverze, které začaly na

ských dokumentací. Z původních strohých zápisů, které ještě v 19. století měly charakter obchodních dokumentů mezi vlastníkem a správcem sbírky (často umělcem) nebo úředních, převážně majetkových či správních záznamů, se od 20. let 20. století konzervátorsko-restaurátorské dokumentace mění ve více strukturovaný zápis, který popisuje postup a někdy i použité metody průzkumů. Tento trend je patrný zejména v kontextu konzervování-restaurování uměleckých děl.¹⁴⁾

Nové metodické výzvy konzervování-restaurování

Dalším mezníkem ve vývoji disciplíny konzervování-restaurování uměleckých děl, stejně jako vývoje dokumentace procesů byla již před polovinou 20. století potřeba vypořádat se s problémem zachrany a uchování moderního a současného umění. Nové materiály, použité techniky a technologie a zejména stále více se prosazující důležitost autorského konceptu vizuálního díla (konceptuálního umění, akcí atd.) ovlivnily další technické a technologické kontroverze nebo výměny názorů ohledně optických kvalit díla či originálního záměru autora:

Péče o současné umění je sofistikovaným postupem, který musí vycházet ze vzájemného vztahu mezi původním záměrem autora, dílem samotným a pozorovatelem. Specialisté v oboru péče o současné umění musí vycházet z co nejširší nabídky metod, přístupů a strategií, aby tak mohli tento vztah co nejpřesněji artikulovat.¹⁵⁾

Konzervování-restaurování moderního a současného umění lze považovat za další posun paradigmatu oboru.¹⁶⁾ Zpochybněním aury originálu a autora se tématem diskursu druhé poloviny 20. století stala i otázka autenticity díla. Ten z pohledu konzervování-restaurování vyústil do postmoderní relativizace tzv. první vrstvy nebo originálu díla a ukončil období prosazování pozitivistické myšlenky reverzibility konzervátorsko-restaurátorského zásahu, na které stály tzv. klasické teorie konzervování-restaurování.¹⁷⁾

Hummelen ve svých studiích dále uvádí, že po roce 1939 se součástí dokumentace současného uměleckého díla staly i dotazníky s technickými údaji, které autor-umělec vyplňoval pro kupce či sběratele: obsahovaly informace doporučené údržby díla, případně ohledně budoucích snímání laků nebo konzervování-restaurování, někdy také o použitých materiálech apod. Staly se pak primárním zdrojem informací o díle, a to zejména pro

půdě londýnské National Gallery a měly odezvu i v Československu. K těmto otázkám se v západním světě i u nás vyjadřovali přední technologové, historici umění, vlastníci sbírek a staly se základem další specializace oboru konzervování-restaurování výtvarného umění.

14) V našem prostředí máme zdokumentované takové postupy zejména na půdě Národní galerie v Praze a při správě královských uměleckých sbírek Pražského hradu. K tomu viz Zuzana Bauerová, *Proti času* (Praha: UMPRUM, 2015). Za informace ohledně konzervátorsko-restaurátorských zpráv v archivu Správy Pražského hradu děkuji Elišce Fučíkové.

15) Ysbrand Hummelen – Tatja Scholte, „Collecting and archiving information from living artists for the conservation of contemporary art“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Hill Stoner – Ruschfield, 39.

16) Tamtéž, 41.

17) Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*.

další konzervování-restaurování či následnou péči.¹⁸⁾ Se záměrem podpořit význam původního záměru autora vstoupily do tzv. rozhodovacího procesu pro výběr vhodných konzervátorsko-restaurátorských zásahů další profese — historici, technologové, muzejníci, správci a vlastníci sbírek a další.¹⁹⁾ Tzv. rozhodovací proces se vzájemně působícími vektory se stal základem pro metodický přístup v konzervování-restaurování. Jako takový na rozdíl od tzv. klasických teorií nevychází z přesvědčení o reverzibilitě konzervátorsko-restaurátorského zásahu, ale otevřeně přiznává, že se jedná o konkrétní akt, v konkrétní situaci, limitovaný kulturními, ekonomickými, sociálními podmínkami a stavem poznání společnosti v dané době.

Ustálená struktura dokumentace

Model na sebe působících vektorů zahrnuje kromě tradičních kategorií (hodnot uměleckého díla představených na počátku 20. století Aloisem Rieglem) i kategorie, které více charakterizují naši dobu: ekonomický a legislativní imperativ, zájmy vlastníka a správce, zásahy preventivní konzervace atd. Tento model rozhodování přímo ovlivnil strukturu konzervátorsko-restaurátorské dokumentace. Její autor se totiž musí jednoznačně vypořádat s argumentací relevantní pro každou oblast takto definovaného metodického rámce konzervátorsko-restaurátorské intervence. Konkrétně tak činí v části nazvané „Návrh dalšího postupu konzervování-restaurování“. Ta by měla obsahovat jednoznačně určené cíle a priority odborné intervence a především souhlas jejího zadavatele. Z pohledu profese, ale i z pohledu správce či majitele sbírky (nezáleží na tom, jestli se jedná o veřejné instituce, nebo soukromé sbírky) je právě tento moment v procesu ošetření díla zásadní: je předdělem mezi první, tzv. popisnou a analytickou částí dokumentace a druhou, tzv. detailně popisující zvolený postup samotného konzervování-restaurování. Vymezuje pozice všech zúčastněných stran a snaží se o jasné vytyčení cílů a limitů (včetně finančních) konkrétní intervence.

Struktura konzervátorsko-restaurátorské dokumentace koresponduje s určením jejich jednotlivých částí různým cílovým skupinám, a tím přispívá k efektivní koordinaci jednotlivých kroků multidisciplinárních přístupů. Dvě části zprávy (popisně-analytická a popis postupu) doplňují přílohy písemné (záznamy, výsledky výzkumů apod.), dále přílohy fotografické a grafické, které dokumentují stav vizuálního díla před, v průběhu a po konzervování-restaurování.

První, popisně-analytická část obsahuje základní, prvotní obhlídku realizovanou povětšinou kombinací nedestruktivních a destruktivních (odběr vzorků) metod výzkumu materiálů v kombinaci s výzkumem informací o objektu. Výzkum i obhlídka jsou založeny na znalostech a zkušenostech konzervátora-restaurátora, nebo taky kurátora sbírky, případně je to prvotní informace, kterou správce sbírky pro konzervování-restaurování poskytuje. Prvotní obhlídku a výsledky průzkumu a výzkumu může potvrdit i tzv. interim report

18) Hummelen, „Collecting and archiving information“, 41.

