

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

NA POMEZÍ FOTOGRAFIE A ZVUKOVÉHO FILMU

Ing. Richard Vacula

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Petr Neubauer

Oponent práce: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Datum obhajoby: 13. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, TV and Photographic Art and new media

Sound Design Department

BACHELOR THESIS

**ON THE BORDER OF PHOTOGRAPHY
AND SOUND FILM**

Ing. Richard Vacula

Leader: MgA. Mgr. Petr Neubauer

Examiner: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Date of Graduate: 13. 9. 2018

Academy Degree: Bachelor of Arts (BcA.)

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

NA POMEZÍ FOTOGRAFIE A ZVUKOVÉHO FILMU

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 29. 8. 2018

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Představení hybridních audiovizuálních formátů na pomezí fotografie a zvukového filmu, na pomezí ticha a hluku. Podrobnější zkoumání forem a historie českého diafonu, jeho zvukové dramaturgie a potřebného technického zázemí. Představení nejvýznamnějších tvůrců diafonu v zahraničí a vliv nových médií na jeho útlum a přerod v digitální audiovizuální prezentace.

Abstract

Introduction to hybrid audio formats at the border of photography and sound film, at the edge of silence and noise. A more detailed examination of the forms and history of the Czech diaphon, its sound dramaturgy and the necessary technical background. Presentation of the most important diaphon (slide-tape) creators abroad and the influence of new media on its attenuation and transition in digital audiovisual presentation.

OBSAH

1. ÚVOD	7
1.2 DERIVACE – INTEGRACE	7
2 HISTORICKÉ VIZUÁLNÍ A AUDIOVIZUÁLNÍ FORMÁTY	10
2.1 LATERNA MAGIKA	10
2.2 OPTICKÁ DIVADLA	11
2.3 PRVNÍ KINO SVĚTA.....	14
2.4 PRVNÍ SVĚT ZACHYCENÝ V POHYBU	16
2.5 PŘÍCHOD EDISONA.....	17
3 DIA SHOW	19
3.1 DIA POHÁDKY	20
3.2 DIAFON OPAVA	23
3.3 VZTAH ZVUKOVÉ SLOŽKY K DRAMATURGII DIAFONU (AV programu) ...	31
3.4 KONCEPČNÍ UŽITÍ HUDEBNÍ SLOŽKY DIAFONU (AV programu).....	33
3.5 SPOJENÍ BAREV V OBRAZE S BARVAMI HUDBY A JEJICH VLIV NA DIVÁKA.....	34
3.6 INTERAKCE HUDBY S OBRAZEM DIAFONU (AV programu).....	36
3.7 VLIV DIAFONU NA KULTURNÍ DĚNÍ V OPAVĚ	37
3.8. DIAFON VE SVĚTĚ	38
4 TECHNICKÉ PŘEDPOKLADY A LIMITY DIA SHOW	45
5 ZÁVĚR	50
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	52

1. ÚVOD

Ve světě, atakujícím denně nadměrným množstvím informací i dezinformací, je důležité najít chvíle pro relaxaci a rozvoj vlastní fantazie. Vlastní fantazie může růst pouze v prostředí, které pomáhá jejímu rozvoji, třídí naše myšlení a vede jej do nečekaných zákoutí. Katalyzátorem sensitivity našeho vnímání bývají kulturní projevy ne zcela exaktní a ne zcela prosté. Prostor pro vnímání uměleckého díla musí dílo samotné v naší mysli vyvolat. Ožít ve svébytnou individuální vnitřní formu pozorovatele, k čemuž dopomáhá především umělecká forma volného charakteru. Předpokladem aplikace volné formy jakéhokoliv uměleckého díla je však pečlivá příprava její kostry a větvení jednotlivých možných vyznění – byť by jich bylo nekonečno, prapůvodní základ díla musí být pevný a dobře promyšlený, či minimálně se z formy nepromyšlené a improvizované do jasně formovaní uměleckého díla musí dostat.

Za vhodné formáty, vedoucí pozorovatele k vlastnímu výkladu uměleckého díla a jeho vlastnímu prožitku, považuje autor této práce právě ty na pomezí. Ty nejednoznačné, ty ne zcela standardní, a proto si pro své zkoumání a mapování vybral audiovizuální díla na pomezí fotografie a zvukového filmu, tedy především spojení statických vizuálních vjemů s kontinuální zvukovou stopou, v českém uměleckém prostoru označovaném jako DIAFON.

1.2 DERIVACE – INTEGRACE

Je fotografie odrazem skutečnosti a přítomného okamžiku? Z pohledu technického nikoliv. Je výsečí času, přeměněnou světelnou energií za určitý čas – za určitou expozici. Již při dokončení osvětlení čipu či emulze se chvíle propadá do minulosti.

A když přemýšlíme v kontextu okamžiku, i ten nějakou dobu trvá a každá fotografie je příběhem určitého trvání, na což jsme většinou zvyklí spíše u filmové sekvence. Reflektujeme-li přítomnost, stáváme se historiky a historikové se stávají spíše pouhými restaurátory a třídírnami pořízených snímků.

Přítomná je pouze emoce, kterou fotografie či jakékoliv vizuální dílo vyvolá. A emoci může medium vzbuzovat do skonání a svého rozpadu. Emoce je tak jasnou formou cestování v čase. To, na co se ve sci-fi žánru snaží režiséři přijít po léta, prožíváme každý den v naší vlastní mysli.

Nevybudí-li dílo emoce, prožitek, pocit, nedojde ani k rekonstrukci času a dílo zůstává pouze fyzikálním artefaktem, vědecky jasně popsatelným.

Přítomnost mohou zachytit pouze média okamžitě pomíjivá, znemožňující čas rozsekat, tedy zderivovat, tedy fragmentárně zaznamenat. To může být zážitek na živém koncertě, nasvícení scény na divadle, pohled do dalekohledu nebo jakákoliv živá nezpožděná projekce, jakou je Camera Obscura. Nemá potřebu derivací, vysekávání času, ani integrací, tedy rekonstrukci času pomocí lidských emocí. Podobnou funkci plní i běžný jev, jakým je zrcadlení.

