

## DIGITALIZACE A RESTAUROVÁNÍ NÁRODNÍHO FILMOVÉHO DĚDICTVÍ

5. 7. 2014 bylo možné si na ČT-24 opakovaně přečíst : JIŘÍ MENZEL UVEDL ZDIGITALIZOVANÉ OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY. Ve večerních zprávách pak mj. bylo sděleno: „NFA se chystá digitálně zrestaurovat vybrané české filmy“ – což je nepochybně informace korektnější.

Zatímco pojem digitalizace je v principu jednoznačný – a jen upřesňujícím údajem by měla být specifikovaná kvalita výsledku tohoto procesu, pak běžně používaný termín restaurování může být z mnoha hledisek diskutabilní. Tedy v případech, kdy hovoříme o tzv. restaurování filmových děl.

Především je vhodné se zamyslet nad tím, co je restaurování obecně. Je to specifický obor lidské činnosti a jeho věcný i tvůrčí význam vzrostl zvláště v 19. a 20. století. Hovoříme-li o restaurování, pak se jedná obvykle o díla výtvarného charakteru, včetně architektury – a všech hodnot s tím spojených (navíc např. i historicky cenné průmyslové výrobky). Restaurují se nejen díla, jejíž původní vzhled se změnil v průběhu času přirozenými fyzikálně – chemickými procesy, ale i poškozený v důsledku živelných pohrom, válečných konfliktů, vandalizmem a p. Právě neobyčejná náročnost této činnosti vede postupně k profesionalizaci v oborech restaurátor. Výuka je dnes součástí výtvarných škol a její náplní – oproti volné tvorbě je nejen důkladná znalost a ovládnutí potřebných technik, ale budoucí restaurátoři musí mít navíc hluboké znalosti historie výtvarného umění, a cítit autentičnost umělecké podoby originálů. Navíc musí mít schopnosti řemeslně sami provést operace a zásahy. Samozřejmě u rozsáhlejších děl lze předpokládat spolupráci i více restaurátorů, ale vždy ve vzájemné kvalifikované shodě. Specifická situace je v oblasti architektury. Podle rozsahu zde v každém případě působí více restaurátorů a pomocných kvalifikovaných řemeslníků, ale někdo musí zodpovídat za celkovou výtvarnou koncepci – i bez vlastního fyzického podílu na této činnosti. Ale o co jde zásadně – k tomu budu citovat z textu o kostelu sv. Vavřince na Malé Straně. Autoři V. Horová a J. Sojka : „Při rozsáhlé rekonstrukci bývalého kostela, při které byly odstraněny příčky a přepatrování pocházející z 19. stol. byly mj. od července roku 1989 do roku 1991 restaurovány renesanční a mladší zlomkovitě uchované nástěnné malby, odhalené sondážním výzkumem v osmdesátých letech. Jejich restaurování a především interpretace ale zůstaly ve stínu pozornosti věnované o něco dříve odhaleným gotickým nástěnným malbám a stavbě samotné“.

Tak tedy INTERPRETACE – to je to, oč tu běží. Jeden z tisíců příkladů nás může přivést k zamyšlení. V 70. letech restaurování Sixtinské kaple. Je výsledkem správná interpretace? Nezbyvá nám, než důvěřovat tomu – či těm, kdo rozhodli o této současné podobě a že řešení bylo nalezeno správné.

V každém případě, když mluvíme o restaurovaném díle, hovoříme o jeho upravené či opravené – ale fyzicky autentické podobě. Ale je tu příklad nedávno vyhořelé chaty Libušín na Poustevnách. Beze sporu budou součástí záchranných prací i restaurátorské činnosti, ale ty se budou týkat jen torza zbylých fragmentů. Jinak nepůjde o restaurování, ale o rekonstrukci a vytvoření repliky.

A jak je tomu s kinematografickým dílem? Kdybychom obdobně uvažovali o restaurování, pak by šlo o možné práce (spíš v teoretické rovině) s orig. negativem, duplikačními materiály, či kopiemi. Je zcela zjevné, že zásadní a nové možnosti přinesly digitální technologie a práce s naskenovaným obrazem. Jak je známo, digitalizace se v současné době uplatňuje v nejrůznějších oblastech. Např. se digitalizují hudební archivy. Tam mj. dochází k obdobnému procesu, tedy o tzv. restaurování např. odstranění šumu, atd. Pokud jde o písemné a obrazové materiály, jsou předmětem tohoto procesu i vzácné historické knihy. To je ovšem čistá digitalizace, po event. fyzickém zrestaurování originálů.