19) Tzv. decision making model (rozhodovací proces) popsal Ernst van de Wetering, „The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art“, cit. 28. 8. 2021, <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>.

(v institucích užívaný nástroj správy sbírek a preventivní péče o dílo). Sem patří i záznamy/nahrávky konzervátora-restaurátora, které pasivně zaznamenávají pozorování materiálů objektu a jeho nejruznější průzkumy. Směřují k následnému vyhodnocení při formulaci návrhu konzervátorsko-restaurátorské intervence. Vytváří je konzervátor-restaurátor a mají převážně charakter poznámek.

Druhou část dokumentace tvoří detailní popis postupu samotného konzervování-restaurování, informace o tom, co za intervenci bylo provedeno, jaké materiály byly použity a také doporučení pro další zacházení s předmětem, jeho uložení apod. Závěrečné informace spojené s preventivním konzervováním jsou součástí záznamů pro konkrétní využití, zápůjčku, manipulaci nebo transport díla, tzv. condition reportu, v případě zápůjčky tzv. facility reportu. Slouží jako takové lékařské zprávy o způsobilosti díla, a je proto důležité zaznamenat zejména datum a účel jejich vzniku.

Kompletace obou částí se realizuje na konci práce, proto dokumentaci označujeme i termínem závěrečná zpráva (tzv. final report). Tato je určena pro širší publikum (kurátoři, vlastníci, sběratelé, instituce, veřejnost atd.), často bez profesní znalosti konzervování-restaurování.

Z profesního hlediska charakterizuje dílčí části dokumentace metodologický rámec, který odkazuje ke konkrétní disciplíně nebo vědnímu oboru. Ten je pak přizpůsobený formě a struktuře, kterou definuje jejich samotné určení nebo využití dokumentace jako celku (zejména závěrečná zpráva). Základní osnově po stránce formy a obsahu se věnují nejruznější národní předpisy, národní i nadnárodní doporučení a normy. Liší se dle charakteru materiálů, postavení a funkce instituce (galerie, památkové ústavy), které ošetřovaný předmět vlastní nebo spravují. Některé instituce, zejména v USA a Velké Británii, uplatňují dotazníkovou formu dokumentace (tzv. check list). V ČR je tato forma využívána paměťovými institucemi zejména v souvislosti s povolením vývozu kulturních statků do zahraničí²⁰⁾ a jejich pojištěním. Její rychlost vyhotovení a přehlednost nemusí ale vždy vyvážit dostatečná výpovědní hodnota ve vztahu k budoucím konzervátorsko-restaurátorským intervencím, nebo preventivní konzervaci objektu, či celé sbírky.

Forma a obsah dokumentace jsou vždy závislé na účelu, ke kterému se vydává, případně který popisuje, a na pravidlech vlastníka objektu. Důležitou skutečností ale je, že tyto určují pouze základní strukturu, ze které lze (a je vhodné) vycházet při konzervátorsko-restaurátorské dokumentaci konkrétního díla: je vždy vhodné vzhledem ke konkrétním podmínkám obsah a detailnost jejich jednotlivých částí upravit dané situaci, instituci, majiteli či správci a konkrétním potřebám materiálu a druhu vizuálního díla.

Hodnotu konzervátorsko-restaurátorské dokumentace lze posuzovat podle kvality a úrovně informací, které poskytuje: kromě jasné struktury má mít informace seřazené logicky, dle jejich důležitosti (nebo opodstatnění vzhledem k cílům intervence) a neměla by obsahovat opakování informací, příp. uvádění irelevantních informací. Text zprávy má být čitelný a její jednotlivé části by měly mít jasnou cílovou skupinu, které se přizpůsobuje i použitá terminologie (příp. míra odbornosti, integrování slovníku s odbornou terminologií, přednastavení vysvětlení klíčových slov v elektronické verzi apod.).

20) V těchto případech se postupuje dle zákona č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy.

K dějinám teorie restaurování filmu

Ve srovnání s ostatními konzervátorsko-restaurátorskými obory patří restaurování filmu stále mezi velmi mladé obory. Jeho počátky v 60. letech 20. století úzce souvisí s tehdejší rozvojem filmového archivnictví a přehodnocením dosavadních přístupů ochrany filmového materiálu. Věnovat se mu v tomto období začaly především ty filmové archivy, kde se do popředí zájmu dostaly specifické požadavky na ochranu a konzervaci filmových materiálů a jejich další zpracování pro zpřístupnění. Už v tomto období bylo zřejmé, že je nutné restaurování filmu postavit na odborných vědeckých a metodických základech, jak postupně od 19. století učinily jiné konzervátorsko-restaurátorské obory vizuálního umění. Především bylo třeba stanovit cíle restaurování a vypracovat principy a postupy restaurátorského procesu, které by vycházely ze specifické povahy filmového média.²¹⁾

Serióznější debatu o etických či metodických otázkách restaurování filmu můžeme na mezinárodní úrovni nicméně sledovat teprve od 80. let 20. století. Tehdy se v souvislosti se zvýšeným zájmem o historický výzkum rané kinematografie ukázalo, že řada filmů z této éry je nenávratně ztracena úplně, nebo se dochovala jen částečně, ať už kvůli nevhodným podmínkám uložení, nebo neprofesionálně provedeným restaurátorským zásahům. Náléhavěji se tak projevila potřeba stanovit široce přijímaný etický kodex, srovnatelný s těmi, které již existovaly v konzervátorsko-restaurátorských disciplínách výtvarného umění. Problémům filmového restaurování se v 80. letech poprvé věnovaly také kongresy Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) v Canbeře (1986) a v Berlíně (1987).²²⁾ Současně se začaly objevovat první studie, které reflektovaly nejen technické, ale také teoretické a etické problémy filmového restaurování, jako je pojem originálu, reverzibilita či nutnost dokumentace provedených zásahů. Jedním z prvních textů, zdůrazňujících nezbytnost precizního metodologického rámce a etických pravidel, byla studie Raymonda Bordeho *La restauration des films: problèmes éthiques* z roku 1986.²³⁾ Borde v ní shrnul praktické problémy a limity, kterým čelily archivy uchovávající sbírky částečně dochovaných, mnohdy vážně poškozených filmů, a důležitost technické praxe a historického povědomí archivářů a restaurátorů, zodpovědných za správu sbírek.