Delší časový výsek obrazu od nepaměti realizujeme nespojitým vzorkováním skutečnosti, tedy různě dlouhým řetězcem vzorkových snímků, jejichž složením a pomocí optického klamu (integrace) rekonstruujeme původní časový výsek a původní zachycenou obrazovou událost. Metoda snímání filmu je velmi podobná dnešnímu vzorkování-digitalizaci zvuku přicházejícího z elektroakustického měniče (mikrofonu). Pohyb v prostoru zřejmě nikdy nebudeme schopni snímat a reprodukovat spojitě – nutně tím vždy dojde k rozmazání obrazu a ztrátě informací. Naopak, a to je velmi zajímavé, zvuk (také jen vlnění) umíme, i když nese multifrekvenční informace, zaznamenat kontinuálně s minimálním zkreslením informace. Ať už na magnetický pás či na výrobní matici vinylové desky. Princip vzorkování, derivace a zpětné integrace, běžný u vizuálního umění, se do zvuku přenesl teprve v posledních letech a dosud není jasné, zda je to cesta správným směrem. Okolo analogového a digitálního zvuku se jistě povede ještě mnoho nekonečných debat.

Jasně však je, že obraz či fotografie vzbuzující emoci, musí nutně evokovat i zvukovou představu v naší mysli. A naopak mnohé zvukové projevy vyvolají obrazové představy. Propojení obrazu a zvuku, jejich vzájemná evokace a asociace je nejzajímavější u médií, kde nejsou oba vjemy přesně pojené a

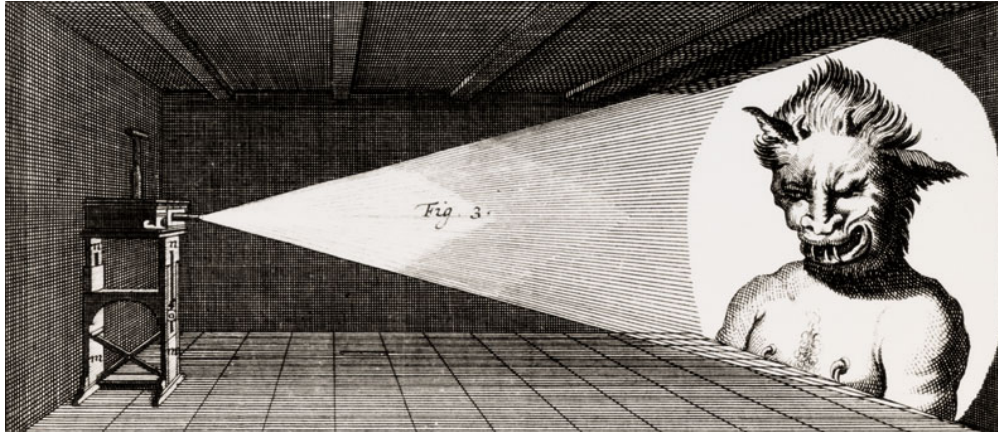
dané. I u jinak dost svázaného zvukového filmu bystřejší divák ocení, když se zvuk a obraz přesně nenásledují. Když obraz a zvuk dohromady tvoří nové významy a informativně se nedublují, nýbrž interagují. Pojďme si tedy různé ne zcela tradiční formáty propojení a vzájemné evokace obrazu a zvuku představit, včetně těch už téměř zapomenutých. V moderním umění, při dnešních možnostech projekce a reprodukce, se staré formáty objevují v digitální formě. Pomocí projekce můžete i v menší galerii prezentovat větší soubor děl pomocí projekce. A podobně dnes hudební skladatelé vytvářejí i vizuální doprovodnou projekci své kompozice.

2 HISTORICKÉ VIZUÁLNÍ A AUDIOVIZUÁLNÍ FORMÁTY

2.1 LATERNA MAGIKA

Nevíme, kdo „kouzelnou lucernu“ použil poprvé. Poprvé ji popsal mnich Athanasius Kirchner v roce 1646 jako skříňku, ve které je rozsvícena lampa a jejíž paprsky se odrážejí od spojné čočky, upevněné na konci trubky. Vsune-li se mezi lampu a čočku obrácený obrázek malovaný na skle, objeví se zvětšený otočený obraz na stěně. První představení pro sezvané šlechtice s laternou magikou učinil Kirchner již v roce 1640. Promítal ďábly, kostlivce a apokalyptické příšery. Bylo to pro onu dobu příznačné, však dodnes se při upevňování či udržení moci používá uměle vyvolaného strachu z cizího nepřítele (v našich duších, za našimi hranicemi, mezi námi samotnými, viz. upalování „čarodějnic“ či nyní šíření obav a nedůvěry k jiným národnostem.)

Větším štramákem však byl jistý Belgičan Robertson, jež vyvolával přízraky dávno zemřelých osob. Po stěnách jeho sálu visela středověká mučidla, kostry oběšenců a umrlčí lebky cenily zuby na vyděšené diváky sedící v lavicích. Představení začínala burácením hromů, chroptěním, řinčením řetězů, dokud se neobjevil sám velký Robertson, aby zvýšeným hlasem vyzval někoho z přítomných, jenž mu řekl, koho má vyvolat ze záhrobí. Kouzelník naházel do kotle spoustu záhadných předmětů, mumlal zaklínadla, až se najednou z kotle vynesl dým, do kterého promítl laternou magikou obrysy lidské postavy. Tak vznikla nejen sláva oblíbených ilusionistů, ale nejspíš i základ pro pozdější hororové filmy. Laterna Magika je v tomto pojetí prvním audiovizuálním živě míchaným dílem s užitím projekce. Pouhá projekce strašidel zřejmě nestačila na vybudění strachu, proto byla doplněná rámušem, rozumějme zvukem. Dalším typickým rysem pro laternu byla velká tma prostředí projekce, vzhledem k neexistenci dostatečných zdrojů světla. Zřejmě i ona tma při projekci předurčovala směřování představení do hororového žánru a frašky.

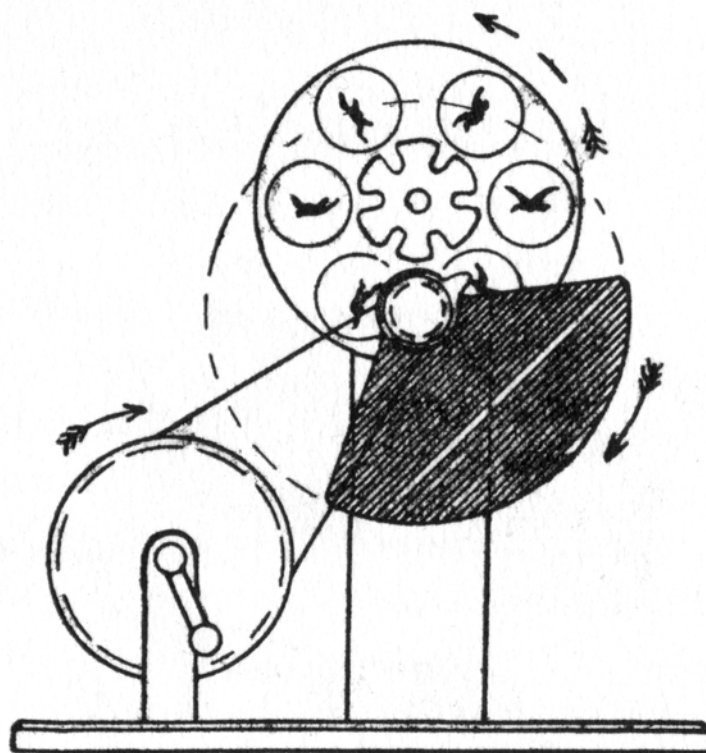


Obr. 2.1: Laterna Magica (<http://wernernekes.de>)

