PROJEKCE ŠIROKOÚHLÝCH FILMŮ V PONREPU

Kino Ponrepo (Bartolomějská, Praha)

V pátek 24. 11. 2006, 9:00-17:00

9:00	Smrt v sedle
10:30	Pochodně
12:30	Valčík pro milion
14:00	A pátý jezdec je strach
15:45	Sen noci svatojánské

PSANÍ O BARVĚ

Učebnice filmové techniky

František Hruša (1967), Barevný film. In: Týž, *Filmová technika pro II. ročník střední průmyslové školy filmové*. Praha: SPN, s. 54-83.

Kapitoly

1. Barevné vlastnosti světla
2. Barevný filmový materiál
3. Technika snímání barevných filmů
4. Promítání barevných filmů
5. Ošetřování barevných kopií

Barevný filmový materiál

Dnešní způsoby (60. léta): bílé světlo, jemuž do cesty klademe barviva, propouštějící jen část spektra (tzv. SUBTRAKTIVNÍ tvorba barevných odstínů).

a) Vícevrstevný filmový materiál s barvotvorným vyvoláváním (Fomacolor, Agfacolor, Gevacolor, Sakuracolor,…)
b) Hydrotypický postup

a) Vícevrstevný materiál s barvotvorným vyvoláváním

5. Podklad
6. Lakový nátěr – ochrana proti světelným kruhům (antihalační vrstva)

1. Nesenzibilována, má tedy přirozenou citlivost pouze k modrému konci spektra, je do ní přidána barvotvorná složka, která se ve vývojce změní na osvitnutých místech ve žluté barvivo.
2. Žlutý filtr, který zadržuje modrou část spektra.
3. Ortochromatický materiál a obsahuje barevnou složku dávající purpurový (nachový) obraz
4. Panchromatický materiál, s nižší citlivostí k zelené barvě. Osvit vznikne pouze červenou složkou, vznikne azurový obraz.

Vznik barviva

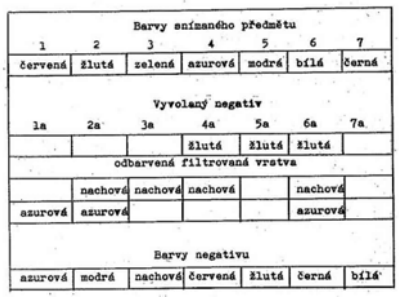
I. Haloid stříbra + vyvolávací činidlo = redukované kovové stříbro + oxidační zplodiny vyvolávání
II. Oxidační zplodiny + barvotvorná složka = barvivo

Laboratorní zpracování:

1. Vyvolávání v barvotvorné vývojce
2. Praní, popř. zastavovací lázeň
3. Odstranění vyloučeného stříbra a filtrační vrstvy bělením
4. Praní
5. Rozpouštění zbývajících solí stříbra v ustalovači
6. Závěrečné praní a sušení

Barevný negativ

Reprodukce barev spektrálních a nepestrých na vícevrstevném negativu. Vyvolaný negativ má převrácené, negativní, tedy doplňkové barvy.

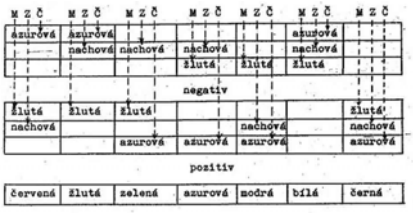


Pozitivní materiál

- Stejné složení a uspořádání vrstev jako negativní
- Menší citlivost, odlišná citlivost k jednotlivým částem spektra

Barevný pozitiv

Vznik pozitivu při kopírování negativu.



b) Hydrotypický postup

- Technicolor, Kodak Dye Transfer

Technika snímání barevných filmů

a) V ateliéru
- Podobně jako u ČB filmu, rozdíl ve: způsobu osvětlení, provedení a barvě dekorací, barvě kostýmů a líčidel, v optice a stanovení osvitu
- Bílé světlo (barevné mění barvy snímaných předmětů)
- Barevné světlo snižuje množství barevných odstínů snímaných předmětů
- Správnost barevného podání se usuzuje podle hercova obličeje

