

Recenze digitalizovaného a restaurovaného filmového díla „Starci na chmelu“.

Dlouho očekávaná (několikrát odložená) pražská premiéra nově digitálně restaurovaného filmu *Starci na Chmelu*, režiséra Ladislava Rychmana se nakonec uskutečnila dne 30. října 2016 v 18.hodin v kině Dlabáčov. Premiérové předvedení¹ se uskutečnilo dne 29. července 2016 v rámci Letní filmové školy v Uherském Hradišti. V kině Dlabáčov byli překvapivě přítomni pouze dva diváci – mistr zvuku Ing. Ivo Špalj a kameraman Jiří Šimunek. Projekci předcházela řádná propagace v rámci aktivit Asociace českých filmových klubů.

Kdyby vlastnímu předvedení tohoto digitalizovaného filmu nepředbíhalo úvodní titulkové prohlášení NFA, bylo by možné této obrazové interpretaci přiznat do jisté míry poctivý úmysl. Postupný sled záběrů není rušen nečistotami, hustotním neklidem, změnami v kontrastu, různorodým nastavením barevné saturace – a vzhledem k poměrně kvalitnímu zvuku by mohl být ne příliš zasvěcený divák vcelku spokojený. Ovšem pozor !!!! V tom úvodním předznamenání nám NFA oznamuje, že výsledkem této (podotýkám nákladné) digitalizace a restaurování je znovuoživení tohoto díla v podobě, v jaké ho viděli diváci v době jeho vzniku v r. 1964. A toto (správné) kritérium musíme brát v úvahu jako zásadní a zavazující. Z tohoto pohledu pak nezbyvá, než konstatovat, že takto rozhodně premiérová, ani další distribuční kopie nevypadaly. Nezbyvá nyní, než rozebrat a popsat v čem a proč se tento digitální produkt vyrobený pod zadáním a péčí NFA odlišuje (a to výrazně) od původních uměleckých záměrů, především autora obrazu Jana Stallich. V plné nahotě – a nikoliv poprvé - se tu prezentuje záměrná, ve výsledku naprosto chybná strategie této instituce při přípravě i vlastní realizaci tohoto sofistikovaného procesu.

Hlavním cílem musí být namísto vytvoření hodnověrné faksimile referenční pozitivní kopie, která vždy podlehla degradaci, správné výtvarné nastavení obrazu naskenovaného z originálního negativu. Nesmí se stát, aby byly změněny barevné, hustotní a kontrastní parametry. Samozřejmě, pokud by byly k dispozici ideální referenční kopie, mohla by to být šance i pro méně kvalifikovaný personál, aby „napodobil“ původní charakter obrazu. Realita je ale neúprosná. Pokud pomineme filmová díla z nedávné doby, pak zvláště u barevných filmů průběh času zanechává na podobě kopií (i při optimálním skladování) nenapravitelné destruktivní stopy, na rozdíl od originálních kamerových negativů. Ty byly vyráběny se záměrem dlouhodobého uchování obrazových informací a nepochybně byly vybavovány kvalitnějšími barvivy – než ty, které byly používány u materiálů pozitivních, určených pro výrobu kopií a tedy pro promítání. Nepochybně významnou roli ve zhoršování původní kvality hrála skutečnost, že procházely v projektorech horkým světlem vysoce výkonných lampových boxů a docházelo tak k poškozování jejich barevných vrstev. Stranou dávám logická mechanická poškození. Destrukce ovšem probíhá i u málo promítaných kopií a její viditelnou podstatou je u pozitivních materiálů ORWO specifický posun v barevnosti do azuru. Co ale v zásadě zůstává, je nasycení černé – což je informace důležitá pro další úvahy.

V analogové kinematografii byl kameraman plně závislý na fotografických možnostech konkrétní negativní i pozitivní suroviny a standardního laboratorního zpracování. Stanovit konečnou podobu obrazu mohl ve spolupráci s odhadcem expozic (tzv. číslavačem) jen intenzitou kopírovacího světla a poměry tří základních barevných složek. Dnes má k dispozici operátor počítače, ovládajícího náročné programy, umožňující s naskenovaným, či originálním digitálním obrazem při colorgradingu pracovat v neuvěřitelně rozsáhlých dimenzích. Mimo základních možností, obdobných jako při procesu klasického kopírování, lze ovlivňovat kontrast, saturaci barev, atd. Tedy něco, o čem dříve někteří kameramani snili. A mnozí odvážní, i za cenu komplikací dokázali nestandardními postupy přirozenou barevnou škálu výtvarně ovlivnit. Alespoň jeden

