

Marek Jícha, Jaromír Šofr

Autoři článku *Digitální restaurování památek filmového umění. Metoda DRA* - Marek Jícha, Jaromír Šofr, publikovaný v časopise *Zprávy památkové péče* 1/2016 odpovídají na kritické připomínky Andrey Slovákové, která v době odeslání těchto připomínek emailem generální ředitelce Národního památkového ústavu [1] pracovala v pozici proděkanky FAMU. Andrea Slováková prostřednictvím tohoto emailu oslovila generální ředitelku a šéfredaktra časopisu ZPP, aby vyzvali autory článku, oba profesory katedry kamery FAMU, aby na základě jejích připomínek (označeno tučně) vypracovali errata a publikovali je v časopise *Zprávy památkové péče*, neboť článek není dobrý. S autory samotnými Andrea Slováková do této chvíle nic nekonzultovala.

Oba autoři po prostudování připomínek, které obdrželi od redaktora časopisu ZPP, takovou možnost vylučují a předkládají toto vysvětlení a obhajobu svého článku, které odeslali na vědomí šéfredaktorovi časopisu ZPP dle jeho požadavku:

Andrea Slováková: Věcné anebo odborné chyby:

1. S. 76 odst. 1: nekorektní interpretace (anebo zavádějící formulace) dějin filmu, že s nástupem zvuku se film stabilizoval jako rovnoprávní umělecký produkt – film jako umění se etabloval již od velkých dramatických děl 10. let 20. století a především pak (i díky avantgardním hnutím a kritické reflexi) ve 20. letech 20. století, tedy před nástupem zvuku.

Odpověď autorů:

Proces „etablování“ filmu jako umění má řadu výkladů a argumentace A. Slovákové je pouze jeden z možných pohledů na tento proces. A. Slováková nepředkládá a ani nemůže předložit žádný „důkazní“ zdrojový materiál, pomocí kterého by vyvrátila názor autorů „analyzovaného“ textu, neboť v této věci neexistuje žádná obecně platná „pravda“. Kritika A. Slovákové je navíc postavena na účelově vytržené druhé části ze znění celé věty. Především však polemika ve věci procesu etablování filmu jako umění nijak nesouvisí se smyslem pojednání o digitálním restaurování filmového díla.

2. S. 76, odst. 3: Digitální restaurování má neomezené možnosti – není pravda, omezením můžou být například vědomosti anebo způsoby poškození původního nosiče, které nelze opravit. Limitací je na jedné straně stav zdrojových materiálů, na straně druhé časová, technologická a finanční náročnost procesu.

Odpověď autorů:

V dobré víře předpokládáme, že A. Slováková desinterpretuje ve svém rozkladu původní podobu kritizované věty omylem a díky nepozornému čtení, nikoliv ve zlém úmyslu. Věta v publikovaném článku zní ve skutečnosti zcela jinak, a to: ***Další digitální zpracování zdrojových dat má neomezené možnosti***, nikoliv: ***„Digitální restaurování má neomezené možnosti“***. Jinými slovy řečeno - v textu jde o **digitální zpracování zdrojových dat**, tedy bez vztahu k aktivitě restaurování. Zdrojovými daty v případě Metody DRA (a článek pojednává o ní) jsou míněna již data vzniklá skenováním analogového filmového záznamu. Je-li řeč o digitálním restaurování, není tím myšlena digitální rekonstrukce či digitální retušování. Jde o podstatný rozdíl, který A. Slováková nebere vůbec v potaz.

3. S. 77, odst. 2: zavádějící zjednodušení, resp. bagatelizace problematiky digitální archivace – i digitální data jsou samozřejmě ohrožena „zubem času“, jak na binární vrstvě (úplná nebo částečná ztráta, resp. nepřístupnost dat), tak z dlouhodobé perspektivy především z hlediska jejich srozumitelnosti, zobrazitelnosti.

Odpověď autorů:

Kritika vychází z dosti rozšířené mylné představy o podstatě digitalizace, kdy je zaměňován digitalizát, tj. digitální data, a médium, tj. nosič dat. Digitalizát a nosič digitalizátu je však třeba důsledně odlišovat. Digitalizát je binární matematický zápis a jako takový je **jednoznačně trvalý** - nemůže se změnit nebo degradovat, pokud je čitelné médium, na kterém je zapsán. Problematika ztráty dat díky poškození média či jejich „nezobrazitelnosti“ např. v důsledku nedostupnosti příslušného čtecího zařízení pro konkrétní médium, případně zániku SW pro „čtení“ vývojem překonaného datového formátu ovšem nijak nesouvisí se zadáním a cílem výzkumného projektu NAKI. A. Slováková opět desinterpretuje smysl věty: **„Díky číselné podobě je výsledek restaurování de facto přímo konzervován pro budoucnost bez možných změn způsobených „zubem času“**. V této větě se hovoří o datech, nikoliv o jejich nosičích, přičemž zajištění bezpečnosti a uchování dat je zcela jinou otázkou než proces digitalizace či digitálního restaurování. Ochrana dat je velkým úkolem archivářů, dokonce celých států, neboť jde o dopravu,

obranu, bankovníctví, statistiku bezpečnost atd. apod. a nikoliv restaurátorů. Celý svět zatím, pravda, teprve s napětím čeká na průlomový objev zcela bezpečného digitálního archivačního média, nicméně nuly a jedničky jakožto matematický princip a abstraktní číselná informace neblednou a neplesníví.