Osvětlení v ateliéru

- Nejčastěji vysokointenzitní obloukové lampy, ve světlometech opatřených stupňovitými (fresnelovými) čočkami
  - Přebytek modrých paprsků lze vyrovnat filtry
- Užívání svítidel se žárovkami se považovalo za nehospodárné, dokud byla citlivost barevného materiálu nízká
  - Napětí v síti musí být dostatečně stabilní a nezávislé na odebíraném příkonu – aby nedošlo ke zkreslení barevného podání

b) V exteriéru
- Jen při dostatečném osvětlení, pouze někdy lze použít svítidla
- Nepřetržité změny přirozeného osvětlení

c) Snímání barevných kombinovaných snímků
- Zadní projekce nevhodná – způsobuje barevnou degradaci
- Makety se zmenšují nejvýše 5x

Promítání barevných filmů

- U ČB filmů – nutné zajistit správný jas promítaného obrazu
- U barevného obrazu – kromě jasu také správné barevné podání

Goldovskij (1952), s. 56:

Podklad 35 mm kinematografického filmu u jeho rozměry jsou stejné jak u barevné tak u černobílé kopie. Emulsní vrstva u vícevrstevného positivního filmu je sice nepatrně (o několik mikronů) tlustší ne vrstva černobílého positivu, ale to nemá pro exploataci praktický význam. Tedy barevné filmy, zhotovené na vícevrstevném filmu nebo hydrotypickým způsobem, se dají předváděti na obyčejných kinematografických zařízeních k promítání 35 mm filmů.

Avšak promítání barevných filmů má své osobité zvláštnosti, spojené s možností vzniku skreslení barevného podání obrazu, pozorovaného na promítací ploše. Některé z těchto vad jsou určovány charakteristikami záření a podmínkami využití světelných zdrojů při promítání. Tyto vady lze zcela nebo jen částečně vyloučiti. Další skreslení barevného podání vzniká z osobitých metod kinematografického promítání a zvláštní úlohy zrakového orgánu diváka při vidění.

K této problematice viz též překlady:

E. M. Goldovskij (1960), *Barevná kinematografie*. Praha: Československý film.

Týž (1952), *Předvádění barevných filmů*. Praha: Československý státní film.

Periodický tisk

30. a 40. léta: *Kinorevue*

50. léta: *Film a doba*

30. a 40. léta: *Kinorevue*

- Jaro Kovář, O barevnosti ve filmu. *Kinorevue,* r. I (1934/35), č. 48, s. 429-432.
- Harold J. Salemson, Revoluce barev ve filmu. *Kinorevue,* r. I (1934/35), č. 49, s. 441-444.
- R., Rozpaky z objevu. *Kinorevue,* r. IX (1942/43), č. 48, s. 377.
- Veit Harlan, Zázrak barev. *Kinorevue,* r. IX (1942/43), č. 49, s. 390.
- Jaroslav Brož, Barvy mluví novou řečí. *Kinorevue*, r. IX (1942/43), č. 50, s. 396-397, obálka.
- -b-, Režisér o základních problémech barevného filmu. *Kinorevue,* r. X (1943/44), č. 3, s. 18.
- Vladimír Vlček, V zajetí barev. *Kinorevue,* r. X (1943/44), č. 19, s. 148-149.
- Bedřich Rádl, K estetice barevného filmu. *Kinorevue,* r. XI (1944/45), č. 12, s. 90-91.
- Willi Forst, Barva není žádná filmová hvězda. *Kinorevue,* r. XI (1944/45), č. 23, s. 179.

Jaro Kovář: O barevnosti ve filmu

„Má-li film být koncipován barevně, musí se hned pomýšlet na to, aby barevnost nebyla koloritem černobílého obrazu, ale aby barvitost byla barevností úplnou."