¹ <http://nfa.cz/wp-content/uploads/2016/07/TZ-Starci-na-chmelu-zpet-do-kin.pdf>

příklad – tvůrčí práci Jaromíra Šofra na filmu „Konec starých časů“. (Představa, jak by s tímto dílem naložilo při digitalizaci současné vedení NFA má podobu poněkud děsivého snu) A právě např. naskenovaný negativ – v tomto konkrétním případě „Starců na chmelu“ – to je ona jiná situace, než negativ před kopírováním. V jistém smyslu je to jakýsi bod nula. Zde již nejde jen o barevné poměry a tonální hustotu obrazu. Právě v této fázi se musí chtít nechtít nastavit další výchozí parametry. Především hodnoty barevné saturace a kontrast. Toto, jak v praxi ukazuje výzkumný projekt NAKI², předpokládá vysoce kvalifikovanou a umělecky erudovanou činnost. Každé filmové dílo je expertními týmy kameramanů posuzováno nejen v kontextu nějaké vybrané, relativně směrodatné kopie, ale respektuje se právě jeho autentická podoba v době vzniku díla. Velmi precizní a zodpovědné diskuze nad každou scénou, nad každým záběrem a jejich vzájemnými vztahy, ukazují neobyčejnou náročnost této činnosti a to i v případě, že je do tohoto tvůrčího procesu zapojen autor. Je překvapující, jak scany ve 4K odhalují až často neuvěřitelnou kvalitu i 60 let starých originálních negativů. Ale vyplývá z toho také nezbytnost parametry obrazu nejen definovat, ale mnohé využít jen „do jisté míry“. Mám na mysli především oblast fotografických informací ve spodní části charakteristické křivky negativu. Ve scanu se objevují především v nočních scénách či tmavých interiérech. Dá se říci nečekaně – protože žádná pozitivní surovina je nemohla ve fotografickém převodu zaznamenat. Jak s tím naložit v digitálním převodu? To téma má téměř filozofickou dimenzi a z hlediska restaurování představuje jednu ze zásadních. V týmech kameramanů se problematika – co eventuálně do výsledného obrazu vpustit – váží tzv. na lékárnických váhách. A je absurdní představa, že v současné praxi, jak ji provozuje NFA, tyto problémy řeší nějací, byť možná šikovní koloristé. Zřejmě jim nikdo kvalifikovaně nestanovil směr a způsob, jak by měla být obrazová podoba „Starců“ nastavena a vypadat. To dokazuje značně problematický a neobhajitelný výsledek. Je ale možné, že se někdo cíleně, ovšem naprosto chybně o toto postaral. Jmenovaný obrazový parametr je zásadní a klíčový pro kvalitu finální podoby a je výrazně důležitější než to, jak důkladně je provedeno tzv. vyčistění. Nyní tedy k jádru věci – jak tedy tento digitální produkt NFA ve skutečnosti vypadá.

Ještě před tím je ovšem nutné připomenout, v jaké profesní situaci se kameraman filmu Jan Stallich nacházel. Film měl být realizován ve formátu cinemascope a k tomu v kombinaci v té době s jednou z nejméně kvalitních barevných negativních surovin – nemaskovaný negativ AGFACOLOR 432. S menší citlivostí, problematickým fotografickým zobrazením pleťovky, některých barevných tónů, obtížně zvládnutelným kontrastem nejen v exteriérových, ale i ateliérových motivech. K tomu horší konturová ostrost – to v kombinaci v té době se značně nekvalitními cinemascopickými optikami představovalo významný realizační handicap.