Přestože některé archivy vydaly vlastní (interní) etické kodexy či metodiky, pro filmové restaurování dlouho neexistoval široce přijímaný soubor pravidel vyjma obecnějších doporučení, jež ve svém *Code of Ethics* vydal například FIAF.²⁴⁾ Etický kodex, který rámcově pokrývá celou škálu činností, jimiž se filmové archivy zabývají, říká k restaurování filmového dědictví následující:

Při restaurování [filmových] materiálů archivy usilují pouze o doplnění chybějících pasáží a odstranění známek času, opotřebení či chyb. Nesnaží se jakkoliv pozměnit vlastnosti filmových materiálů nebo záměry tvůrců. [...] Všechna diskutabilní roz-

21) Blažena Uργοšíková, „Ochrana a záchrana filmového dědictví: Restaurátorské práce Národního filmového archivu Praha“, *Zprávy památkové péče* 65, č. 6 (2005), 517–520.

22) Andreas Busche, „Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration“, *The Moving Image* 6, č. 2 (2006), 5.

23) Raymond Borde, „La restauration des films: Problèmes éthiques“, *Archives* 1, č. 1 (1986), 1–10.

24) „FIAF Code of Ethics“, cit. 21. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>.

hodnutí, která se týkají restaurování archivních materiálů či jejich prezentace, je třeba popsat, zdůvodnit a zpřístupnit [dokumentaci] veřejnosti i badatelům.

Velmi obecně tedy definuje cíle restaurování, přičemž uvádí, že je nepřípustné pozměňovat původní vlastnosti díla či jeho materiálního nosiče, a zdůrazňuje nutnost transparentně dokumentovat všechna konzervátorsko-restaurátorská rozhodnutí a dokumentaci zveřejnit. Z poslední doby pak stojí za zmínku text „The Digital Statement Part III: Image Restoration, Manipulation, Treatment, and Ethics“ vydaný technickou komisí FIAFu, jenž se zabývá průběhem a etickými otázkami restaurování s důrazem na proměny procesů a nové možnosti, které do něj vnesly digitální technologie.²⁵⁾

Reverzibilita a transparentnost v procesu restaurování filmu

V dějinách disciplíny konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl můžeme sledovat řadu konceptů a metod, které byly následujícími generacemi přehodnoceny, odmítány a kritizovány. S ohledem na neustálou proměnlivost upřednostňovaných přístupů v péči o kulturní dědictví byla do 80. let 20. století jedním ze základních principů reverzibilita, tedy přístup, který by měl kdykoliv umožnit navrácení objektu do stavu před konzervátorsko-restaurátorským zásahem.²⁶⁾ Lze jej považovat za vyvrcholení tzv. klasických teorií konzervování-restaurování, které do značné míry pozbyly své opodstatnění relativizováním významu originálu a jednotlivých historických intervencí. K tomuto posunu došlo přibližně v poslední dekádě minulého století.

Podobné kritické zhodnocení záměrů a rozsahů intervence charakterizuje i restaurování filmu. To probíhá na nově vytvořené kopii či digitálním otisku filmového materiálu, zatímco původní zdrojový materiál zůstává (s výjimkou nezbytných technických oprav) neupraven a je i nadále uchováván, dokud to jeho stav umožňuje. Tato zásada platí jak pro analogové, tak pro digitální restaurování. Mohlo by se tedy zdát, že postup využívaný filmovými restaurátory zaručuje reverzibilitu spíše než klasické konzervátorsko-restaurátorské zásahy, prováděné na objektu samotném.

Současný diskurs zároveň koncept reverzibility ve filmovém restaurování problematizuje. Podle Giovanny Fossati je to právě vytváření nových kopií, co reverzibilitu filmového restaurování znemožňuje, neboť jsou na kopiích prováděny úpravy (barevné korekce, odstranění poškození...), které jsou nevratné. Jedinou cestou, jak se k filmově-restaurátorskému zásahu v budoucnosti vrátit, je začít znovu od původního materiálu, který sloužil jako primární zdroj. To však po čase nemusí být už možné, neboť původní materiál už nemusí být k dispozici, nebo se může nacházet ve stavu, který znemožní některé kroky, provedené během předchozího zásahu.²⁷⁾

25) Robert Byrne – Caroline Fournier – Anne Gant – Ulrich Ruedel, „The Digital Statement Part III: Image Restoration, Manipulation, Treatment, and Ethics“, cit. 15. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html>.

26) Cesare Brandi, *Teorie restaurování* (Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2015).

27) Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 90–91.

Read a Meyer navíc poukazují na skutečnost, že některé používané metody restaurování filmu vyžadují změny na původním materiálu, které nemusí být viditelné, ale odrážejí se na jeho fyzickém stavu.²⁸⁾ Například chemické čištění materiálu v rámci příprav na kopírování či digitalizaci nebo použití tzv. mokré okeničky mohou mít z dlouhodobého hlediska negativní dopad na jeho stabilitu: používají mimo jiné i změkčovadla, která mohou po několika použitích vést ke křehnutí filmu.²⁹⁾ Navíc jakákoliv strojová manipulace (kopírování, skenování, čištění) s filmovým materiálem, obzvláště je-li ve zhoršeném stavu, znamená riziko přetržení, poškrábání či jiného fyzického poškození. Reverzibilita proto podle Reada a Meyera ve filmovém restaurování odkazuje spíše k opakovatelnosti. To znamená, že by filmoví restaurátoři v budoucnosti měli mít stejné podmínky pro rozhodování o případném dalším zásahu.