Barvitost – značí sílu, charakterisující intenzitu, a rozdílnost barev

Barevnost – značí odstínovou hodnotu celkového obrazu

Harold J. Salemson: Revoluce barev ve filmu

Rozhovor s Roubenem Mamoulianem a Miriam Hopkinsovou o natáčení filmu *Becky Sharp* („první velký film v přírodních barvách")

„Hned při vchodu do ateliéru vidíme, že natáčecí podmínky jsou zde poněkud jiné než obyčejně bývají. Osvětlení je zde třikrát silnější než při natáčení černobílého filmu a kamera je dvakrát větší, poněvadž současně se snímá na tři filmová pásma, jež dohromady dávají úplnou barevnou stupnici. A pak barva je novinkou, pouze jeden nebo dva kameramani jsou s ní obeznámeni do té míry, aby s ní mohli pracovat." (Salemson)

„V nejbližší budoucnosti barva otevře oči všem, kteří chodili do biografu s černými brýlemi. Dosud viděli pouze siluety, zítra uvidí skutečnou krásu světa." (Mamoulian)

„Hleďte, co děláme v *Becky Sharp*, aby si obecenstvo zvyklo na barvy. V prvních scénách používáme pouze nejjemnějších barevných nuancí […] Divákovy oči si tak postupně zvyknou na barvu a spíše přijmou ostřejší tóny dramatických scén." (Mamoulian)

„Budoucnost vidím růžově a právě barevný film mohl by nám ji ukázat v tónech nejoptimističtějších." (Mamoulian)

R.: Rozpaky z objevu

Útržky z rozhovoru s Veidtem Harlanem a další názory.

„Harlan rozeznává dvě skupiny barevných filmů: první druh, který si zvolil sám, stupňuje barvou realismus a dává obecenstvu téměř zapomenout na to, že sedí v biografu. Naproti tomu druhá skupina stupňuje barvou irrealitu, a dává tím filmu pohádkové, neskutečné zabarvení.“

„Barva musí sama za sebe něco vyjadřovati, jinak by bylo lépe zůstat u černobílého filmu.“

Veit Harlan: Zázrak barev

K premiéře filmu *Dům u jezera*.

„Kdo chce tvořit barevné filmy, musí umět komponovat; musí umět sloučit obraz a zvuk, oba základní prvky černobílého filmového obrazu, s prvkem třetím, barvou, v harmonickou jednotu.“

Jaroslav Brož: Barvy mluví novou řečí

Podtitul: „Film na Prahu nové vývojové etapy“

„Systém Agfacolor, který je k dispozici německým filmařům, dostal se do jejich rukou technicky už vyzkoušený, […] a záleží teď jen na tom, objevit přímo při práci v ateliéru jeho široké možnosti a odstranit všechny nesnáze s natáčením v barvách spojené.“

Vladimír Vlček: V zajetí barev

„Věřím v barevný film jako v nové filmové umění. Věřím, že právě tímto vynálezem se film přiblížil malířství a že tak, jako už po staletí vznikají na plátnech barevné básně, které okouzlují svět, tak jednou i barevný film se stane hodným slova ´umění´.“

„Víme, že jsme pořád ještě ´v zajetí barev´, ale až nám technika uvolní pouta a otevře cestu rozletu, těšíme se na nové básně – na nové umění: barevný film!“

Willi Forst: Barva není žádná filmová hvězda!

„…zvuk je něco nepochybného, stabilního, změřitelného, je to konstantní veličina. Barva naproti tomu plyne. Normální A má podle pevného fysikálního zákona počet kmitů 870 za vteřinu. Dáte-li mu zaznít při měsíčním svitu, nebo v jasném poledním slunci, zní pokaždé stejně: Ale zkuste to s červenou vázankou!“

„Dvojí nebezpečí hrozí barevnému filmu: střízlivá objektivnost techniky a jen relativně fungující lidská schopnost vidění.“

Co mají společného?

- Přirovnávání k nástupu zvuku ve filmu:
  - Obdobné protesty některých tvůrců.
  - Zpočátku technická nedokonalost.
- Barva jako prvek rovnocenný obrazu a zvuku.
- Obecenstvo si musí na barevný film zvykat, učit se na něj dívat.
- Ještě v pol. 40. let jsou barevné filmy označovány jako „pokusy“ a očekává se další technický vývoj.