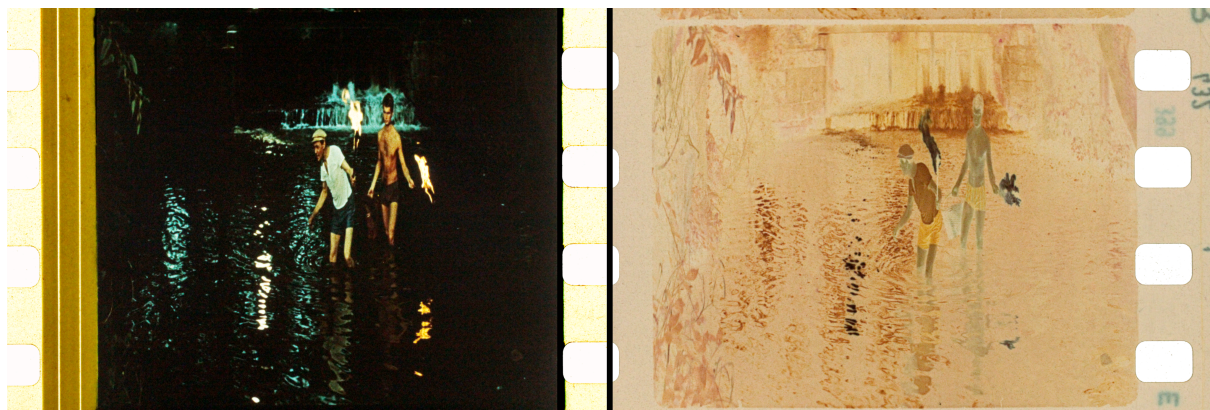
Již exteriérová úvodní scéna předznamenává způsob, jak je Stallichův obraz respektován. Jízda mezi zelení a pak se na horizontu objevují tři černí kytaristé. Jakkoliv převod zelené měl zvláště v té době své limity – tak takto „vyšisovaně“ – tedy odsaturovaně ona zeleň rozhodně nevypadala. Stejně jako v tomto pojetí nastavená původně intenzivně svítící obloha a tři černé postavy zpěváků v ostrém protisvětle. Potvrzením tohoto scestného názoru na vytváření pozitivního obrazu jsou pak úvodní titulky. Na zastavovaném černobílém obrazu tančících brigádníků se objevuje výrazné oranžové písmo se stínem, realizované druhou expozicí do expoziční rezervy, vytvořené kontramaskou. V kopii byla tato – na svoji dobu náročná technologie zřetelně čitelná. Dokonce intenzita svítivosti písma se subjektivně proměňovala podle tonálních informací hraného podkladu. (Na pozadí s tmavými postavami mohl mít divák pocit vyššího jasu oranžové). Nic takového se v digitálním přepisu nedá zaznamenat. Černobílý obraz není černobílý, ale v modrém tónu, písmo nemá plasticitu a už vůbec ne nějakou svítivost, je oranžově zavadlé. Kontura je jen obtížně rozpoznatelná. Ten úvod je příznačný pro to, co se odehrává s takto digitalizovaným obrazem v dalším ději. Zastavím se ovšem jen u některých scén, kde destrukce původní obrazové koncepce je zvláště zřetelná. Hned

² <http://www.research-dra.com>

první obraz za titulky, odehrávající se na chmelnici – to je opravdu silná káva. Místo zeleně (která ani v originálních kopiích neměla ideální parametry, přece ale jen s různorodými valéry), vidíme téměř jednotný tón hodně vylouhovaných oliv. Místo zlatavě hnědých košíků, jakési nehmotné bledule a to se týká i veškerých barevných kostýmů. A samozřejmě v tomto stylu lze vnímat, jak je zde naloženo s tzv. „pleťovkami“.

Dále např. ve 12 minutě interiér kuchyně, kde p. Havelková pere šaty. Měla by to být tmavší podvečerní scéna, během které dojde k rozsvícení světla, což je viditelná obrazová změna. Ale nikoli v této digitální verzi. Následuje výrazný kontrastní podvečer na návsi se svítícím pouličním osvětlením. Tady došlo k naprostému popření zamýšlené atmosféry a jako u mnohých obdobných motivů chybí v obraze černá. V 16' v muzikálové scéně v noclehárně jsou mnohé dívky oblečeny do různorodých barevných kostýmů, ale v tomto obrazovém převodu rozsah možných jejích odstínů výrazně vymizel. Za pozornost stojí také další, vyloženě noční svícené noci (řešené nikoliv způsobem tzv. americké noci), kde byly v původních kopiích části obrazu ponořené do opravdové tmy, kdy určité fotografické informace jsou převedeny do maximálního zčernání. Je to v 18' jízda na motocyklu a od 21' scéna v ubytovně s následným dlouhým obrazem na půdě. Mimo popření původně rozsáhlé škály tónů, v krátkém prostřihu na noclehárnu ve 27' - kde je využito kameramanem výrazně modré svícení – došlo u této tzv. faksimile k značnému potlačení tohoto efektu.

Ještě se pozastavíme u několika dalších takto „poznamenaných“ scén. Příznačný pro zcela nekorektní způsob nastavení obrazu je ve 40' obraz v chmelnici. Při vysypávání chmele z košíku lze jen obtížně identifikovat jejich barevnost. Ale to se týká i dalších následných obrazů, kde zvláště zelená je hodně dominantní – ale ve výsledku je její škála sjednocena do již dříve zmíněného téměř jednotlého olivového tónu. K obdobnému ochuzení došlo i ve 42' - scéna v jídelně. Co bohatství ve skutečnosti obsahuje namodralá dekorace a kostýmy. A následný obraz v tělocvičně, jako ubytovně – to je v originále sled záběrů s jasně definovanou barevností. Např. detail – na stoličce leží slaměný klobouk s tmavě hnědou stuhou, vedle zelený budík, atd. Další výrazná noční scéna s hořícími loučemi ve 47' vyznívá na první pohled příznivě, ale v tomto podání je to tmavý podvečer. Při tom je to opět svícená noc se svými obrazovými důsledky. Znovu zde není ctěna autorská koncepce Jana Stalicha, který pracoval s černou nocí.