**4. S. 82, odst. 1: Chybná informace: Je zcela nepravda, že by archiv doporučoval pozitivní kopie pro digitalizaci. Projekt „norských fondů“ naopak dokládá, že pokud negativ filmu existuje, tak se skenuje. Pouze přepisy pro běžné použití se dělají z kopií či duplikačních pozitivů.**

Odpověď autorů:

Informace v textu článku je pravdivá, neboť dle <http://nfa.cz/cz/obchod-a-distribuce/distribuce-v-cr/> „NFA poskytuje materiály v podobě 35mm filmových kopií i digitálních nosičů pro potřeby kinodistribuce i uvádění na filmových festivalech a přehlídkách.“ Z toho více než 100 titulů je digitalizováno z pozitivních filmových kopií v kvalitě naprosto nedostačující pro kinodistribuci či uvádění na filmových festivalech a přehlídkách! A. Slováková neuvádí zdroj, na základě kterého by vyvrátila tvrzení autorů „analyzovaného“ textu. Archiv snad skutečně (s určitým zklamáním) dnes už zpravidla nedoporučuje užívání pozitivních kopií pro digitální restaurování – avšak bez zábran to připouští, jde-li o „běžné použití“, jak sama A. Slováková uvádí. Praxe prokazuje, že výrobu DCP z kopií pro prezentaci v digitálních kinech považuje za „běžné použití“, jako kdyby toto „běžné použití“ bylo zcela vyloučeno z ochrany osobnostních autorských práv a práva diváků vidět film tak, jak byl autory natočen. Není ostatně jasné, co všechno přesně A. Slováková pojmem „běžné použití“ míní – pro seriózní diskusi by bylo třeba tento termín konkrétně definovat.

**5. S. 82, odst. 3: Zmiňovaná projekce v UPP byla ve formátu 1:1,66 proto, že UPP nevlastní patřičný objektiv pro promítání formátu 1:1,37 – s čímž byli řešitelé projektu seznámeni, a tedy autoři textu tuto skutečnost vědí. (Tento mylný fakt nekriticky citují z časopisu Film a doba, z článku dalšího řešitele NAKI M. Nováka.)**

Odpověď autorů:

Omezené možnosti projekce v postprodukční společnosti UPP, týkající se projekčních formátů, jsou pouze u filmové projekce. Při restaurování výsledného vzhledu obrazu (barevné korigování) se pracovalo s digitálním obrazem a tam nejsou u digitální projekce žádné omezené možnosti projekce různých filmových formátů. Tato poznámka je tedy irelevantní a rozhodnutí o projekčním formátu musí brát v úvahu autorský záměr tvůrců filmového díla a formát premiérové projekce. A. Slováková navíc opět desinterpretuje původní podobu citované věty ze studie M. Nováka z r. 2013, která zní: „... Přestože byla Miroslavu Ondříčkovi a ostatním členům restaurátorské skupiny ve studiu UPP, které dosud digitalizaci všech českých filmů provádělo, promítána v tomto formátu (1 : 1,66) i vybraná 35mm referenční kopie a během schvalovací projekce stejná digitální kopie zrestaurovaného filmu, na karlovarské premiéře filmu 30. června 2012 byla uvedena verze s poměrem stran 1 : 1,37.“ Není zřejmé, co na popisu této skutečnosti A. Slovákové vadí. Patrně nezná zápisy z digitálního restaurování filmu z UPP, nebo se neseznámila se zdroji uvedenými v publikovaných studiích o formátu filmu Hoří, má panenka. A. Slováková tu bez jakýchkoliv důkazů obviňuje pisatele M. Nováka, že jeho popis skutečnosti je „mylný“, aniž by uvedla jakýkoliv zdroj, kterým by dokázala opak. Členové Expertní skupiny, pracující pokusně dle konceptu DRA, dostali informaci o omezení projekčních možností v postprodukční společnosti UPP. Kameraman filmu Miroslav Ondříček jako autor obrazové složky tohoto díla však osobně potvrdil, že film byl komponován pro formát 1:1,66. Poté, kdy schvalovací projekce proběhla v původním formátu 1:1,66, však došlo ke změně a následně velkému překvapení Miroslava Ondříčka i Expertní skupiny DRA, když NFA publikoval DCP filmu „Hoří, má panenka“ v odlišném formátu 1:1,37. To lze charakterizovat jako velmi necitlivý zásah do lineární autorské kompozice obrazu.