50. léta: *Film a doba*

- Jiří Weiss, V barvách nebo barevně? *Film a doba*, r. 1954, č. 2, s. 321-325.
- Kl., Střih v barevném filmu. *Film a doba,* r. 1956, č. 6, s. 353-354.
- Kl., Barevné filmy ano, ale s rozmyslem. *Film a doba,* r. 1956, č. 6, s. 426.
- -os-, Ať se mistři perou s barvou. *Film a doba*, r. 1956, č. 10, s. 714.
- Jan Kliment, K problému barevného filmu. *Film a doba*, r. 1957, č. 4, s. 229-232.

Jiří Weiss: V barvách nebo barevně?

„Československá kinematografie přechází rychle do barevné éry. Jakmile bude dostatek lamp, budeme natáčet barevně – a ti, kdo poukazují na nádherná díla, natočená např. v Itálii dosud černobíle, stojí na stejně reakčních pozicích, jako největší filmoví umělci třicátých let, kteří se nostalgicky bránili příchodu zvuku.“

- Příklady práce s barvou:
  - *Jindřich V.,*
  - *Skladatel Glinka*
  - *Moulin Rouge*
- Vlastní filmy:
  - *Mládí* a *Píseň o sletu*
  - *Můj přítel Fabián*

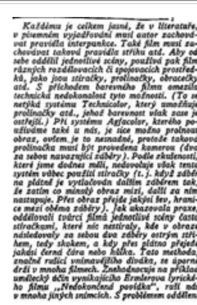
Píseň o sletu

„Základní poznatek, ke kterému jsme došli a který snad stojí za všeobecnou úvahu, je souvislost mezi barevným obrazem a hudbou. Ve střižně se nám zdálo, že barevný záběr má asi o třicet procent větší nosnost než záběr černobílý. Znamená to tedy, že např. statický záběr barevné krajiny je nutno nechat o třicet procent déle na plátně než týž záběr černobílý, a že při střihu montáže je zapotřebí nechat divákovi delší dobu k vnímání než u montáže černobílé. Se střihačem Hájkem jsme udělali zajímavou zkušenost, že barva, střižená mimo rytmus, působí vysloveně disharmonicky a bolestně, zatímco kontrapunkticky střižená barva při přesném úderu rytmu, ať už na začátku taktu nebo v synkopě, působí jako zvláštní výrazový prostředek.“

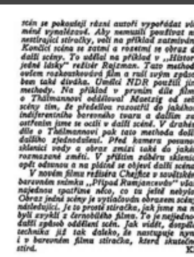
Můj přítel Fabián

„Byli jsme si vědomi toho, že každá barevná složka, na příklad kostýmy, má ve filmu ze skutečného života hluboký dramatický význam. Stačí, aby někde na ulici stál červeně natřený nákladní automobil, kterého si nikdo ze štábu nevšimne, a divákova pozornost je svedena od herecké akce v popředí k červené skvrně, která nehraje vůbec žádnou roli. A proto když jsem tedy oblékl herečce červenou radiovku v jinak šedivé scéně, vedla mě snaha použít barvu jako dramatickou složku.“

Kl.: Střih v barevném filmu


Každému je celkem jasné, že v literatuře, v písemném vyjadřování musí autor zachovávat pravidla interpunkce. Také film musí zachovávat taková pravidla střihu atd. Aby od sebe oddělil jednotlivé scény, používá pak film různých rozdělovacích či spojovacích prostředků, jako jsou stíračky, prolínačky, obracečky atd. S příchodem barevného filmu omezila technická nedokonalost tyto možnosti. (To se netýká systému Technicolor, který umožňuje prolínačky atd., jehož barevnost však zase je ostřejší.) Při systému Agfacolor, kterého používáme také u nás, je sice možno prolnout obraz, ovšem je to nesnadné, protože taková prolínačka musí být provedena kamerou (dva za sebou navazující záběry). Podle zkušeností, které jsme dodnes měli, nedovoluje však tento systém vůbec použití stíračky (t. j. když záběr na plátně je vytlačován dalším záběrem tak, že zatím co minulý obraz mizí, další za ním nastupuje. Přes obraz přejde jakýsi šev, hranice mezi oběma záběry). Jak ukazovala praxe, oddělovali tvůrci filmů jednotlivé scény často stíračkami, které nic nestíraly, kde v obraze následovaly za sebou dva záběry ostrým střihem, tedy skokem, a kdy přes plátno přejede jakási černá čára nebo kulka. Tato methoda, značně rušící vnímavějšího diváka, se úporně drží v mnoha filmech. Znehodnocuje na příklad umělecký účin vynikajícího Ermlerova lyrického filmu „Nedokončená povídka“, ruší nás v mnoha jiných snímcích. S problémem oddělení