2.2 OPTICKÁ DIVADLA

Mohlo by se zdát, že k promítání pohyblivých obrázků je již malý krůček. Máme Laternu magiku a spoustu optických klamů. Kombinací už by mohl být počátek filmu, tak jak jej známe dnes. Jenže v první polovině 19. století stále ještě neexistovala elektrická žárovka ani obloukové lampy a svítivost svíček a petrolejových lamp byla pro promítací zařízení nedostatečná.

Zkoušelo se promítat skleněné desky stroboskopu, avšak neúspěšně. Obraz splýval v jednu mazanici. Bylo ještě nutné vymyslet, jak promítaný obraz zadržet při pohybu kotouče a poté jej nechat chvíli v klidu, promítnout na stěnu a celý proces opakovat. Tuto pro tehdejší konstruktéry značně složitou otázku vyřešil poprvé A. Moltini přístrojem zvaným choreutoskop. Byla to kombinace otočné clony, skleněného kotouče s trhaným posuvem (synchronizovaným se clonou) a laterny magiky. Mechanismus posuvu kotouče byl velmi podobný maltézkému kříži, který se pro nespojitý cyklický posuv používá v projektorech dodnes.



Princip choreutoskopu A. Moltiniho

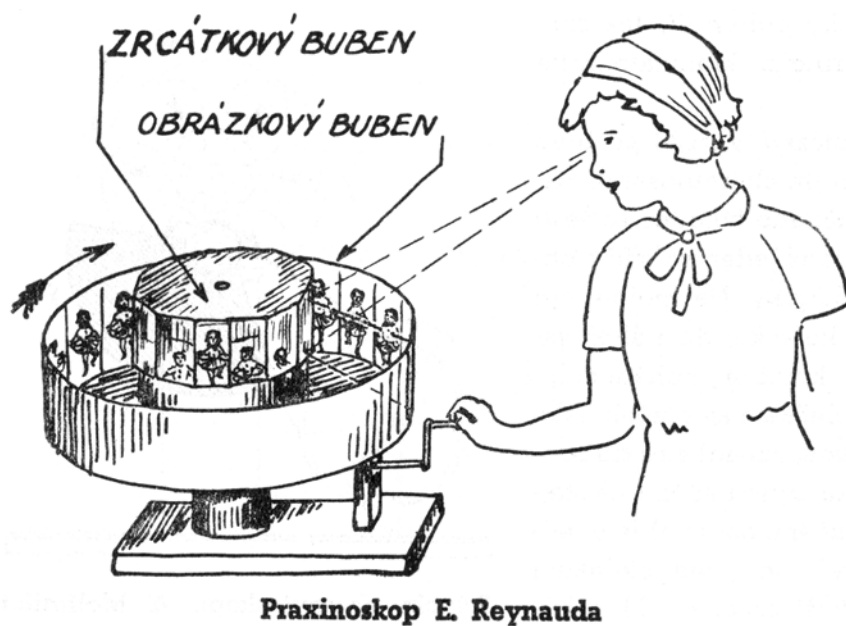
Obr. 2.2: Choreutoskop (převzato z [1]).

Kvůli poklesu jasu už tak bídného obrazu na stěnu vinou clony se Moltiniho choreutoskop v praxi neosvědčil. Mnohem úspěšnější byl v promítání živých obrazů Francouz Emile Reynaud, muž, jenž poprvé předváděl oživlé obrázky širokému obecnstvu. Reynaud se narodil v prosinci roku 1844 a věnoval se již od svého mládí mechanice, fyzice a především potom optice. V roce 1877 si nechal patentovat Praxinoskop. Byl to opět bubna, do kterého se vkládal papírový pás s nějakými pohybovými fázemi, štěrby zde však nebyly. Obrázky odrážela soustava zrcadel sestavená do mnohobokého pravidelného hranolu uprostřed bubnu. Počet zrcadel odpovídal počtu obrázků a každý obrázek se tak odrážel v protějším zrcadle. Sledování pohybu bylo příjemnější a plynulejší, než u původních kouzelných bubnů. Nová „hračka“ se ujala a sám Reynaud ji začal vyrábět ve velkých sériích ve vlastní továrně.



Obr. 2.3: Praxinoskop (Moravská galerie v Brně, výstava Rytmy + pohyb + světlo).

O pár let později sestrojil i projekční praxinoskop. Tím, že neobsahoval clonu, byla jeho svítivost vyšší a na rozdíl od choreutoskopu dobyl svět. Stále však nebyla dořešena periodičnost a malá délka (smyčka) zachyceného pohybu (většinou maximálně 20 obrázků, tedy ani ne sekunda dnešního kinofilmu). V jistém ohledu princip praxinoskopu užívají dodnes filmové střížny na 16mm a 35mm film, jak Steenbecky, tak barrandovské střížny Filmového průmyslu.



Obr. 2.4: Praxinoskop (převzato z [1]).

2.3 PRVNÍ KINO SVĚTA

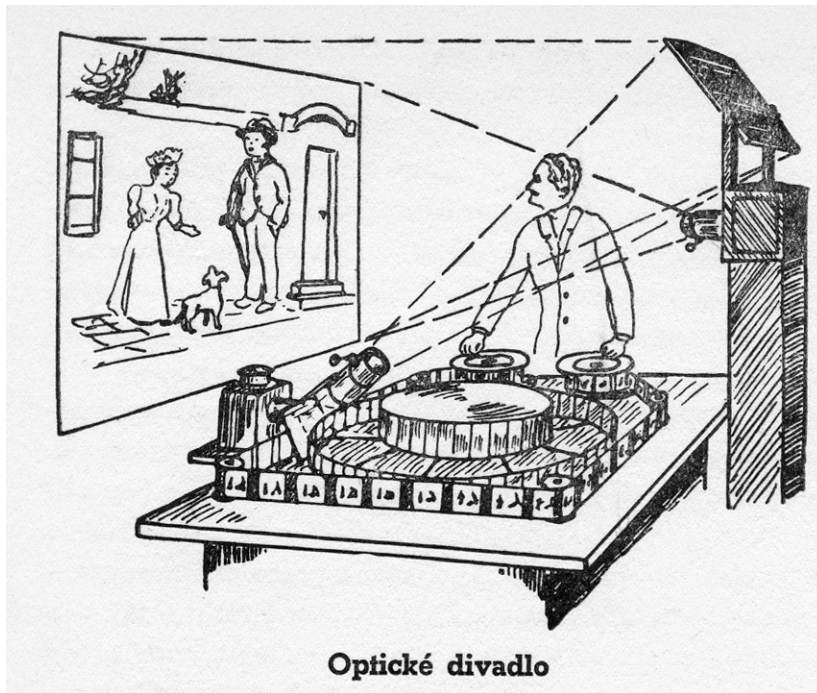
Reynaud po 7 letech usilovné práce připravil tehdejšímu obecnstvu zážitek, o kterém se tehdy mluvilo po celé Evropě.