**6. S. 83, odst. 2: Zásahy ke sjednocení mikrostruktury – zrnitosti – aby byly zrakem nerozeznatelné od prvního uvedení: tento požadavek je v rozporu s důrazem (na jiném místě tohoto článku) na skenování originálního negativu v rozlišení 4K, což při digitální 4K projekci přináší mnohem detailnější a ostřejší strukturu zrnitosti, než byla u původních 35mm distribučních kopií (kopie vykazovaly mnohem větší poloměr zrna, rozlišení se zde pohybuje většinou mezi 1-2K).**

Odpověď autorů:

A. Slovákové mylně splývají dvě odlišné problematiky, a to význam mikrostruktury pro prostorové rozlišení a význam vlastního prostorového rozlišení obrazového záznamu, měřitelného pomocí funkce přenosu modulační. Navíc neuvádí zdroj, kterým by vyvrátila tvrzení autorů textu, ani neuvádí zdroj, podle kterého by měly pozitivní kopie údajně prostorové rozlišení 1-2K. Věříme, že si je pisatelka vědoma, jak malé rozlišení 1K představuje.

Ze strany A. Slovákové jde o zásadní nepochopení záměru vytvořit strukturu zrnitosti srovnatelnou s pozitivní kopií. Za tímto účelem je třeba mít ve výchozím skenu negativu čitelnou mikrostrukturu, abychom mohli postprodukčně upravovat charakter zrnité struktury a přiblížit se charakteru zrna pozitivní kopie. Nejde pouze o „poloměr zrna“ (nepřesné označení – tvar zrna má nepravidelný charakter, u barevného filmu tvoří strukturu obrazu shluky barviv v jednotlivých vrstvách), ale o další parametry jako je akutance, mikrokontrast, atd.

**7. S. 83, odst. 2: „Opakem restaurování je remastering“ – tyto dva procesy nejsou svým opakem. (viz definice obou pojmů například v knize Filmové právo).**

Odpověď autorů:

Autoři pojednání definují pojem „remastering“ v pohledu na věc v rámci logiky Metody DRA. Oprávněně tedy vycházejí z představy remasteringu inklinujícího k intencionální změně díla vůlí autorů nebo restaurátora směrem k zlepšení – stejně jako uvažují o remasteringu negativním, neintencionálním, totiž k samovolnému zhoršení, kdy ke změně díla dojde ignorováním rozumné metodiky, či spoléháním např. jen na praxi koloristy. Autoři nazývají v rámci své metody obě odchylky od původní podoby díla „remasteringem“ a proti tomu kladou „restaurování“ jako opak obou těchto. Užívání dříve formulovaných definic autoři nepovažují ve svém pojednání za závazné, protože tyto nereflktují současný stav možností digitálních technologií. Zachování stavu a změna stavu jsou logicky svým opakem. Ze zorného úhlu dříve neexistujících možností digitálních zpracovatelských postupů je třeba termíny restaurování a remastering nově vymezit. Definice uznávaných zahraničních autorit nelze nahrazovat definicí JUDr. Davida, právního zástupce, kterou navíc A. Slováková neuvádí.

**8. S. 86, ve slovníčku pojem DSM: Nesprávná definice pojmu. Správně by mělo být uvedeno, že DSM (Digital Source Master) v terminologii DCI znamená původní zdroj, ze kterého vzniká DCDM a následně DCP. Formát DSM není nijak definován a může být teoreticky jakýkoli. Úplnou nepravdou je, že by šlo o „proprietární sadu“.**

Odpověď autorů:

A. Slováková desinterpretuje definici uváděnou v knize a nerozumí významu pojmu proprietární. (Proprieta je předmět k soukromému vlastnění – tedy proprietární, z latiny proprietatis). Právě proto, že každý výrobce (např. filmového skeneru), nebo zpracovatel definuje digitální zdrojová data podle typu používaného zařízení a své proprietární technologie, je DSM jen střešní termín definující jen základní společné vlastnosti pro danou oblast popisovanou v textu.

**9. S. 86: Koncepce slovníku je nejasná, mísí různé typy položek na různé rovině obecnosti – obecně přijímané termíny (např. terminologie DCI – „DSM, DCDM“) se míchají s konkrétními proprietárními formáty, jako jsou MAP a IMAP (jde o konkrétní formáty Fraunhoferova institutu, podporované pouze v jejich software Mater Archive Suite; formáty sice měly ambici stát se uznávaným standardem v oblasti archivace digitální kinematografie, ta však nebyla příliš úspěšná – formáty nezačal podporovat žádný jiný výrobce software, a ani ve filmových archivech se formáty neuchytily, AFAIK), z nichž však autoři mylně dělají obecné termíny + zavádí řadu novotvarů (DFSK/DFRK, DRA, KORK, DAN, NON, SAM, které nejsou nijak vyznačeny či rozlišeny (že se jedná o ne dosud obecně přijímanou terminologii, ale nově zaváděnou).**

Odpověď autorů:

A. Slováková prokazuje naprostou neinformovanost a používá chybná a nejasná terminologická označení. Např.: „...**Fraunhoferova institutu**...“ je chybou v názvu instituce, správně jde o Fraunhoferův institut nebo „... **Mater Archive Suite**...“ má být správně Master Archive Suite. Mluví o údajném formátu IMAP, který ale slovníček vůbec neobsahuje, protože se jedná o protokol pro přenos elektronické pošty. Má na mysli zřejmě termíny IAP a MAP, které mylně považuje za nestandardizované, protože nezná mezinárodní normu pro digitální kinematografii ISO/IEC 15444-3:2007/Amd.1:2010. Dále mylně uvádí, že authoring těchto formátů podle uvedené mezinárodní normy podporuje jen jeden softwar od uznávaného Fraunhofer institutu (který je autorem m.j. zvukového formátu souboru MP3), ale tyto mastery je schopen podle uvedené normy vytvářet v omezené míře například i software Clipster. Dále se A. Slováková mylně domnívá, že tyto formáty mezi evropskými filmovými archivy nejsou rozšířené, ačkoliv podle statistiky Fraunhofer institutu v současné době legálně užívají evropské filmové archivy cca 15-20 legálně zakoupených licencí softwaru pro výrobu MAP a IAP (to jen od Fraunhofer institutu). Pisatelka rovněž není informována o tom, že formáty MAP a IAP používá i jeden z největších evropských digitalizačních projektů evropských filmových archivů European Film Gateway (EFG).

„Novotvary“ jsou nezbytné pro porozumění principiálně zásadním grafům Metodiky DRA a nemají souvislost s ničím obecněji užívaným. „Novotvary“ jsou řádně vysvětleny. V rámci jakéhokoliv originálního výzkumu jsou řešitelé často nuceni vytvářet nové výrazy v terminologii, jestliže jejich potřeba vyplyne z logiky samotného vývoje např. nové technologie či metody. Pisatelka se v tomto ohledu paradoxně neztotožňuje se základním principem a výzkumným cílem aplikovaného výzkumu, a to vytvořit nový produkt, novou metodu, což často není možné bez nové terminologie.

**10. S. 87, ve slovníčku pojem DCP: bez (třeba i kritického) odkazu na zdroje autoři uvádějí, že není vhodný na archivaci; avšak například FIAF nebo Library of Congress jej doporučují jako jeden z vhodných formátů k archivaci současné digitální kinematografie.**

Odpověď autorů:

A. Slováková nerozlišuje na jedné straně mezi DCP digitálně restaurovaného filmu příslušnou paměťovou institucí nebo restaurátorským studiem, kde DCP není obecně vhodným zdrojem pro dlouhodobé uchování digitálně restaurovaných kinematografických děl, protože je mj. ztrátově komprimované a může být šifrované, jak se praví v uvedených mezinárodních normách ISO i doporučeních filmové archivářských asociací – a na straně druhé DCP filmu (např. nasnímaného digitální kamerou) pro zákonný depozit od soukromého distributora, který z nějakého důvodu nechce nebo nemůže paměťové instituci master vhodný pro dlouhodobé uchování digitálních poskytnout (v tomto případě se jedná o jediný možný a nouzový formát, ač ztrátově komprimovaný, který podle doporučení FIAF a AMIA alespoň ve verzi nekryptované může paměťová instituce uchovávat, protože nemá k dispozici žádnou lepší variantu). A. Slováková opět neuvádí konkrétní zdroj, kterým se zaštiťuje.

**11. S. 87, odst. 7: naskenování kopie ve 4K je zbytečné, datově redundantní a finančně plýtvavá činnost, protože kopie má rozlišení cca 1-2K + především však metodika uvádí skenování kopie za účelem posouzení barevnosti a světlotonality, což je na rozlišení digitalizátu spíše nezávislé.**

Odpověď autorů:

Sken kopie ve 4K je potřebný pro zachycení charakteru zrnité struktury obrazu, abychom mohli vytvořit její digitální faksimili a dále přizpůsobit zrnitost obrazu skenovaného z negativu. A. Slováková nerozlišuje pojmy prostorové rozlišení obrazového záznamu a mikrodenzitometrickou strukturu filmového média.

K problematickému vyjádření pisatelky stran údajného rozlišení 1-2K u kopií viz odpovědi výše. A. Slováková opět neuvádí zdroj, od kterého své názory odvíjí a kterým by vyvrátila tvrzení autorů, které vyplývá z výzkumu NAKI.

**12. S. 87, odst. 9: Nejasné, co se myslí pořízením zvukových záznamů? Autoři měli na mysli zřejmě digitalizaci již existujících (archivních) zvukových záznamů (resp. nosičů filmového zvuku)?**

Odpověď autorů:

Je zcela nejasné, co má pisatelka na mysli a které části textu se její vyjádření týká.