V tomto kontextu může digitální restaurování podle Reada a Meyera nabídnout určitou výhodu nad tradičními fotochemickými postupy. Zejména v případě barvených, virážívaných či tónovaných filmů, kdy barvy po chemickém čištění postupně blednou a jejich skenování a uchování v digitální podobě je jednou z možností, jak předejít nevratným ztrátám. Zároveň ale v souvislosti s reverzibilitou digitálně uchovávaných dat stále panují obavy ze ztráty či poškození dat samotných. Proto by všechna data (audiovizuální obsah i metadata), která vznikla během procesu digitálního restaurování, měla být prezervována způsobem, který zajistí opakovatelnost celého procesu.³⁰⁾

Uvedený požadavek také úzce souvisí s transparentností, jež je rovněž jedním z etických pravidel konzervování-restaurování vizuálního umění. Transparentnost celého procesu je nezbytná pro porozumění argumentaci konzervátora-restaurátora při provedeném zásahu. Z tohoto hlediska proto transparentnost zásahu úzce souvisí s výše projednávaným konceptem reverzibility.³¹⁾

Specifické postupy při digitálním restaurování filmu

Samotnému filmovému restaurátorskému zásahu předchází analýza dostupných materiálů a tzv. predokumentace, která kromě restaurátorského záměru obsahuje také jeho zdůvodnění.³²⁾ Prvotní analýza materiálů by měla restaurátorovi filmu umožnit porozumět

28) Paul Read – Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000), 134.

29) Při mokrému neboli imerzním kopírování dochází k redukci překopírovaných poškození filmového pásu v důsledku použití imerzní kapaliny, jejíž index lomu je totožný nebo blízký lomu filmové podložky.

30) Julia Wallmüller, „Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration“, *The Moving Image* 7, č. 1 (2007), 81; srov. též Fossati, *From Grain to Pixel*, 91.

31) Read a Meyer zdůvodňují požadavek čitelnosti a vratnosti restaurátorského zásahu následujícím způsobem: „Každý provedený zásah musí umožnit další zásahy a každý krok musí být vratný a zdokumentovaný. Požadavek reverzibility při restaurování filmu znamená, že nic z původního materiálu by nemělo být změněno tak, aby se znemožnilo opakování restaurátorského zásahu. ‚Reverzibilita‘ při restaurování filmu tedy znamená ‚opakovatelnost‘.“; Read – Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, 71.

32) Zatímco teoretici se ve svých konceptech přiklání k více analytické predokumentaci, není výjimkou, že se filmové archivy v praxi omezují na více deskriptivní návrh na restaurování. Samotný záměr restaurování filmu je obsažen až v dokumentaci o průběhu restaurování. Srov. Wallmüller, „Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration“, 83–84.

historii díla od jeho vzniku a uvádění až po současnost. Aby porozuměl všem vodítkům, která mu poskytuje filmový materiál, je nezbytné, aby se orientoval v technických a estetických standardech období vzniku filmu. Predokumentace by tedy v ideálním případě měla předdefinovat zvolený přístup a metodu zásahu.

Tak jako v řadě konzervátorsko-restaurátorských disciplín je i u digitálního restaurování běžným standardem účast dalších odborníků z různých vědních odvětví. Analýze filmových materiálů mohou dílčí specializované výzkumy napomoci určit původ některých vad a snáze tak rozlišit mezi chybami, poškozeními a defekty filmového materiálu. Výsledkem kritického zhodnocení jejich výstupů by mělo být poučené rozhodnutí postavené na pevných etických základech.³³⁾ Pojem kritické zhodnocení zároveň naznačuje, jak upozorňuje Cherchi Usai, potřebu jisté obezřetnosti při analýze informací, obsažených (nejen) ve filmových materiálech.³⁴⁾

Digitálním restaurováním lze opravit každou sebemenší nečistotu, rýhu, a dokonce i doplnit chybějící políčka. Pro komerční prezentaci je takový zásah bezpochyby žádoucí, ale badatelé a veřejnost tím mohou přijít o charakteristické projevy vnitřní historie filmové kopie, která sama o sobě, jak bylo zmíněno výše, může představovat významný zdroj informací. Proto je pečlivá dokumentace všech provedených kroků zvláště aktuální u digitálních restaurátorských zásahů.

Už samotný výběr titulu k digitálnímu restaurování předpokládá znalost dochovaných filmových materiálů a jejich stavu, abychom se mohli kvalifikovaně rozhodnout, 1) zda je film potřeba restaurovat a z jakého důvodu a 2) zda dochované filmové materiály a jejich fyzický stav restaurování vůbec umožňují, respektive zda nemůže při manipulaci s materiály dojít k jejich dalšímu poškození, které by mohlo být nevratné.

Detailní analýze obvykle předchází shromáždění dochovaných filmových materiálů a průzkum sbírek domácích a zahraničních archivů. Ten umožní zjistit, kde se nacházejí další filmové materiály k restaurovanému titulu, jaký je jejich původ, stáří či fyzický stav — či zda případně film neexistuje ve více různých verzích.³⁵⁾ Během následné analýzy filmových materiálů pak tým shromažďuje a vyhodnocuje informace o délce, původu a životě filmových materiálů, obrazovém a zvukovém formátu či jejich fyzickém a mechanickém stavu. Na základě provedené analýzy obvykle dochází k rozhodnutí o tom, která verze filmu bude digitálně restaurovaná či jaké materiály budou při digitalizaci použity.

Obdobně podrobnou analýzou procházejí i informace z výzkumu v nefilmových pramenech, jimiž jsou typicky archivní dokumenty z období vzniku filmu, texty publikované v dobových periodikách či již existující studie. Nezanedbatelnou složku výzkumu tvoří rovněž orální prameny, ať už jde o spolupráci s žijícím tvůrcem, či o záznamy rozhovorů s již nežijícími tvůrci či technickými pracovníky. Cílem takového výzkumu je analýza shromážděných informací o výrobě, uvádění či údaje o jakýchkoliv dodatečných zásazích do filmu a vyhodnocení jejich relevance pro následný restaurátorský zásah.

33) Tamtéž, 78–91.

34) Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction* (London: The British Film Institute, 2000), 88.

35) Tak tomu bylo u několika filmů digitálně restaurovaných v NFA; např. snímek *Extase* (Gustav Machatý, 1932) existuje v několika jazykových verzích. K filmům *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963) nebo *Ikarie XB-1* (Jindřich Polák, 1963) se v zahraničních archívech dochovaly verze s dotáčkami pro zahraniční distribuci.

Rozhodnutí o verzi filmu, která bude takto interpretována, obvykle vychází z kritické analýzy filmových i nefilmových pramenů a představuje jedno z klíčových rozhodnutí, které se promítá do celého dalšího procesu digitálního restaurování. Mezi dochovanými materiály k jednomu titulu běžně existují odchylky v podobě různé míry opotřebení, barevného zpracování či délky v řádu jednotek až desítek metrů, jež je obvykle důsledkem ztrát způsobených opakovaným používáním filmového materiálu.