Dne 28. října 1882 se objevil před pařížským museem voskových figurín (Musée Grévin) plakát, že se tu denně promítají světelné pantomimy. Bylo to první kino světa. Návštěvníci, kteří seděli jak na parketu, tak na balkoně a v lóžích, zde viděli poprvé v životě celé divadlo pohybujících se obrázků. Reynaud promítal celé hrané scény jako: „Ubohý pierot“, „Sen u krbu“, „Okolo kabiny“ atd. Byly to vesměs veselé scénky a obecnstvo se náramně bavilo.



Obr. 2.5: Dobový plakát na světelnou pantomimu (Centre national du cinéma et de l'image animée, France).

Reynaudovo světelné pantomima se stalo brzy senzací a promítalo se každý den hned 4x. Projekční zařízení byl značně zvětšeny projekční praxinoskop, obrázky však nebyly namalovány na bubnu, ale na až 50m dlouhém celuloidovém pásu s perforací o šíři 65cm. Pás byl odvinován z velké cívky, putoval přes buben praxinoskopu, kde byl osvětlován a promítán, vracel se do navíjecího bubnu.



Obr. 2.6: Reynaudovo světelné pantomima (převzato z [1]).

Reynaud byl také prvním tvůrcem na světě, který spojil projekci pohyblivých obrázků se **synchronním zvukem**. Jeho projekce obsahovala živě prováděné ruchy (ve filmu byly v konkrétních snímcích nalepeny vodivé značky, které propojovaly jednotlivé elektromagnety spouštějící různé údery) a hudbu šitou na míru každému příběhu, od skladatele Gastona Paulina. Reynaud všechny obrázky rovněž ručně maloval, můžeme tak říct, že byl nejen vynálezce, ale také prvním animátorem, režisérem, promítačem a vedoucím kina na světě.

Jeho sláva pomasla s první konkurencí, to když v prosinci roku 1895 začala kinematografická představení bratří Lumierů. Ti zachycovali a promítali reálný svět z pařížských ulic. Fotografie a věrné zachycení skutečnosti tak vytlačilo 20 let umělecké práce Reynauda. Ten, roztrpčen svým neúspěchem, rozbil svůj

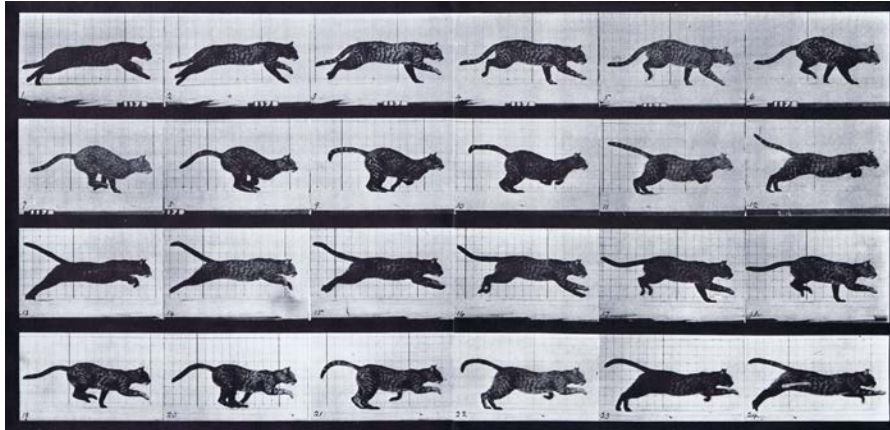
přístroj, zničil všechny své kolorované pásy a hodil je do Seiny. Zemřel v roce 1918 v zapomnění a chudobě. Jeho světelné pantomima je však ideálním příkladem půle cesty mezi fotografií a filmem. Zvuk nebyl přesně popisný, stejně tak ani ručně malované sekvence nenesly přesný odraz světa. Ponechávaly maximální prostor pro divákovu imaginaci, tedy i pro vlastní divákův emoční prožitek.

2.4 PRVNÍ SVĚT ZACHYCENÝ V POHYBU

Fotografii k zachycení pohybu nevyužili jako první umělci ani technici, nýbrž fyziologové. Dosud nebyl prozkoumán život v pohybu, jednotlivé fáze chůze, letu ptáků atd. Chtěli pohyby rozfázovat a na to potřebovali přístroj, který pořídí v rychlém sledu větší počet fotografií. Tomuto oboru, který vznikl na jejich popud, se říká chronofotografie. Největší rozvoj chronofotografie nastal paradoxně díky rozmaru dvou milionářů v San Francisku. Hádali se o to, existuje-li okamžik, kdy se nohy cválajícího koně nedotýkají země. Jeden tvrdil, že to možné je, druhý zase, že nikoli. Vznikla z toho sázka o 5000 dolarů. Jenže pouhým pozorováním lidským okem nikdo nedokázal určit, jestli v nějaké fázi kůň skutečně ve vzduchu je. Zde přišla příležitost pro anglického fotografa pracujícího v té době v USA, Edwarda Muybridge.

Opatřil si 24 fotoaparátů, rozmístil je vedle sebe a jako spouště použil 24 tenkých provázků, které napnul na prostranství vedle sebe. Jeho pomocník rozproudil koně a navedl jej do oblasti s napnutými provázky. Ty postupně kůň přetrhal a spustil 24 závěrek ve 24 aparátech.

Výsledkem bylo, že kůň v jistém okamžiku skutečně letí prostorem bez dotyku se zemí. A nejen to, Edward pochopil, že zkoumání pohybu zvířat může být i zajímavou vědeckou prací. Od té doby se věnoval výhradně chronofotografii a v roce 1887 vyšlo jeho celoživotní dílo *Animal locomotion* (zvířata v pohybu), jehož výsledky jsou ještě dnes nezbytné pro každého malíře zvířat.