S filmem je to složité. Pokud by šlo o pouhou digitalizaci, pak je otázka – jak kvalitní je výchozí materiál, v jakém rozlišení a v jakém systému bude dílo prezentováno. To je mechanický proces a výsledky jsme mohli průběžně registrovat jak ve vysílání TV, tak i u prodávaných DVD. Teď ovšem hovoříme o vyšší kvalitě, kterou nám dávají nejmodernější softwary a s nimi možnosti náročných obrazových operací. To již není mechanická, ale velmi sofistikovaná činnost, ovšem v případě filmového díla s řetězcem složitých problémů. Především – co je výchozím materiálem pro tzv. restaurování. Říkám tzv., protože se pracuje nikoliv s původním médiem či nosičem, ale s daty získanými z originálního negativu naskenováním. A tady je problém zásadní. Tento fotografický základ vytvořil a stanovil výsostný autor – kameraman, ale samotný nepředstavuje žádnou referenci pro výsledný pozitivní obraz. Jeho konečná podoba vznikala při jeho spolupráci s číslovačem. V tom procesu nešlo jen o nastavení hodnot pro jednotlivé záběry, ale především o vizuální vztahy mezi nimi. Konečným produktem vždy byla tzv. vyrovnaná kopie, kterou ovšem - až na výjimky, nemělo běžné publikum možnost shlédnout. Do distribuce se dostávaly rovněž kopie z duplikačních materiálů s proměnnou kvalitou. Právě tyto výsledky by měly představovat závaznou referenci pro podobu digitalizovaného obrazu? A je jasné že tady je ten podstatný zádrhel. Jisté možnosti by se daly předpokládat u čenobílých filmů, kde fyzická stabilita obrazu má vcelku reálný základ v životnosti emulzí na bázi stříbra. Jinak je tomu u filmu barevného. Pokud pomíneme teoretickou možnost, že bychom měli k dispozici kvalitu původních kopií systému Technikolor, vyráběné pomocí tisku – a tedy s využitím čistých barviv, pak ostatní barevné systémy – využívají více, či méně dokonalé fotografické procesy – přinesly sice praktičtější realizační možnosti, ale na rozdíl od černobílých filmů podléhaly a podléhají v průběhu času různorodým destruktivním procesům.

Dostáváme se k podstatě věci – především ve sféře barevného filmu. Dříve byl kameraman plně závislý na fotografických možnostech konkrétní negativní i pozitivní suroviny (v různých kvalitách) a standardního zpracování. Stanovit konečnou podobu obrazu mohl jen intenzitou kopírovacího světla a poměry tří základních barevných složek. Dnes má k dispozici operátora počítače, ovládajícího náročné programy – umožňující s naskenovaným obrazem při colorgradingu pracovat v neuvěřitelně rozsáhlých dimenzích. Mimo základních možností, obdobných jako při klasickém kopírování, lze ovlivňovat kontrast, saturaci barev, atd. Tedy něco, o čem dříve někteří kameramani snili – a mnozí zvláště odvážní, i za cenu komplikací – dokázali nestandardními postupy výtvarně ovlivnit relativně přirozenou barevnou škálu. Za všechny uvedu alespoň jeden – tvůrčí práci Jaromíra Šofra na filmu „Konec starých časů“. Samozřejmě existovala možnost pracovat s filmovým obrazem pomocí trikových postupů, s využitím separátních výtažků a kombinovaného kopírování na trikových kopírkách, ale takto se realizovaly vybrané sekvence – a až na výjimky nikoliv celá filmová díla.

A teď to nejdůležitější. Fotografická kvalita čenobílé kinematografie se více méně ustálila již ve 30 letech 20. století. Plně byl precizován duplikační proces, umožňující výrobu a prodej ke zkvalitnění jednotlivých surovin, a zvláště pak vývoji a výrobě vysoce citlivých negativních materiálů. Ale to zásadně nezměnilo celkovou vizuální úroveň obrazu – jen to kameramanům poskytlo širší realizační možnosti. Zcela jinak ovšem musíme hodnotit nástup filmu barevného – a jeho výrazné proměny v kvalitě – ovšem u nás velmi ovlivněného geopolitickými okolnostmi. To je velmi vážné a podstatné téma. Zatím co americká kinematografie disponovala nejprve technologií TECHNICOLORU a postupně využila snímání na kvalitní maskovaný negativ Eastmancolor, navíc v 50 letech s vyřešeným duplikačním procesem systému INTERMEDIAT – naše první poválečné filmy byly natáčeny na výrazně méně kvalitní východoněmeckou nemaskovanou AGFU z Wolfenu, později přejmenovanou na ORWO. Byl to sice negativní materiál barevný, ale ve srovnání zvláště s KODAKEM velmi nedokonalý. Malá citlivost – to byl problém, ale ne hlavní. Podstatnější byly vady dané konstrukcí emulze a její fotografickou nestabilitou. Naexponovaný obraz vykazoval značnou konturovou neostrost i malou rozlišovací schopnost. Barevné podání – při vši snaze

kameramanů, vykazovalo značné chybné informace, což se kriticky projevovало např. u tzv. „pletovky“.