Ale co když třeba přebývá v některém z materiálů scéna, která není v dalším exemplaru obsažena? Došlo k jejímu odstranění dodatečně — ať už na základě tvůrčího rozhodnutí nebo cenzury, nebo je pozůstatkem předfinální podoby filmu? A pro kterou verzi se rozhodnout, pokud byl film historicky uváděn ve více obrazových/zvukových formátech či dokonce ve dvou odlišných verzích ze souběžného natáčení dvěma kamerami?

Rozhodnutí o restaurované verzi je tedy klíčové, neboť mechanická reprodukce, jež je podstatou filmového média, dává vzniknout řadě podob a verzí jednoho filmu. Zatímco existence filmu v jedné neměnné podobě je spíše výjimkou, zejména mluvíme-li o před-digitální éře, mnohost a různorodost verzí tvoří nedílnou součást kinematografie napříč celou její historií. Úzce souvisí s materiální podstatou filmu a proměnlivostí podmínek, za kterých byly filmy vyráběny a uváděny. Dále pak komerční distribuce filmových kopií v minulosti vedla ke vzniku řady verzí, které obvykle odkazují k témuž originálnímu negativu. Zcela jistě ale prošly významnými změnami různého rozsahu a významu, ať už jde o běžné ztráty v důsledku používání, nebo výraznější cenzurní či dodatečné autorské zásahy. Každá kopie je z tohoto hlediska unikátním objektem. Na výsledku metodického rozhodnutí restaurátorského týmu pak záleží, která z možných verzí filmu bude cílem digitální rekonstrukce a restaurátorského zásahu. Rozpětí se může pohybovat od neupravené verze filmu v tom stavu, v jakém se dostal do archivu nebo je v něm dochován, přes film, jak byl zamýšlen tvůrci nebo byl viděn prvním publikem, až po přepracování díla současným umělcem, kdy už však jen stěží můžeme mluvit o digitálním restaurování.³⁶⁾

Od samých počátků kinematografie vznikala řada filmů v současně či postupně vyráběných verzích, které mohly být motivovány jak preferencemi různého publika, kterému byly snímky předváděny, tak technickými limity média. V období němého filmu můžeme tyto odchylky pozorovat nejen na barvivech, která byla na filmové kopie dodatečně aplikována podle místních zvyklostí. Odchylky jsou také třeba v obsahu mezititulků, které se nezdálo, že lišily nejen jazykem, ale také svým obsahem. Současně se u filmů s předpokládanou širší distribuční základnou zavedla praxe natáčení dvěma vedle sebe umístěnými kamerami, neboť výroba množství filmových kopií znamenala rychlé opotřebení negativu. Výsledkem pak byly dva odlišné negativy téhož filmu, které byly oba označovány jako originální a distribuovány jako týž film. S nástupem zvuku ve druhé polovině 20. let minulého století se pak objevila nutnost adaptovat vznikající snímky pro publika v různých jazykových oblastech. Zejména v počátcích zvukového filmu tak řada filmů paralelně vznikla v několika verzích, kdy byl film současně natáčen ve více jazykových mutacích, anebo obsahoval alespoň vložené části v lokálních jazycích. Přestože vznik více odlišných verzí jed-

36) Eileen Bowser, „Some Principles of Film Restoration“, *Griffithiana* 13, č. 38–39 (1990), 172–173.

noho titulu nesouvisí pouze s technickými změnami v kinematografii, byl to právě nástup nových technologií nebo nestandardních procesů, který vytvořil podmínky pro vznik filmů ve více verzích. Tak mohly být filmy uváděny i v kinech, která dosud nedisponovala potřebným vybavením.

V dějinách kinematografie tedy najdeme celou škálu důvodů, jež vedly ke vzniku několika verzí téhož filmu. Vedle jazykové, kulturně-politické či ekonomické motivace je to především sama materiální podstata kinematografie (ať už mluvíme o médiu filmového materiálu, či technice používané k výrobě a předvádění), jejíž vývoj či naopak stárnutí a zastarávání vedly ke vzniku několika odlišných verzí jednoho filmu. Skrze tuto mnohost lze pak zpětně rekonstruovat faktory, které kinematografii v minulosti formovaly, ovlivňovaly či zpětně přetvářely.³⁷⁾

Jak uvádí „The Digital Statement Part III“³⁸⁾ pro kvalifikované rozhodnutí o materiálech, které budou při digitálním restaurování použity, je nezbytná znalost kontextu a technologie výroby jednotlivých filmových elementů. A to nejen při volbě zdrojového materiálu či materiálů k digitalizaci, ale také při výběru historicky spolehlivé referenční kopie či kopií, které by měly sloužit jako vodítko při rozhodování v průběhu celého procesu digitálního restaurování.

Samotný výběr zdrojového materiálu závisí na mnoha faktorech — počínaje tím, jaké materiály se ke snímku vůbec dochovaly, přes finanční či časové aspekty projektu až po zvolený přístup k digitálnímu restaurování vybraného titulu. Ke každému filmu může existovat řada různých elementů, jako jsou distribuční kopie (z různých období), dobové rozmnožovací materiály (duplikační pozitiv či duplikátní negativ zhotovené buď klasickým procesem negativ-pozitiv, nebo inverzně), originální negativ (v jedné či více verzích) a dále pak redukční kopie z profesionálních 35mm filmů na úzké 16mm či 8mm formáty, magnetická média (typicky se záznamem zvuku či jeho jednotlivými stopami) a v neposlední řadě také novější duplikační či projekční materiály následujících generací. Výběr zdrojového materiálu, pokud máme možnost volby, má významný dopad na všechna následující metodická restaurátorská rozhodnutí. Vedle faktorů, jako je míra kompletnosti, obrazový formát či fyzický stav materiálů, hrají při výběru roli jejich fotografické vlastnosti (v případě zvuku pak analogicky kvalita optického či magnetického záznamu zvuku).