„Stíračka, která skutečně stírá“


scén se pokoušejí různí autoři vypořádat více méně vynalézavě. Aby nemusili používat nic nestírající stíračky, volí na příklad zatmívání. Končící scéna se zatmí a roztmí se obraz do další scény. To udělal na příklad v „Historii jedné lásky“ režisér Rajzman. Tato methoda ovšem roskouskovává film a ruší svým způsobem také diváka. Umělci NDR použili jiné methody. Na příklad v prvním díle filmu o Thälmannovi odděloval Maetzig od sebe scény tím, že předělou rozostřil do jakéhosi indiferentního barevného tvaru a dalším zaostřením jsme se octli v další scéně. V druhém díle o Thälmannovi pak tato methoda došla dalšího zjednodušení. Před kamera posunou sklenici vody a obraz zmizí také do jakési rozmazané změti. V příštím záběru sklenici opět odsunou a na plátně se objeví další scéna.

V novém filmu režiséra Chejfice v sovětském barevném snímku „Případ Rumjancevův“ však najednou spatříme něco, co tu ještě nebylo. Obraz jedné scény je vytlačován obrazem scény následující. Je to prostě stíračka, jak jsme na ni byli zvyklí z černobílého filmu. To je nejjednodušší způsob oddělení scén. Jak vidět, dospěla technika již tak daleko, že nastupuje nyní i v barevném filmu stíračka, která skutečně stírá.

Kl

Kl.: Barevné filmy ano, ale s rozmyslem

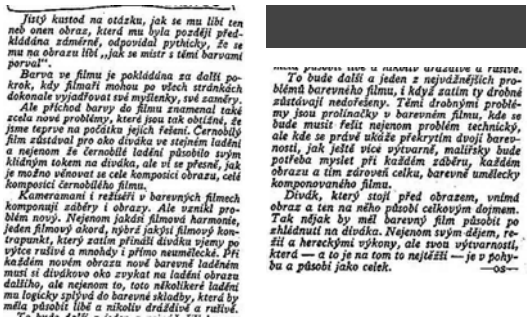
„filmy nejenom barevné, ale opravdu životné“

Při povrchním posouzení by se mohlo zdát vůbec zbytečné zamýšlet se nad funkčností barvy ve filmu. Vždyť příroda kolem nás je přece barevná. Je tedy vymoženosti filmové techniky, umožňuje-li zachycení objektivní skutečnosti co nejvěrněji, tedy i v přirozených barvách. Tento argument je zdánlivě neotřesitelný. Nemám také v úmyslu se zásadně stavět proti barvě ve filmu, zavrhovat barevný film a zastávat názor, že jediné černobílý má právo na označení uměleckosti. Bylo by to stejně zbytečné, jako nepravdivé. Ale nezapomeňme, že film jako umění ztvárňuje obraz objektivního světa umělecky, podle svého. To přece není realismus, podávat jen co nejotročtěji přepis, nebo zprávněji jakýsi nezaujatý záznam skutečnosti. Předmětem pozornosti filmového umění je člověk, jsou vztahy mezi lidmi, obraz života. A tu musí umělec hledat prostředky (umělecké), jak tento obraz života, obraz živého člověka co nejlépe, co nejpravdivěji, nejrealističtěji podat. Víme, jakou funkci má při tom pohled kamery, komposice obrazu, použití hudby, střih, střídání záběrů, jak to všechno dohromady (na př. střídání detailu s celkovým pohledem atd.) právě tvoří styl uměleckého díla. To všechno však v t. zv. normálním pohledu na svět nenalézáme. A přece právě to všechno vytváří pravdu uměleckého díla. Znamená to, že tato umělecká pravda je v rozporu s objektivní skutečností? Nikterak. Právě tím, že neopak nejen není v rozporu, nýbrž dokonce jediné ona umožňuje uchopit tuto skutečnost, právě v tom je realismus. Je však jasné, že pod tímto zorným úhlem neobstojí vulgární argument o nutnosti barvy k co nejpravdivějšímu vyjádření skutečnosti.