Až v 60 letech bylo umožněno, aby některé filmy byly realizovány na negativ Eastmancolor (např. „Až přijde kocour“). Jedno ale měly všechny barevné filmy společné – kopírovány byly v ČR až do začátku 90. let na postupně inovované pozitivy ORWO. Toto je enormně důležitý faktor při výtvarném rozhodování o finální podobě digitalizovaných a restaurovaných filmů. Kameramani maximálně a kvalifikovaně využívali vlastnosti negativních emulzí, které měli k dispozici. Ovšem věděli, že výsledek uvidí – až na výjimky – právě na pozitivu ORWOCOLOR. Ve srovnání s pozitivem KODAK – ty byly dva zcela rozdílné světy. ECN byl samozřejmě kvalitnější z mnoha fotografických hledisek (např. konturová ostrost, barevný kontrast, černá byla opravdu černá, atd.). Ovšem český kameraman uměl vidět a využívat některých vlastností ORWO pozitivu – dá se říci ve svůj prospěch. Především pastelovější barevná škála, méně neúprosná. Samozřejmě vadila nestandardní kvalita, neostrost, atd. To jen naznačuji tuto problematiku – ale je jasné, že tyto faktory ovlivnily výsledné obrazové hodnoty. V rámci těchto možností precizovali kameramani své záměry. Toto by měla a musí být zásadní reference pro způsoby obrazové interpretace.

Ale jak to uskutečnit v praxi? Máme naskenovaná data z negativu konkrétního filmového díla. A jsou tu dva úkoly. Především pro kameramana – musí definovat pozitivní podobu obrazu – jak již bylo řečeno – s respektem k technologickým možnostem, jaké byly při jeho vzniku. Neměl by měnit původní obrazovou koncepci ani v nasycení barev, ani v kontrastu – jakkoliv jsou současné možnosti lákavé. Zodpovědný a kvalifikovaný kameraman – to je restaurátorský interpret. Nikdo jiný – i v případě, kdy autor obrazu již nemůže být osobně přítomný. Dle mého názoru, čím je filmové dílo staršího data, tím je právě interpretace náročnější. Barevné kopie z nedávné doby mohou sloužit jako výchozí reference, ale těžko kopie z 50 let – např. „Měsíc nad řekou“, či „Císařův pekař“. Ale i ty pro zkušeného kameramana mohou být základní orientací ve světelně tonálních řešeních jednotlivých obrazů původního autora. Podstatné je, aby výběr referenčních materiálů z dosažitelných možností rozhodl kameraman. Z mého pohledu je barevné a hustotní naladění při vytváření digitálně restaurovaného autorizátu výrazně významnější, než tzv. vlastní restaurování.

Tuto práci provádí oborník – počítačový operátor, retušér, s předpokládaným výtvarným citem – a i hranice jeho (resp. jejich) činnosti musí určovat za výsledek zodpovědný kameraman. Respektovat se musí přirozený charakter obrazu – a nemělo by být zásadním problémem, jetli tu a tam zůstane nějaká nečistota. Ale nesmí se stát, aby byly změněny barevné, hustotní a kontrastní parametry. Zvláště u starších barevných filmů musí být přístup zvláště citlivý, až imaginativní – jak tato díla interpretovat.

Výsledným produktem digitalizace a restaurování je restaurovaný autorizát. A právě jeho fotografickou úroveň musí v každém případě garantovat v pozici restaurátora kvalifikovaný kameraman, event. experní skupina - či tým kameramanů. Toto nepřísluší nikomu zpochybňovat. Nutno říci, že z čistě teoretického hlediska, je výsledkem v každém případě faksimile původní kopie. A takto by měla být vnímána. Určitá zušlechtění by nikdy neměla popřít původní vizuální podobu klasických filmových kopií. Cílem by mělo vždy být, se tomuto základnímu vjemu co nejvíce přiblížit.

V Praze 9.5. 2015 Mgr. Jiří Šimunek