Originální negativ, který bývá označován za nultou (někdy též první) fotografickou generaci, nabízí v jistém smyslu nejkvalitnější obraz s nejvyšším rozlišením a mírou detailů. Všechny další generace filmových materiálů vznikly duplikací originálního negativu či materiálů následných generací. Toto nevyhnutelně vede ke kvalitativním změnám v obraze. Na jedné straně tak máme originální negativ, jenž bývá obvykle tvořen převážně materiálem exponovaným přímo v kameře. Ten je nositelem obrazové informace, jež nebyla transformována duplikačním procesem a z hlediska množství obrazové informace představuje nejkvalitnější fotografický záznam. Na druhou stranu označování originálního negativu za nultou generaci vychází z toho, že filmový negativ poskytuje pouze surový mate-

37) Podrobněji se multiplicitní povaze kinematografie a příčinám, které v historii vedly ke vzniku řady verzí téhož filmu, věnuje text Tereza Frodlová, „Film stokrát jinak: Multiverze v dějinách kinematografie a v archivní praxi“, *Cinepur*, č. 102 (2015), 60–63.

38) Byrne – Fournier – Gant – Ruedel, „The Digital Statement Part III“.

riál. Ten může být během následujícího procesu duplikace a dodatečného laboratorního zpracování upravován a interpretován mnoha způsoby.³⁹⁾ Nadto je důležité si uvědomit, že negativ nebyl nikdy určen k projekci. Výsledný produkt, který divák viděl na plátně, byla distribuční kopie, jejíž fotografické vlastnosti byly již formovány laboratorním zpracováním a duplikačním procesem, skrze který vznikla.

Různost možných přístupů k digitálnímu restaurování filmu se promítá i do rozhodnutí o volbě zdrojového materiálu. Zvolíme originální negativ jakožto fotograficky nejvyšší zdroj s vědomím toho, že bude obraz vyžadovat více digitálních zásahů, které alespoň částečně přiblíží jeho vzhled podobě pozitivních kopií? Anebo zvolíme jako zdroj některý z materiálů následujících generací (typicky např. duplikační pozitiv) ve snaze přiblížit se podobě filmu, jak byl promítán v kinech, už volbou takového zdrojového materiálu, který bude vyžadovat co nejméně digitálních intervencí do struktury obrazu?

Jak bylo zmíněno výše, vedle zdrojových materiálů je obvyklou praxí také volba jedné či několika pokud možno dobových kopií, které následně slouží jako reference pro digitální restaurování obrazu či zvuku. Interní „Směrnice o rekonstrukci a restaurování filmových materiálů“ NFA definuje zamýšlený výsledek digitálního restaurování jako simulaci historicky ukotvené situace kinematografického představení, nápodobu toho, jak film vypadal a zněl v době svého uvedení, respektive překlad historického technického systému, po současné možnosti předvádění pohyblivých obrazů.⁴⁰⁾ Převod analogové informace do digitální je vždy svým způsobem jistou interpretací konkrétního materiálu konkrétním přístrojem (skenerem) s jejich specifickými vlastnostmi. Teprve následnými zásahy v digitálním prostředí přivádíme digitalizovaná data do zamýšlené podoby. Výběr reference, jež bude sloužit jako vzor pro následné zásahy, je tedy zásadním rozhodnutím pro celý další proces i samotný výsledek. Obvyklou praxí, za předpokladu, že směřujeme zásah k podobě filmu z prvního uvádění, bývá výběr pokud možno dobové, kvalitně laboratorně zpracované kopie, která nevykazuje výrazné známky chemických změn, jako je například barevný posun. I za předpokladu, že najdeme jednu či více kopií, jež tyto předpoklady splňují, je třeba si definovat, jakým způsobem bude kopie interpretována při následných úpravách filmu v digitálním prostředí. Do jaké míry se můžeme na kopii spolehnout? Došlo u ní v důsledku stárnutí či nesprávného skladování k barevnému posunu? A pokud ano, tak který odstín chybí či přebývá? A co když se nedochovala žádná dobová kopie a máme k dispozici jen materiály z pozdějšího uvádění filmu, které už nemusí nutně odpovídat původní podobě filmu — ať už laboratorním zpracováním (číslováním), anebo odlišným barevným podáním novější filmové suroviny?

Samotný Color Grading, tedy jasové a tonální či barevné korekce, se odvíjí nejen od zvolené reference, ale i od rozhodnutí o digitálně restaurované verzi či zvoleném přístupu. Ve filmových archivech bývá zvykem směřovat zásah k podobě filmu, jak ho mohli vidět diváci v době jeho prvního uvádění, umožňují-li to dochované materiály. Není však výjimkou, že mimo prostor paměťových institucí bývají zásahy směřovány do podoby, jež se

39) Busche, „Just Another Form of Ideology“, 13.

40) „Směrnice o rekonstrukci a restaurování filmových materiálů“, 17. 4. 2013, cit. 2. 7. 2021, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2017/03/2-O-rekonstrukci-a-restaurov%C3%A1n%C3%AD-filmov%C3%BDch-materi%C3%A1l%C5%AF-2017.pdf>.

blíží spíše hypotetickým estetickým kritériím současného diváka, a již by bylo s původní technikou a filmovou surovinou jen stěží možné dosáhnout. Digitální technologie dnes umožňují daleko širší možnosti manipulace s obrazem včetně jeho barevného podání. S tím se však nabízí otázka, co všechno ještě můžeme nazývat restaurováním — i vzhledem k etymologii samotného pojmu, jenž odkazuje ke znovuvytvoření či navrácení do původního stavu.

Také další zásahy do digitalizovaného obrazu, jako je volba míry a způsobu stabilizace, odstranění blikání či digitální retuše, s sebou nesou řadu rozhodnutí, jež by měla vycházet z předem stanoveného metodického rámce a zvoleného přístupu. Sem patří zejména rozvaha o tom, zda budeme do obrazu, respektive zvuku vůbec zasahovat, do jaké míry a z jakého důvodu. Je důležité si uvědomit, že možnosti digitálních nástrojů neznamenají vždy nutnost jejich využití. Pokud se pro jejich použití rozhodneme, nezbytně stojíme před otázkou, které typy zásahů použít, za jakým účelem a v jakém rozsahu. Odstraníme z obrazu pouze známky stárnutí a poškození, které vznikly v důsledku používání či nesprávného skladování filmového materiálu s cílem zachovat film i se známkami dobových tvůrčích postupů či laboratorních procesů? Anebo odstraníme i potenciálně rušivé projevy filmového média či použité techniky i za cenu toho, že tím z filmu odstraníme i část jeho historie? A lze vůbec při převodu z filmového média do digitálního uvažovat v takto jednoduché dichotomii možných přístupů? Každý snímek, ba i každý defekt, poškození či chyba ve filmu vyžaduje přehodnocení předem stanoveného přístupu s ohledem na to, že digitální projekce digitálně restaurovaného filmu ve vysokém rozlišení nikdy není ekvivalentem analogové projekce filmové kopie, a každý zásah či rozhodnutí o ponechání chyby či defektu může ve vyčištěném digitálním obraze působit zcela jinak než u přirozeně opotřebované kopie, kterou diváci měli možnost vidět v kinech.