Obr. 2.7: Zvířata v pohybu nafocené Edwardem Muybridgem (<http://sillydragon.com/>).

2.5 PŘÍCHOD EDISONA

T.A. Edison, okouzlen svým úspěchem s fonografem již v roce 1887 prohlásil, že stejně jako pro ucho zaznamenal zvuk, jednou učiní totéž pro oko. Není těžké Edisonovi nevěřit. Zatímco jeho vědečtí kolegové přicházeli s nápady, které byly cenné pro vědeckou obec, Edison dotahoval a kombinoval různé poznatky do komerčně úspěšného zařízení. Z chronofotografie bylo známo, že pohyb zaznamenat lze. Z prvního „kina“ Reynauda bylo zřejmé, že i zpětná projekce zaznamenaného obrazu je možná. Edison tak vytvořil standard perforovaného 35mm filmu, záznamové zařízení zvané kinetograf a přehrávací zařízení kinetoskop, jenž byl spíše pouličním automatem na mince, který jednomu člověku přehrál krátký komický film.

Pro jejich natáčení Edison sestrojil první filmový ateliér na světě (Černá Mary). Paradoxně zrovna slavný vynálezce byl tentokráte dost krátkozraký a nespatořoval v hromadném sledování filmu velký byznys. Ten zahájili se svým kinem a technikou až bratři Lumierové, což je ovšem už veřejně známý příběh zrodu nového fenoménu – natáčení filmů a výstavby celosvětové sítě kin.

Všimněme si ještě, že kina nestárnou do absurdity. Stáří jim spíše přidává na atmosféře. Technologie se až do právě probíhající digitalizace téměř nezměnily. Dodnes můžeme promítnout kopii z roku 1902 nebo 2012, aniž bychom potřebovali různé projekční technologie. To televize, vysavače a jiná spotřební technika vypadá po letech směšně a končí ve sběrnách elektroodpadu.

Kinosály však tak lehce svézt na skládku nelze. Ani strčit na půdu. Co budeme dělat s kiny, až přestane chodit i poslední zatvrzelý divák?

Edisonovy patenty se poslední roky přesouvají od uživatelů do technických muzeí. Právě končí nejenom klasické žárovky v EU, ale v široké distribuci i další nesmrtelný vynález – perforovaný 35mm film, zkráceně jen kinofilm. Minimálně tedy dochází k útlumu výroby a o své přežití svádí boj i poslední evropský výrobce inverzního černobílého filmu (tedy DIA filmu), FOMA v Hradci Králové.

Edisonův film v automatech byl stále němý. I ten zůstal někde na půli cesty k filmu zvukovému. Při jeho sledování jste však slyšeli mnoho okolního ruchu a ve své podstatě bychom mohli říci, že forma prezentace Edisonových filmových automatů velmi připomíná dnešní instalace moderního audiovizuálního umění v galeriích. Nasnímaný obraz se pojí se zvukem okolí a ono spojení s proměnným prostředím přináší stále jiné emoce a rozdílné vnímání promítaného filmu.

3 DIA SHOW

Mezi další hybridy na pomezí fotografie a zvukového filmu, na pomezí ticha a hluku, patří oblíbené DIA příběhy, častěji DIA pohádky. Hlavním výrobcem i vydavatelem souborů diapozitivů v bývalém Československu byly Filmové laboratoře Barrandov (FLB), které ukončily provoz v červnu 2014. V první polovině 90. let sekce diafilmu FLB zanikla, archivy negativů by měly být stále svinuty v 600m cívkách ve filmových kobkách FLB, které jako jediné po zániku laboratoří zůstaly na bedrech barrandovského archivu, původní negativy veškeré tvorby FLB se neničily, jak nesprávně kolují informace na internetu, maximálně některé unikly mezi filmové sběratele a velkou část převzal Národní filmový archiv.

Dia oddělení vzniklo ve FLB v roce 1965 pod vedením Václava Beneše. Hned na úvod v roce 1965 začal Diacolor Barrandov vydávat sady diapozitivů s místopisnou tematikou. Nejrozšířenější byly sady dvanácti DIA v různě barevných "slídových" pouzdrech z PVC po 3 snímcích ve 4 řádcích a tištěným textem. Jaké tituly diasad z Česka/Slovenska budou vydány, rozhodovala v 60. letech speciální komise.



Obr. 3.1: Rozmnožovací negativní materiál pro 12ks DIA SERIÁL, foto Richard Vacula

Diapozitivy kompletovali podle dostupných informací pracovníci družstva invalidů. Prodej mělo na starosti odbytové oddělení FLB. Firma udržovala

desítky let čtyři vlastní prodejny - v Praze (Příkopy 24), Brně (Orlí 18), Ostravě (Jurečkova 2) a Zlíně (ul. Zarámí 72). Podrobný seznam vydaných dia-titulů i se jmény fotografů lze dohledat na webu: <http://diapozitivy.unas.cz/diasoubprP.htm>



Obr. 3.2: Archivační krabice s výrobními podklady pro 12ks DIA SERIÁLY

3.1 DIA POHÁDKY

Kromě výroby zarámovaných místopisných diasad FLB realizovalo výrobu velmi populárních **dětských pohádek** na souvislém diapásu (na rozdíl od pohádek německé DEFy či polské Epoky nerámečkovaných).



Obr. 3.3: DIA pohádka vykopírovaná v nekonečné smyčce (standardní metráž 300m).

Při jednom jetí kopírky a průměrné délce jedné DIA pohádky 1,2 m se při jednom kopírování a volání na cívku vešlo cca 250 ks identické pohádky, kopírované ze slepené negativní smyčky.

Diapohádky jsou, chtě nechtě, AV dílem, neboť se povětšinou promítaly za špatného počasí v mateřských školkách, či doma, dětem, které často ještě neuměly číst a vkopírované titulky tak někdo musel při projekci divákům předčítat. Každá projekce tak byla jedinečná, jinak dlouhá a rozdílně prožitá, s prostorem pro vlastní fantazii a fabulaci. Nechtěl-li se promítač držet původního textu při 20. projekci téhož, mohl dát pohádkám svůj vlastní výklad a tím i nové významy. K mnoha DIA pohádkám pak existoval výklad ve zvláštní, oddělené brožuře a synchronizaci přednesu musel provádět promítač odpočtem pořadí promítaného snímku.