**13. S. 89, odst. 2: Kompletace díla – formát IAP se zde používá jako obecný termín, ve skutečnosti jsou však MAP a IAP konkrétní proprietární formáty pocházející z Fraunhoferova institutu). Uvádí se zde, že DRA ukládá data ve formě MAP a IAP, které jsou matematicky neztrátové; to však platí pouze pro MAP, který může (a nemusí) být bezztrátový, IAP jím být nemůže (má pro 2K, příp. 4K rozlišení určený max. bitrate 500 Mb/s, což zdaleka neodpovídá kompresnímu poměru matematicky neztrátové obrazové komprese JPEG2000, který je cca 2:1), IAP navíc není primárně určen pro archivaci, ale pro zpřístupnění (jak vyplývá i z významu zkratk – MAP je Master Archive Package, IAP znamená Intermediate Access Package), a měl by být v textu uveden spíše u distribuční než archivační fáze.**

Odpověď autorů:

A. Slováková prokazuje naprostou neinformovanost. Formáty nejsou proprietární, ale jsou definovány mezinárodní normou pro digitální kinematografii ISO/IEC 15444 3:2007/Amd.1:2010, která je založena na výstupu renomovaného evropského vědeckého projektu. Dále viz komentář výše. A. Slováková neuvádí zdroj, kterým by vyvrátila tvrzení autorů „analyzovaného“ textu. Polohu umístění pojmů v textu byla určena sazbou a nelze se vyjadřovat k tomu, zda by bylo vhodnější umístění navrhané pisatelkou.

**14. V celém textu: nekorektní citování pramenů, zejm. obrazových archiválií z Barrandovského archivu (má metodiku citování svých pramenů) např. obr. 1, 4, 5, 6, 7 – jako zdroj je uváděn nikoliv původní zdroj pramene, ale projekt NAKI (zavádějící). Pozn. 22 chybný zdroj.**

Odpověď autorů:

A. Slováková nepřihlíží ke skutečnosti, že uvedené obrázky vznikly v rámci výzkumu porovnáváním jejich různých kvalit a tudíž jejich zdrojem, ze kterého byly převzaty je výzkumná práce vytvořená v rámci projektu NAKI.

15. S. 76, odst. 2: neobratná formulace: Profese digitálního restaurátora předpokládá, že existuje digitalizace a její široké možnosti (takže ta nerozšiřuje jejich možnosti, ale je přímo předpokladem jejich možností).

Odpověď autorů:

Při pozorném sledování textu nebyl shledán důvod k zásadní kritice.

16. S. 76, odst. 4: „Domácí zobrazovače již dospěly ke kvalitě umožňující zcela plnohodnotný vjem díla.“ Zdaleka není pravda. Domácí zobrazovače sice už dospěly k rozlišení 4K, což je teoretické maximum 35mm kinematografického filmu. Ale zcela se zde opomíjejí další rozhodující aspekty, jako jsou barevná hloubka, barevný prostor, nativní kontrast, absolutní velikost zobrazovače, zatemnění a akustika prostoru, kalibrace obrazu atp.

Odpověď autorů:

Námítka je zcela vágní. I v domácích podmínkách lze u určité kategorie zobrazovačů pracovat s přesnou kalibrací včetně HW kalibrace, profilem správy barev, barevným prostorem, kontrastem, atd, a rovněž s parametry reprodukce zvuku.

17. S. 77, odst. 2: Nový originální zdroj – sporný pojem – text mluví o tom, že nevzniká nové dílo, ale přitom mluví o novém originálu.

Odpověď autorů:

Ano je to tak: Nový digitální originální zdroj filmového díla je vyroben tak, že nevznikne nové dílo (rozuměj: nová verze filmového díla).

18. S. 77, odst. 3: *Marketa Lazarová* – harmonická spolupráce – ostatní spolupracovníci zdůrazňují, že od začátku procesu byly zjevné a nahlas formulované různé odborné názory, které se (avšak i když konfliktně, tak nakonec konstruktivně) řešily – tato snaha vykreslit jako zharmonizované něco, co nebylo, je překrucováním, dezinterpretací proběhnuvších událostí.

Odpověď autorů:

Forma harmonické spolupráce mezi archiváři, kameramany a mistry zvuku byla vyjádřena fotografií, kde jsou s hravým úsměvem harmonicky a digitálně začleněni mezi postavy z filmu. Fotografie vyjadřuje radost postprodukční společnosti UPP (autor koláže), archivářů (úsměvy) a kameramanů (úsměvy). Na základě této harmonie a radosti z práce byla podána poprvé žádost o společný projekt NAKI s tématem digitální restaurování metodou DRA. Tehdy podepsanou výše zmíněnými účastníky prvních digitalizací. Pisatelka si plete digitální restaurování *Markety Lazarové*, které bylo skutečně „harmonické“ s poslední fází digitálního restaurování filmu *Hoří, má panenko*, kdy po schvalovací projekci M. Bregant bez vědomí autorů filmu a expertní restaurátorské skupiny změnil pro projekci na MFF v Karlových Varech formát filmu do podoby, ve které nebyl digitálně restaurovaný film ani schválen, ani natočen, ani pravděpodobně promítán během prvního uvedení.