Jakkoliv by každému digitálnímu restaurování měla předcházet úvaha o restaurátorském záměru a metodickém rámci, rozhodování o zásazích do digitalizovaného obrazu či zvuku neustále nutí filmového restaurátora revidovat předem stanovený rámec individuálně vzhledem k povaze každého artefaktu — a v neposlední řadě i vzhledem k možnostem používaných digitálních nástrojů. Žádný provedený zásah by totiž neměl vést k tomu, že v důsledku jeho použití vznikne nový cizorodý prvek, jenž by byl důsledkem zvolené digitální technologie.

Transparentnost při prezentaci: restaurátorské titulky

Výše zmíněný požadavek transparentnosti obnáší nejen dokumentaci celého procesu, umožňující kdykoliv v budoucnosti zhodnotit či revidovat provedené zásahy, ale i způsob prezentace digitálně restaurovaného filmu v kinech, televizích či nosičích domácího kina. Proto je běžnou praxí opatřovat restaurované snímky (obvykle úvodními) titulky s informacemi o záměru či použitých filmových materiálech. Rozsah a hloubka informací poskytnutých divákovi však záleží na rozhodnutí filmového restaurátora či zadavatele restaurování. Zatímco některé archivy své filmy opatřují jen stručnou informací o zdrojových materiálech a roku restaurování, jiné vedle těchto základních údajů přibližují i průběh či záměr samotného zásahu, historický kontext či klíčová rozhodnutí, aby divák snáze poro-

zuměl povaze digitálně restaurovaného obrazu a zvuku či původu některých artefaktů. Kromě větší otevřenosti tak zároveň nechávají odbornou i širokou veřejnost nahlédnout do klíčových momentů procesu restaurování, a filmová restaurátorská práce tak přestává být neviditelným procesem, který se odehrává v ústraní, aby byl posléze prezentován jen její výsledek.

Závěr: dokumentace procesu filmového restaurování jako zdroj statistických dat a institucionálního metadatového systému

Při ošetření filmového materiálu a zejména při jeho digitálním restaurování je kladen stěžejní důraz na rozhodovací proces, který definuje metodický rámec důvodů, rozsahu a charakteru samotného zásahu. Specifičnost technického zpracování filmového a zvukového materiálu vyžaduje navíc opakování aktu rozhodování celého multidisciplinárního týmu ve více etapách restaurování filmu. Proto lze v zájmu detailní dokumentace průběhu digitálního restaurování filmového materiálu využít ustálenou strukturu konzervátorsko-restaurátorské dokumentace, která by v ideálním případě měla počítat s opakováním dokumentace procesů rozhodování a měla by být rozšířená o metodiku sběru a zejména interpretace získaných dat či informací. Kromě integrace popisů (i opakujících se) rozhodovacích procesů v jednotlivých fázích filmového digitálního restaurování by měla dokumentace filmového restaurování obsahovat i tzv. predokumentaci, zařazenou před kapitoly věnované průzkumu a výzkumu filmového materiálu. Predokumentace tak definuje prvotní cíl či záměr digitálního restaurování filmu.

I v případě filmového digitálního restaurování je z hlediska koordinace multidisciplinárního charakteru intervence a následné kontroly procesů důležitá kapitola Návrh a odůvodnění filmového restaurování. Zde by měly být uvedeny jednoznačné závěry rozhodnutí pro další kroky a cíle intervence, včetně revize či doplnění původního cíle a záměru restaurování filmu, definovaných v tzv. predokumentaci.

Z praxe realizace závěrečných zpráv o filmovém restaurování je patrné, že dochází k opakování již zmiňovaných informací, případně se v zájmu obhajoby zvolených postupů do záznamů dostávají informace příliš detailní, nezřídka až irrelevantní. Je proto důležité věnovat pozornost vhodnému rozdělení obsahu textu mezi hlavní část zprávy a její přílohy. Ty mohou být rozsáhlé a zde by měly být uvedeny i všechny expertní posudky, případně použité metodiky, korespondence, zdroje orální historie apod.

Je důležité mít na paměti, že zpráva o procesu ošetření vizuálního nebo filmového díla nemůže zahrnout všechny oblasti a problémy, se kterými se multidisciplinární tým ošetřující dílo, příp. filmovou sbírku setká. Zároveň ale vzhledem k tomu, že vychází a v ideálním případě zpracovává nejrozumnější dokumentační zdroje (zprávy, interview, reference na vědecké analýzy, sbírky vzorků materiálů atd.), je dokumentace digitálního restaurování filmu určitě zdrojem velkého množství statistických dat a informací o materiálech, technikách, technologiích a cenných informací pro preventivní péči celé sbírky a plánování preventivního konzervování (na úrovni díla, sbírky, instituce). V tom spočívá její další rozměr a institucionální význam. Její zpřístupnění a snadné používání všech jejích částí pracovníky v rámci instituce je její přidanou hodnotou.

Když je tato dokumentace součástí většího informačního systému, je zajištěn kontinuální sběr důležitých dat pro správu sbírky, která je možné dále použít pro provedení analýzy, řízení a implementaci dalších projektů. Tento úkol má hned několik výzev, např. z perspektivy správy dat a informací v rozličných formátech souborů (word, jpg, tif, pdf atd.), kompatibility používaných databází, autorských práv atd. Další úroveň je koordinace procesů zveřejňování dat. Zde je potřeba rozlišovat 1) úroveň managementu informací uvnitř institucionálního systému — interní management řízení procesů sdílení dokumentace a 2) úroveň managementu informací vně institucionálního systému — externí management řízení procesů sdílení dokumentace.⁴¹⁾ K jednotlivým úrovním se pak vážou základní otázky, které tyto úrovně řízení determinují a vstupují do designu informačního systému instituce: ad 1) Jaký druh informací a v jakém množství by měl být sdílen?; ad 2) Kdo má zájem o tyto informace a k jakému využití?