Výzkum NAKI snímky videogramů - obrázky noční scény u potoka: vlevo je dochovaná pozitivní kombinovaná kopie č. 25655 (NFA), vpravo originální negativ AGFACOLOR 432, který obsahuje více obrazových informací.

A přesně to se týká také noční scény na půdě v 51' - kde opět chybí černá a ve stínech byly vytaženy informace, které by se na standardní kopii neměly šanci prosadit. Tento problém můžeme vztáhnout na všechny obrazy, které se v této dekoraci odehrávají. V 57' tělocvična – příprava na tanec. Dívky by měly být při tupírování vlasů téměř v siluete a chlapci ve výrazně tmavých kostýmech. Digitalizace toto nerespektuje, stejně jako následující výrazně různé atmosféry, které se projevují změnami v barevnosti dívčích

šatů. 65' - svícená noc v lese s výraznou černou a zataženými stíny. V tomto dig. přepisu opět – snížený rozsah tónů a navíc všechny tyto scény jsou odmodralé, např. i ve výrazně modré noci v noclehárně v 73'. Týká se to samozřejmě i zasedání „kárné komise“ v tmavém interiéru, obrazově řešené kontrastním svícením. Vše vrcholí závěrečnými denními scénami od 82 minuty na návsi. Tři kytaristé v černých kostýmech jsou spíše šediví (to se týká také závěrečné scény na silnici mezi chmelnicemi), davy studentů v barevných kostýmech, červený autobus, atd. – to je v rozsahu barevného spektra značně zredukováno. Pokud jde o technické parametry, obraz je kvalitně vyčištěný, ale až příliš „přežhelený“. Proč se ale z obrazu vytratila jeho strukturální podoba – tedy to, že originálem je filmový negativ i se svým charakteristickým zrnem?

Jak jsem již naznačil v předchozím textu, pro kameramana Jana Stalicha představovala realizace tohoto filmu z mnoha důvodů nadstandardně náročný úkol. Proto přes řadu výhrad, které můžeme mít k řešení některých scén, je nutné ctít jeho koncepci. A odpovídá tomu tento svévolný produkt NFA? Je pravdou, že v digitálním přepisu panuje jakási vyrovnanost. Nikde, jak již bylo řečeno se např. neuhne do výrazně zvýšeného kontrastu, či saturace. Je to nastaveno v jedné linii, jednom názoru, což je v zásadě správné. Ale ta linie je nastavena špatně, jak vyplývá z předchozího textu. Toto alibistické řešení ve skutečnosti zjednodušilo obrazový převod, protože pokud by se měla dodržet licence, že jde o vytvoření faksimile původní (teoreticky ideální) premiérové kopie, byl by tento restaurátorský proces výrazně náročnější. Plně se zde projevila absence kvalifikované expertní obrazové skupiny. A že si dovolil před vlastní dílo NFA uvést úvodní zavazující titulky, (míra drзости je zde vystupňována na maximum), to svědčí o naprosté nekompetentnosti těch jejich pracovníků, kteří za tento výsledek odpovídají. Měli by se ovšem také zodpovídat za nemalé finanční prostředky, které na tento projekt (a další obdobné) byly vynaloženy. Je to technické převedení bez respektu k tvůrčím záměrům kameramana – autora obrazu. A dokládá to navíc bezprecedentní pohrdání vedení NFA vůči představitelům této profese. Demonstrativnímu odporu jejího ředitele proti jakémukoliv podílu kameramanů (dokonce i autorů) na procesu restaurování by se konečně měla zabývat nadřízená instituce a vyslyšeno by tak mělo být dlouhodobé volání významných uměleckých osobností (např. Miloše Formana, Jiřího Menzela a dalších) po nápravě. Zde je na místě položit si otázku – jaké jsou motivy tohoto absurdního postoje? Výsledky několika obdobně digitalizovaných filmů dokazují, že současné vedení NFA není schopné tento proces kvalifikovaně řídit. Je tu možnost tyto škody napravit, protože stále jsou k dispozici originální negativy (o ty pečuje NFA zřejmě dobře), event. kvalitní scany. Ale kdo dá těmto filmům šanci znovu, tentokrát kvalitně obživnout? Na co se ještě čeká? Kolik českých filmů bude ještě znetvořeno? Představa, že by další digitalizace měly probíhat na této úrovni je tedy zcela alarmující.

Mgr. Jiří Šimunek

kameraman

člen výzkumného týmu NAKI Akademie múzických umění v Praze

V Praze dne 15. listopadu 2016