Obr. 3.4: DIA pohádka se stručnými titulky v obraze



Obr. 3.5: DIA pohádka s číslováním snímků a s bohatším výkladem v brožuře

Zdeněk Miler metodu vyprávěnky ke statickým snímkům použil ve svém animovaném filmu Kubula a Kuba Kubikula z roku 1955. Ten se nedá považovat ani za standardní animovaný film, ale vzhledem k distribuci na 35mm zvukové kopii ani za sekvenci diapozitivů. Těchto hybridů vznikalo, zvláště po

druhé světové válce, mnoho. Šetřil se čas animátorů, peníze za nedostatkové a drahé průsvitky a počítalo se s tím, že děti tyto jemné nedokonalosti a nutnost představovat si, která z postav zrovna rozmlouvá, v poválečném entusiasmu odpustí. A kupodivu, díky chápání leporelových knih, to odpustí i dnes. Při lepení 35mm pásma pohádek pro místní školky jsem právě Milerovu statickou pohádku, v podstatě sekvenci obrázků a mluveného slova, zařadil a ani dnešní malé publikum neztratilo pozornost a slušné chování. Sekvenčnost animovaného filmu umožnila přímý převod „animovaného filmu“ do knižní podoby, kdy si herecký přednes národního umělce Josefa Skupy musíte přečíst sami. Načasování příběhu je tak na Vás. Jasně časově definovaná a namluvená leporelová pohádka na 35mm filmové kopii tak má své přednosti v jednotě promítané verze a jedná se v podstatě o zvěčnění diafonu do jednoho pevného a neměnného kinematografického sekvenčního záznamu.



Obr. 3.6: Leporelový animovaný film Kubula a Kuba Kubikula (zdroj: fotografický katalog animovaných filmů pro děti KF PRAHA, 1996).

Sekce FLB Diacolor zajišťovala výrobu diapozitivů také pro KF PRAHA – Komenius, DIA sady pro školní výuku (a naopak z negativů animovaných filmů KF PRAHA rozkopíroval Barrandov oblíbené „večerníčkové“ DIA pohádky). Pro Meoptu Přerov pak vyráběl filmový obsah oblíbených stereokotoučků. Nejzajímavější počín FLB v oblasti DIA snímků je však realizace tzv. diafonů. V případě FLB bylo za diafon označováno obvykle 12 DIA snímků doplněných o gramofonovou desku s doprovodným komentářem, či rovnou zvukovou kompozicí. Po zániku samostatné DIA sekce FLB v první polovině 90. let převzal kompletně licenci pro sady místopisných diapozitivů zlínský fotograf Jindřich Somberg.

Optickou kopírku pro kopírování DIA snímků z Filmových laboratoří Barrandov odkoupil v roce 2015 filmový nadšenec a amatérský filmař Petr Buňata.

3.2 DIAFON OPAVA

Jiří Siostrzonek, letitý hybatel kultury v Opavě, při dohledávání materiálů k historii DIA pohádek a DIA projekcí poznamenal: “Kdysi se v Opavě konaly mezinárodní přehlídky Diafon, ozvučené diáky, ale i při primitivní technice se podařilo udělat pěkné projekce.”

Kompletní archiv soutěže Diafon Opava (včetně technologického zázemí) byl uložen v archivu Okresního kulturního střediska v Opavě, který byl po revoluci v divokých 90. letech kompletně zničen a rozebrán. Zůstala zachována pouze publikace, vydaná krajským kulturním střediskem v Ostravě v roce 1982, dostupná v Moravské zemské knihovně v Brně:

Tvůrčí složky diafonu : metodický materiál k národním přehlídkám audiovizuálních programů : Diafon Opava

V knize nalezneme přesné určení, co to Diafon je:

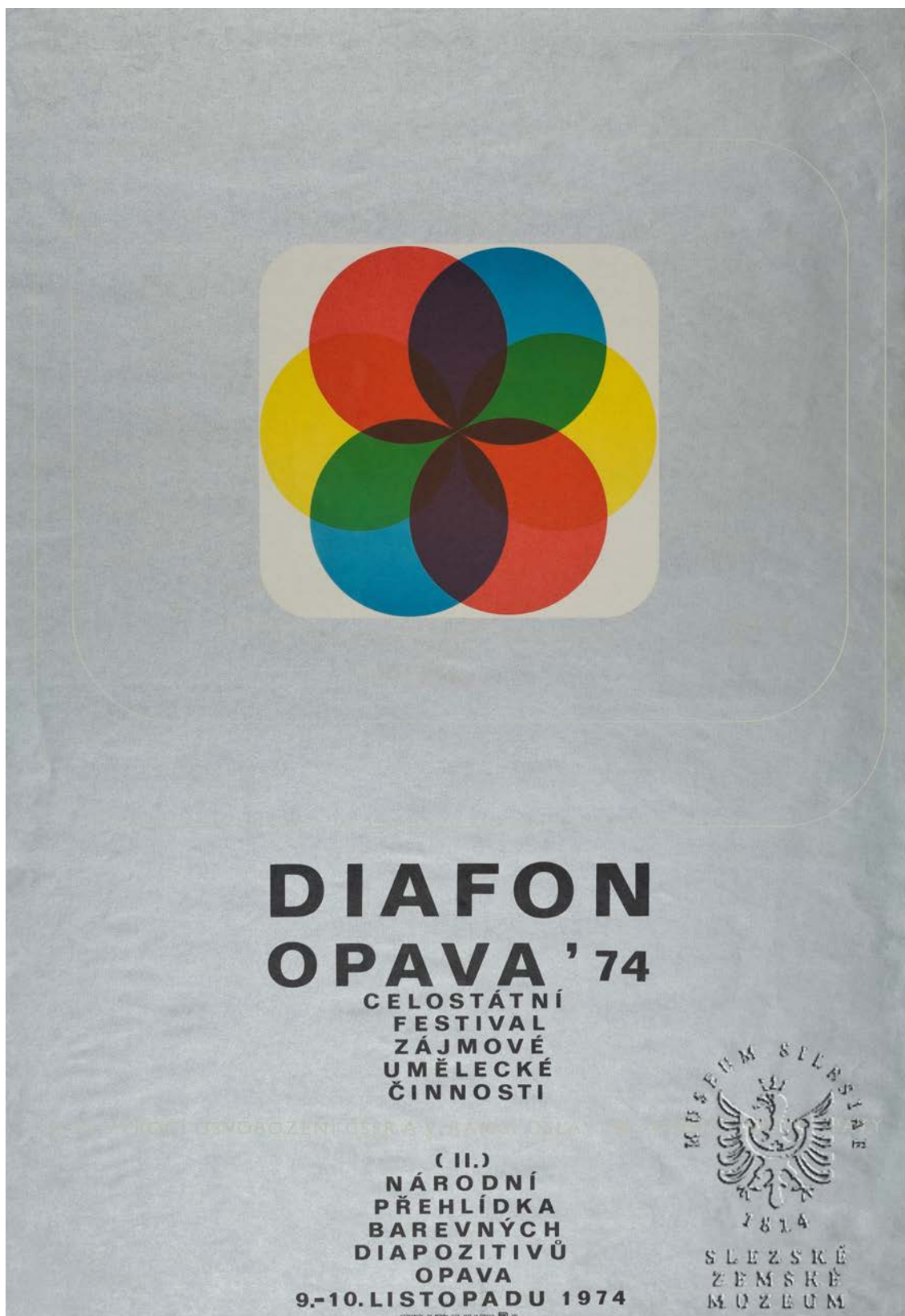
„Diafon je svébytný útvar audiovizuálního systému, který zachovává princip vlastní skladby cestou statických obrazů, řazených podle předem připraveného tvůrčího záměru.“

Následují různá žánrová rozřazení, přičemž zajímavé jsou především emotivní žánry:

“epické tj. s dějem a poetické:

poezie básnického slova, hudby, tance, krásy přírody, krajiny, malby nebo grafiky, architektury, výtvorů uměleckých řemesel, lidové tvořivosti apod.)”