Podle mého názoru je třeba používat barvy ve filmu asi podobně jako v malířství. Kolik a rozličných způsobů ztvárnění skutečnosti používá výtvarný umělec. Od kresby tužkou, uhlem, perem, od leptu a rytiny přes akvarel, kvaš, temperu, pastel atd. až k oleji, mosaice... Proč by se měl film omezovat jen na jeden pohled, když umělec při současné nedokonalosti techniky navíc ještě zdůrovává mnoho nedostatků (omezenost použití prolínačky, tohoto ryze filmového prostředku vyjadřovacího v barevném filmu systému Agfacolor atd.). Od tedy jde? O to, nepovažovat barevný film za jediný vyjadřovací prostředek dnešní doby a budoucnosti. Přistupovat k barvě ve filmu odpovědněji, rozmyslněji, umělecky fundovaněji, než tomu dnes je. Skoncovat s falešnou „theorií“ o tom, že barevný film jako dokonalejší technika vytlačí zcela film černobílý, jako vytlačil svého času zvukový film tehdejšího svého předchůdce, film němý. Uvažovat nad tím, co který námět konkretně vyžaduje a tomu přizpůsobit také vyjadřovací prostředky, k nimž patří i barva ve filmu. Pak budeme mít filmy nejenom barevné, ale opravdu životné. A o to jde vždycky přede vším ostatním.

Kl.

-os-: Ať se mistři perou s barvou



Jistý kustod na otázku, jak se mu líbí ten neb onen obraz, která mu byla později předkládána záměrně, odpovídal pythicky, že se mu na obrazu líbí „jak se mistr s těmi barvami porval“.

Barva ve filmu je pokládána za další pokrok, kdy filmaři mohou po všech stránkách dokonale vyjadřovat své myšlenky, své záměry.

Ale příchod barvy do filmu znamenal také zcela nové problémy, které jsou tak obtížné, že jsme teprve na počátku jejich řešení. Černobílý film zůstával pro oko diváka ve stejném ladění a nejenom že černobílé ladění působilo svým klidným tokem na diváka, ale ví se přesně, jak je možno věnovat se celé komposici obrazu, celé komposici černobílého filmu.

Kameramani i režiséři v barevných filmech komponují záběry i obrazy. Ale vznikl problém nový. Nejenom jakási filmová harmonie, jeden filmový akord, nýbrž jakýsi filmový kontrapunkt, který zatím přináší divákovi vjemy po výtce rušivé a mnohdy i přímo neumělecké. Při každém novém obrazu nově barevně laděném musí si divákovo oko zvykat na ladění obrazu dalšího, ale nejenom to, toto několikeré ladění mu logicky splývá do barevné skladby, která by měla působit libě a nikoliv dráždivě a rušivě.

To bude další a jeden z nejvážnějších problémů barevného filmu, i když zatím ty drobné zůstávají nedořešeny. Těmi drobnými problémy jsou prolínačky v barevném filmu, kde se bude musit řešit nejenom problém technický, ale kde se právě ukáže překrytím dvojí barevnosti, jak ještě více výtvarně, malířsky bude potřeba myslet při každém záběru, každém obrazu a tím zároveň celku, barevně umělecky komponovaného filmu.

Divák, který stojí před obrazem, vnímá obraz a ten na něho působí celkovým dojmem. Tak nějak by měl barevný film působit po zhlédnutí na diváka. Nejenom svým dějem, režií a hereckými výkony, ale svou výtvarností, která — a to je na tom to nejtěžší — je v pohybu a působí jako celek.

—os—

Četba na příště:

- Jan Kliment, K problému barevného filmu. *Film a doba*, r. 1957, č. 4, s. 229-232.

Budeme porovnávat…