**19. S. 77, odst. 3: Neúčastnila se tříčlenná skupina kameramanů (jedná se o účelovou zpětnou idealizaci), v různých fázích procesu spolupracoval různý počet kameramanů (jakož i jiných spolupracovníků).**

Odpověď autorů:

Původní požadavek NFA přizvat autory obrazu – kameramany – ke spolupráci na digitálním restaurování prvních významných děl byl impulzem ke vzniku DRA. Tříčlenná skupina kameramanů je minimální předpokládaný počet. Byl-li překročen, nemá připomínání tohoto faktu smysl, poněvadž Metoda DRA byla tehdy ve stavu vývoje.

**20. S. 77, odst. 6: zavádějící formulace, že film je druhem výtvarného umění.**

Odpověď autorů:

Text v 6. odstavci na straně 7 se obecně týká fenoménu stárnutí. Výtka o domnělém řazení filmu mezi druhy výtvarného umění je naprosto neoprávněná.

**10 S. 78, odst. 2: skladování magnetů, chybná informace: magnetické mixy jsou na Barrandově i skladovány, nebyly všechny skartovány + ve Zlíně se nacházejí také.**

Odpověď autorů:

Výtka A. Slovákové svědčí o nedostatečné znalosti této problematiky. Naprostá většina 35mm magnetických masterů československých filmů byla bohužel opravdu skartována. O důvodech skartace magnetických zvukových masterů viz texty, uveřejněné Vladimírem Opělou v časopisu Iluminace. Torza zbytků uchovávaných archivy soukromých společností na Barrandově nebo ve Zlíně obsahují skutečně jen několik málo kompletních zvukových magnetických masterů.

**11 S. 78, odst. 5: „Lze předpokládat, že negativ byl vybaven lepšími barvivy.“ Zajímavá hypotéza, která by si zasloužila ověření nebo argumentaci, které však zcela chybí.**

Odpověď autorů:

Obecně platí, že různé druhy či značky barevných fotoemulzí mají různé vlastnosti, a to samozřejmě i z hlediska rychlosti procesu postupné degradace barevných vrstev. Autoři mají na mysli vyjádření stavu barviv negativu, který prokazatelně vykazuje daleko menší barevnou degradaci i proto, že s negativem se po ukončené výrobě filmu minimálně manipuluje (na rozdíl od kopií distribučních). Projekt NAKI dokázal praktickým vzorkováním televizních filmů, že degradace je silnější i u kopií, které nebyly nikdy promítány. Jde o tzv.: vysílací mastery uchovávané podobně jako originální negativy pro účel televizních přepisů. Rozdíl v degradaci negativů a pozitivů prokázalo vzorkování v rámci projektu NAKI.

**12 S. 79, odst. 2: dezinterpretace historie: M. Bregant se nejvíc snažil najít kompromisní řešení a setrvání, k odchodu NFA z projektu jej naopak tlačili zaměstnanci NFA, kteří byli řešiteli. (Ověřeno svědectvími zaměstnanců, nikoliv poškozeného M. Breganta.)**

Odpověď autorů:

O takovémto nátlaku zaměstnanců NFA Michal Bregant nikdy řešitele AMU neinformoval. Kompromisní řešení Michal Bregant několikrát navrhoval, avšak viděl jej ve zrušení základního cíle výzkumného projektu - Metody DRA. Když výzkumníci AMU naléhali, ať Metodu DRA vědeckým způsobem zpochybní, dodal jen tři chabé oponentní posudky, které neřešily toto zadání. Potom z projektu, bez vážnějšího zdůvodnění jakožto generální ředitel NFA, odstoupil. Autoři článku navíc nerozumí označení „poškozeného“. Poškozeným je hlavně česká kinematografie a poškozeným se cítí dodnes i výzkumný tým NAKI, který původně nepočítal s tím, že jeho práce bude muset probíhat bez odborníků z NFA.

**13 S. 80, odst. 3: účelová dezinterpretace reálné události: fakt, že u *Ostře sledovaných vlaků* nebylo použití metody DRA (které samo o sobě je sporné...) uvedeno v titulcích, není tím, že „Bregant nařídil, aby to nebylo v titulcích“. Otázka se řešila na kolektivní schůzce členů restaurátorské komise, návrh explicitně rozptýlil konkrétně Ivo Marák. (Ze svědectví účastníků schůzky, nikoli zde poškozeného M. Breganta, který se schůzky vůbec neúčastnil.)**

Odpověď autorů:

Nařízením vedení NFA nedochází k uvádění titulků o restaurátorovi a členech expertní skupiny dodnes. Praxe uvádět jména restaurátorů a význačných osobností (z řad kameramanů, režisérů) v závěrečných titulcích je ve světě běžnou praxí a to i v případě digitálně restaurovaných filmů v USA.