Právě epický žánr diafonu byl hlavním proudem při samotném zrodu přehlídky, jež byla v počátku začleněna do nejstaršího českého multižánrového festivalu Bezručova Opava. Na závěr festivalu v roce 1972 se tak uskutečnil první ročník soutěže Diafon Opava, v němž se předvedlo celkem 78 autorů se 2011 diapozitivů. Odbornou porotu tvořili prof. Rudolf Skopec, Jaroslav Litomilský, Rudolf Peřina a Arnošt Pustka (zakladatel a hlavní duše festivalu). V rámci této soutěže probíhaly během Bezručovy Opavy doprovodné programy, jako krajský seminář o barevné fotografii nebo pásma barevných diapozitivů Poezie barev.



Obr. 3.7: Plakát Diafon Opava, autor: Svatoslav Böhm (zdroj: Slezské zemské muzeum).

Není od věci přiznat, že existence mezinárodní přehlídky Diafon Opava pomohla i při zrodu Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Dlouholetý vedoucí festivalu (od r. 1981) Vojtěch Bartek od roku 1990 do roku 2009 působil v ITF jako jeho tajemník. Vzhledem k pracovnímu vytížení na Slezské univerzitě a vzhledem k rozpadu okresního kulturního střediska v Opavě a tím i ztížené situaci s financováním kultury v Opavě, se poslední ročník soutěžní přehlídky konal v roce 1992. Poslední a pro KZT FAMU jistě zajímavá publikace, týkající se DIAFONU, je k nahlédnutí opět v MZK pod názvem: Zvuková dramaturgie DIAFONU. Brožuru napsal v roce 1988 hudební teoretik Jaroslav Bláha.

To co se nám dnes zdá jako samozřejmost, to čím jsou zapleveleny emailové schránky důchodců, tedy powerpointovými prezentacemi s doprovodnou hudbou, bylo dříve doménou lidí více zdatných umělecky i technicky. Jen zajištění synchronizace projekce diapozitivů se zvukem vyžadovala užití pěti zařízení. Fotoaparátu, vyvolávacího automatu či volacího tanku, diaprojektoru, kotoučového magnetofonu a synchronizéru zvaného Aspecton. Ten skrze direktivní pulsy z kotoučového magnetofonu řídil posuv rámečků v poloautomatickém diaprojektoru. Zázemí pro soutěžní přehlídku však čítalo několik pláten a jen dovážená technika zabírala celý trambus.

Zatímco dnes si prezentaci se zvukovým doprovodem pustíte kdekoliv a je jich plný Youtube a sociální sítě, DIAFON byl doménou zatemněných sálů, sama projekce tak vyžadovala soustředění pouze na promítaný obraz a prezentovaný zvuk. DIAFON spoluutvářel společenský zážitek, který sdílelo vždy více diváků, zatímco většina dnešní distribuce digitálních prezentací se odehrává simultánně s mnoha dalšími ději na našem počítači a v našem okolí.

Avšak, díky audiovizuálním instalacím v galeriích diafon žije dále, i když už se mu tak neříká a není podmínkou v dnešním digitálním světě promítat analogové diapozitivy. To, co bylo dříve technologicky náročné, či přinejmenším velmi drahé (např. zajištění přesné synchronnosti diafonu jeho převodem do kontinuálního času na filmové optické trikové kopírce do kontinuálně běžícího filmového pásu pro kinoprojekci pomocí triku zv. mrtvolka), dnes jednoduše svedeme

v postprodukčním AV software. K exportu již nejsou zapotřebí synchronizéry, kotoučové magnetofony, diaprojektory ani filmové laboratoře. Stále se však někteří tvůrci v rámci experimentálních forem k podobným formátům vracejí, z absolventů FAMU například Martin Ježek. K prezentaci dnes využívají převážně sekci experimentálních filmů na Festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě.

Na opavský DIAFON později svým způsobem navázala již digitální přehlídka FOTOJATKA, prezentující fotografie s povětšinou hudebním doprovodem přímo v kině. I týmu kolem Jana Flašky však v roce 2014 došel dech a vůle sepisovat granty, další ročník se konal putovní formou v roce 2017 a nedostatek finančních prostředků organizátoři vyřešili tím, že se samotní fotografové vzdali honorářů.

„Diáky“ alias diafony se tak přesunují z uměleckého spektra (práci na projektech umělecky i řemeslně zdárně provedených není nikdo schopen adekvátně zaplatit) stále více do oblasti kulturákové zábavy cestovatelských přednášek. Neustále však sníme o útěku z každodenní šedi a čekáme na vybuzení spících emocí skrze netradiční pohledy na ve své podstatě tradiční svět. Jak přírodopisný diafon z jesenických hor v polovině 90. let vnímal student 3.B ZŠ Hradec nad Moravicí na ozdravném pobytu na chatě OS KOVO BRANO, můžeme číst z autentického deníku:

„Dobrý den děti, možná že už mě někteří znáte, jmenuji se Ladislav Krobčák. Budu vám vykládat o chráněné oblasti Jeseník, tedy co zde žije a roste. Vše vám promítnu.“

Atak nám ten pan promítal zvířátka, všichni z toho byli nadšení - já to je ale hezké zvířátko – a prostě nás všechny zblbnul. Ten pán nebyl chytrý, nýbrž vychytralý. Dokázal nás tak zmanipulovat, že jsme si od něj kupovali nálepky za 10 Kč, pohledy za 10Kč. Přišel jsem na pokoj a uvědomil jsem si, co jsem to koupil za blbosti. Pohled s myškou, nálepku s medvědem, to všechno mě stálo 20Kč!