Vhodné začlenění dokumentace procesu ošetření díla do institucionálního řízení podporuje vzdělávání zaměstnanců a studentů dotčených oborů, výzkum vede ke zlepšení samotných standardů dokumentace a relevantních dokumentů, k zlepšení komunikace mezi kolegy, externími spolupracovníky a profesními skupinami při řešení konkrétních problémů, aktivuje zájem široké veřejnosti o instituci a její sbírky a nabízí lepší porozumění objektům kulturního dědictví (včetně jejich konzervační historie, materiálů, technik apod.). I pro restaurování filmu je proto přínosem vycházet z výše popsané struktury dokumentace, jež akcentuje právě metodický proces rozhodování multidisciplinárního týmu.

Financování

Tento recenzovaný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Bibliografie

- Bauerová, Zuzana. *Proti času* (Praha: UMPRUM, 2015).
- Borde, Raymond. „La restauration des films: Problèmes éthiques“, *Archives* 1, č. 1 (1986), 1–10.
- Bowser, Eileen. „Some Principles of Film Restoration“, *Griffithiana* 13, č. 38–39 (1990), 172–173.
- Brandi, Cesare. *Teorie restaurování* (Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2015).
- Busche, Andreas. „Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration“, *The Moving Image* 6, č. 2 (2006), 1–29.
- Byrne, Robert – Caroline Fournier – Anne Gant – Ulrich Ruedel. „The Digital Statement Part III: Image Restoration, Manipulation, Treatment, and Ethics“, cit. 15. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html>.
- „FIAF Code of Ethics“, cit. 21. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>.

41) Marija Radin, „Management of Conservation Documentation“ (2011), cit. 28. 8. 2021, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2011/Radin_Marija_CIDOC_2011__Serbia__Management_of_Conservation_Documentation.pdf.

- Finn, Clare. „Written documentation for paintings conservation“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (New York: Routledge, 2012), 271–276.
- Fossati, Giovana. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
- Frodlová, Tereza. „Film stokrát jinak: Multiverze v dějinách kinematografie a v archivní praxi“, *Cinepur*, č. 102 (2015), 60–63.
- Frodlová, Tereza. *Etika filmového restaurování: Základní restaurátorské principy a možnosti jejich aplikace na filmové restaurování* (Praha: Akademie múzických umění, 2012).
- Hill Stoner, Joyce – Rebecca Rushfield, eds. *Conservation of Easel Paintings* (New York: Routledge, 2012).
- Hummelen, Ysbrand – Tatja Scholte. „Collecting and archiving information from living artists for the conservation of contemporary art“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner – Rebecca Ruschfield (New York: Routledge, 2012), 39.
- Cherchi Usai, Paolo. *Silent Cinema: An Introduction* (London: The British Film Institute, 2000).
- Krhánková, Kateřina. *Metodika restaurátorské dokumentace* (Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011).
- Muñoz-Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Routledge, 2004).
- Nadolny, Jilleen – Mark Clarke – Ema Hermens – Ann Massig – Leslie Carlyle. „Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century, with appendices I–VII“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner – Rebecca Ruschfield (New York: Routledge, 2012), 3.
- Read, Paul – Mark-Paul Meyer. *Restoration of Motion Picture Film* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000).
- Radin, Marija. „Management of Conservation Documentation“ (2011), cit. 28. 8. 2021, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2011/Radin_Marija_CIDOC_2011__Serbia__Management_of_Conervation_Documentation.pdf.
- „Směrnice o rekonstrukci a restaurování filmových materiálů“, 17. 4. 2013, cit. 2. 7. 2021, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2017/03/2-O-rekonstrukci-a-restaurov%C3%A1n%C3%AD-filmov%C3%BDch-materi%C3%A1l%C5%AF-2017.pdf>.
- Urgošíková, Blažena. „Ochrana a záchrana filmového dědictví: Restaurátorské práce Národního filmového archivu Praha“, *Zprávy památkové péče* 65, č. 6 (2005), 517–520.
- Vítovský, Jakub. „Struktura a náležitosti restaurátorských zpráv“, *DocPlayer*, 4. 9. 2006, cit. 13. 7. 2021, <https://docplayer.cz/4124221-Narodni-pamatkovy-ustav-ustredni-pracoviste.html>.
- van de Wetering, Ernst. „The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art“, cit. 28. 8. 2021, <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>.
- Wallmüller, Julia. „Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration“, *The Moving Image* 7, č. 1 (2007), 78–91.

Filmografie

- Extase* (Gustav Machatý, 1932)
Černý Petr (Miloš Forman, 1963)
Ikarie XB-1 (Jindřich Polák, 1963)

Biografie

Tereza Frodlová působí jako restaurátorka a kurátorka Národního filmového archivu. Vystudovala Teorii a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (FF MU) a Audiovizuální studia na FAMU, kde se specializovala na archivní prezervaci a restaurování filmu. Vedle prezervace a restaurování historických filmových materiálů se věnuje vztahu kinematografie a filmové techniky. V rámci doktorského studia na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (FF UK) se věnuje výzkumu zavádění barevného filmu v československé kinematografii 40. a 50. let. Publikuje v periodikách *Cinepur*, *Iluminace* a *Revue Filmového přehledu* a přednáší o dějinách filmové techniky, barvě v kinematografii a prezervaci a restaurování filmu na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU a Katedře filmových studií FF UK.

Zuzana Bauerová je historička umění a konzervátorka-restaurátorka malby. V Národním filmovém archivu se věnuje výzkumu a metodickému vedení projektů konzervování-restaurování sbírky a její preventivní konzervaci. Vystudovala Dějiny umění na Komenského univerzitě v Bratislavě, Vysokou školu výtvarných umění, obor restaurování malby, v postgraduálním studiu na Academia Istropolitana Nova se věnovala oboru Conservation management. Titul Ph.D. v oboru teorie a dějiny umění získala na Filozofické univerzitě v Brně. Přednáší na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a věnuje se projektům v oblasti ochrany a využívání kulturního bohatství. Specializuje se na historii a metodické postupy v konzervování-restaurování výtvarných děl. Odborné články na toto téma publikovala v slovenském i zahraničním odborném tisku. Je aktivní členkou mezinárodní organizace ICOM-CC.