**14 S. 82, odst. 3: „film v tomto formátu je prokazatelně lepší, neboť je obrazově autentický.“ – nekonzistence v rámci textu (jde o dojem autentičnosti nebo historickou věrnost?).**

Odpověď autorů:

Obrazovou autentičností autoři myslí jeho věrnost k premiérovým projekcím ve formátu 1:1,66. Jde tedy o autentičnost pravdivosti autorovy vůle. Pojmu historická věrnost nerozumíme.

**15 S. 83, odst. 2: formulační drobnost: u restaurování obvyklá terminologie je, že proces má být vratný, nikoli „návrtný“, jak se zde uvádí.**

Odpověď autorů:

Jde o drobnou formulační nepřesnost, přehlédnutou při korektuře textu.

**16 S. 84, odst. 6: definice pojmu remastering ignoruje obecně přijímanou a i relevantní zákony zohledňující definici (viz např. kniha Filmové právo).**

Odpověď autorů:

Kniha Filmové právo přináší subjektivní názor JUDr. Davida. Není zákoníkem a už vůbec ne Autorským zákonem. Definice pojmu remastering je výstupem projektu NAKI a je možné ji postavit vedle již existující definice právní a provést následnou porovnávací studii, zabývající se tímto problémem. To bylo i úkolem projektu NAKI, vytvořit teoretický základ pro další výzkumné činnosti. Existuje-li teoretický základ právní, existuje nyní rovněž teoretický základ autorský. Jde tedy o jejich analýzu a další teoretické zpracování. Toto ale není důvod k vydávání errata.

**17 S. 87, odst. 4: zcela chybí vysvětlení a argumentace, proč metoda navrhuje přítomnost tří kameramanů, 2 zvukařů a 1 režiséra.**

Odpověď autorů:

Za tímto účelem vznikla rozsáhlejší teoretická práce kolektivní monografie „Živý film“, kde se toto podrobněji rozebírá. Další informace lze nalézt v povinné dokumentaci k certifikaci příslušné metodiky.

**18 S. 87, odst. 10: zcela nesrozumitelná věta „tuto bohatost digitální restaurátor s pomocí kvalifikovaného odvození expertní skupiny vkládá do služeb budoucí působnosti díla...“ – výrok se zřejmě snaží vypořádat s problematičností tvrzení o návratu k původní podobě díla, jež bylo reprezentováno distribuční kopii s relativně nízkým rozlišením v porovnání se 4K skenem originálního negativu? Dělá to však poněkud nesrozumitelným způsobem.**

Odpověď autorů:

Věta je srozumitelná pro ty, kteří chtějí pochopit a uvědomují si, že digitální předvádění filmů v moderních digitálních kinech – už jen čistě technologicky vzato - je samo o sobě „vylepšením“. Přesto Metoda DRA celkem úspěšně usiluje o přiblížení současného diváka v digitálním kině tomu vnímání, které prožívali diváci premiérové projekce z autorizované filmové kopie. Hypotéza A. Slovákové o 4K skenu originálního negativu je naprosto mylná. Autorům článku jde o „službu budoucí působnosti díla“ a zachování struktury obrazu tak, aby mohla být vnímána i současnými diváky, jak ji autoři filmů vytvořili, protože je imanentní součástí filmového díla.

**19 S. 90, odst. 6: Historická nepřesnost: Metoda DRA vznikla spoluprací archivářů a kameramanů. Takto to nebylo, u Markety Lazarové ani Hoří, má panenka nebyla ještě metoda prosazována, až od Všichni dobří rodáci se termín vůbec objevil, ale byl prosazován jednostranně pouze přítomnými kameramany (ověřeno více na sobě nezávislými svědectvími lidí pracujících na restaurování zmiňovaných filmů).**

Odpověď autorů:

V uvedené výtce je mnoho zavádějících interpretací a nepřesností. Např. Tisková zpráva NFA o filmu *Hoří má panenka* poukazuje jasně na použití konceptu DRA, není tedy pravdou, že se termín DRA šířil jen prostřednictvím

kameramanů ani to že až od filmu Všichni dobří rodáci. atd. Je dále podivné dokládat pomocí nejmenovaných svědků údajně ne-spojení DRA s filmem Hoří, má panenka, když je ověřeno písemně v knize o filmu Hoří, má panenka (vydavatel NFA), nebo tiskové zprávě MFF v Karlových Varech. A. Slovákova tyto zdroje patrně nezná.

**20 S. 90, odst. 6: Tvrzení, že film *Kamenný most* byl uznán odbornou veřejností za kvalitní restaurování, je zavádějící, protože ho chválili pouze členové AČK.**

Odpověď autorů:

Informace o premiéře prvního digitálně restaurovaného filmu *Kamenný most* byla publikována nejen na stránkách projektu NAKI, stránkách AČK ale i na stránkách FITES a ve filmovém časopise *Synchron*. Naopak NFA vydalo dezinformační prohlášení, že film *Kamenný most* nebyl digitálně restaurován, ale remasterován, což je zcela zjevná nepravda. Na premiéře na Mezinárodním filmovém festivalu *Manaki Brothers* v makedonské Bitole 26.8.2015 poprvé a v pražském kině *Lucerna* 1.9.2015 podruhé byl uveden film *Kamenný most* digitálně restaurovaný Metodou DRA, což bylo zřetelně označeno i v titulcích filmu. Pozdější nová verze filmu uvedená režisérem a producentem filmu Tomášem Vorlem mnohem později je přiznanou a řádně prezentovanou režisérskou verzí, která nemá se samotným digitálním restaurováním filmu metodou DRA a ani s remasteringem nic společného. Tomáš Vorel jen logicky využil existence nového digitálního originálního zdroje DRA ke své další autorské práci, což ve své nové režisérské verzi v titulcích řádně označil.

[1]

**Od: Andrea SLOVÁKOVÁ <[andrea.slovakova@amu.cz](mailto:andrea.slovakova@amu.cz)>**

**Předmět:** clanek v ZPP - poznamky

**Datum:** August 5, 2016 5:22:54 AM GMT+02:00

**Komu:** Marek JICHA [lampafilmx@gmail.com](mailto:lampafilmx@gmail.com)

Vážený pane profesore,

ve vašem článku v časopise *Zprávy památkové péče* se vyskytlo několik věcných či odborných nepřesností, na které bych vás ráda upozornila. Podněty k tomuto posílám v příloze. Bylo by vynikající, kdybyste se na to mohl podívat, a pokud byl v něčem článek nepřesný, kdyby došlo k otištění jeho úpravy v následujícím čísle ZPP, abychom si byli jisti, že odbornou veřejnost informujeme pouze zcela přesně a správně.

Děkuji a pěkně vás zdravím,

Andrea Slovákova

PhDr. Andrea Slovákova, MBA

Proděkanka pro vědu a výzkum

Vice-dean for science and research

Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze  
Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague

Smetanovo nábřeží 2

116 65 Praha 1

Czech Republic

T: +420 234 244 306

E: [andrea.slovakova@amu.cz](mailto:andrea.slovakova@amu.cz)

Příloha: ZPP\_naki\_clanek\_analyza.doc

**From:** Andrea SLOVÁKOVÁ [<mailto:andrea.slovakova@amu.cz>]

**Sent:** Friday, August 5, 2016 5:30 AM

**To:** [hytha.lukas@npu.cz](mailto:hytha.lukas@npu.cz)

**Cc:** [goryczkova.nadezda@npu.cz](mailto:goryczkova.nadezda@npu.cz)

**Subject:** ohledně článku v ZPP 1/2016

Vážený pane vedoucí redaktore Hytho,  
vážená paní Goryczková,

obracím se na vás ohledně článků dvou autorů FAMU, profesorů Jíchy a Šofra, který byl publikován v čísle 1/2016 na s. 76 - 90. Tento článek, vycházející z našeho největšího vědecko-výzkumného projektu, obsahuje několik věcných či odborně nepřesných až chybných informací. Samozřejmě chápou, že se to může stát navzdory regulárnímu recenznímu řízení, protože odborníků na tuto problematiku je málo, a je tedy možné, že některému z recenzentů



některé z těchto věcí unikly. To se může stát. Nicméně byla bych velice ráda, kdyby, zvláště, když jsou pod článkem podepsaní naši profesori, článek odbornou veřejností nemátl, a proto bych chtěla požádat o otištění errata v příštím čísle. (Hlavní řešitel projektu tento soupis obdržel rovněž.)

Nevím, jaký máte pro takovéto případy postup konkrétně ve vašem časopise, zda o vypracování errata požádáte na základě podnětu přímo autory, anebo podnět k errata necháte projít externí recenzí uveřejníte jej jako redakční materiál po vašem interním posouzení (takovéto postupy znám z jiných recenzovaných časopisů) - to je samozřejmě na vašich mechanismech a zvycích. Zasilám tedy v příloze seznam nepřesností a chyb, jehož autorem jsem já, avšak také vycházím z podnětů, které mi zasílali jiní kolegové z oboru (pro jistotu, že byste byli obeznámeni s ne právě nejvřelejšími vztahy mezi autory a Národním filmovým archivem, podotýkám, že nikdo z těchto kolegů není z NFA).

Pokud by bylo potřeba vypracovat materiál v jiné podobě, dejte mi vědět, jinak ponechávám na vašem redakčním posouzení, jak dále postupovat.

Budu ráda, když článek bude ošetřen dodatečným vysvětlením.

Děkuji a srdečně zdravím,

Andrea Slováková

PhDr. Andrea Slováková, MBA

Proděkanka pro vědu a výzkum

Vice-dean for science and research

Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze

Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague

Smetanovo nábřeží 2

116 65 Praha 1

Czech Republic

T: +420 234 244 306

E: [andrea.slovakova@amu.cz](mailto:andrea.slovakova@amu.cz)

Příloha: ZPP\_naki\_clanek\_analyza.doc