Vliv diafonu na důvěřivého dětského diváka byl ještě v půli 90. let natolik významný, že jeho katarzí bylo 100 prodaných samolepek. Sloužil jako náhrada jesenické přírody při třetím deštivém dni.

Formy prezentace umění na pomezí fotografie a zvukového filmu nám ponechávají v obou druzích vjemu jistou svobodu a prostor pro vlastní imaginaci a pro vlastní prožitky. Unifikace software generujících slideshow a absence rachotu prolínání „diáků“ a otáčení magnetofonové pásky však ubírá technicistního kouzla a doprovodného technicistního zvukového i optického vjemu oněch přístrojů, na který jsme byli u klasického diafonu zvyklí. Na pach spáleného prachu projekční lampy.

Se změnou orientace na západní svět jsme si mysleli, že naše životy obohatíme o tisíce nových možností a vjemů. Místo toho se naše společnost stále více unifikuje. Všichni používají tři defaultní písma, tři základní šablony PowerPointu, tři základní prolnutí obrazu z Windows Movie Maker a vlastní fantazie, improvizace a tím v důsledku řemeslná dovednost se s nastupující mladou generací postupně vytrácí. Chtěl-li někdo uspořádat za totality projekci Diafonu, musel k ní díky nedostatku veškerého zboží dojít vlastní šikovností a urputností, nebo si vážit kamarádů, kteří těmito dovednostmi disponovali: zapájení propojovacích kabelů, příprava vlastních vyvolávacích lázní, až na Lomotank nutnost vyrobit si veškeré vybavení fotokomory a přestát s přítelkyní (či naopak s přítelem) minimálně dva dny, kdy se nikdo nedostane do koupelny, přestavěné na dočasnou fotokomoru pro zdárný výsledek umělecko-chemického snažení. Není tedy divu, že soutěžící svůj výsledek zápolení s technikou, chemikáliemi a uměleckým vkusem brali nesmírně vážně. Moderátoři přehlídky Diafonu, recesisté Jiří Siostrzonek a Aleš Koudela, svou formou představení některých děl jejich autory smrtelně urazili.

Autoři diafonů vkládali do svých děl nejen urputnou práci, ale také velké množství peněz. Barevnou inverzi vyvolávaly pouze Filmové laboratoře Barrandov a cena zpracování byla na tehdejší dobu a výdělky dosti drahá. Možná i proto se na tří denní přehlídce nekonaly žádné divoké večírky, ač se autorů v soutěži scházelo pravidelně na šedesát. Jednalo se spíše o introverty, typově podobné sběratelům známek. Kromě soutěžních projekcí probíhaly vzdělávací besedy, zaměřující se na dramaturgii diafonu, realizovaly se také projekce vzorových diafonů: dodnes zůstal pamětníkům na mysli DIA seriál

DROGY, sestavený pracovníky okresního kulturního střediska v Opavě, Lidkou Fládrovou a panem Holušou, který místo prevence před užíváním drog působil jako vtipný návod k jejich užití. Z tehdejších porotců a organizátorů besed je dosud aktivní prof. doc. Mgr. Miroslav Vojtěchovský, působící na UJEP Ústí nad Labem.

Diafony se po projekcích vracely svým tvůrcům, opavští hybatelé je ponechali v archivu OKS Opava, jenž byl po revoluci zlikvidován. Bylo by jistě zajímavé po 26 letech od poslední přehlídky opět několik diafonů postaru promítnout. Nebyly však nikde systematicky archivovány a velká část jejich tvůrců je již po smrti. Vzhledem k tomu, že se nejednalo o jednotný distribuční formát, ale o mezi-formát, potřebující několik technických zařízení, je možné, že se sice někde dochovaly diapozitivy, ale už bude chybět původní pás se synchronizací, nebo nebudeme tušit, jakou formou tvůrce synchronizační pulsy vkládal, či v jakém pořadí snímky promítal. Jedná se tak o restaurátorský i pátrací oříšek, kterému se zřejmě žádná česká instituce archivního zaměření nebude věnovat.

V době tvorby diafonů byla jediná kvalitativně odpovídající možnost, jak je zvětšit v definitivní prezentativní podobu na unifikovaném médiu: převést je do 35mm zvukové kopie, což bylo možné na trikové kopírce Oxberry FL Barrandov. V roce 2015 obě trikové kopírky FL Barrandov odkoupila FAMU. Přes velké oči iniciátora odkupu, Marka Jíchy, nakonec zamířila demontovaná na množství dílů do Národního technického muzea (NTM). FAMU tehdy přeplatila nabídku sdružení Film Laboratory Bohemia z.s., které chtělo stroj zachovat pro experimentální tvorbu a naučit se jej od posledního klasického trikaře Pavla Krymla obsluhovat. Umístění jakékoliv specifické technologie do NTM je bohužel rovno rituálnímu obětování se zpovědí. Svědomí darující instituce sice zůstává čisté, avšak předmět daru se stává pouhou stavebnicí v halách NTM v Čelákovcích. Kdo někdy znovu sestavoval kinotechniku z depozitů NTM, ví, že je možné například u projektoru vytvořit hybrid tří různých strojů, neboť v kompletní formě se nepodařilo z daného období najít ani jeden. Naděje však umírá jako poslední a můžeme zkusit pokračovat v pozitivním duchu s možným šťastným koncem:

Snad ještě někdy ožije barrandovská triková kopírka Oxberry. A Pavel Kryml, poslední trikař Barrandova, nakonec stihne někoho naučit stroj jak obsluhovat, tak opravovat. Vizuální kompozice exponované přímo do 16mm či 35mm filmu zase zaujmou své místo v uměleckém světě. (V USA již takové experimentální kurzy probíhají.) Triková kopírka Oxberry umožňuje optickou cestou zmenšovat do negativu kinofilmu i poměrně velké průsvitky. Tak se ostatně do roku 2015 rozkopírovaly původní titulkové matrice při restaurování kopií pro NFA. A tak by bylo i dnes možné vytvářet zajímavé analogové experimentální projekční smyčky se zvukovým doprovodem vkopírovaným do optické zvukové stopy.

Klasický film totiž pomáhá, skrze své zrno a neustálé jemné mihotání při sekvenční projekci, narušit státnost fotografie. Filmová emulze je nezvykle živou kulturou, při špatném skladování naprosto nevyzpytatelnou, její poškození někteří experimentátoři přímo aplikují (svůj filmový materiál záměrně destruuji a posunují tak diváka k rozličné formě vnímání díla). Struktura filmového zrna evokuje překrývání galaxií v nekonečnu. Absence jediného pevného bodu (na každém snímku jsou fotocitlivé body rozmístěny jinak, neexistuje žádná tatáž fotografie ani po rozkopírování z jednoho negativu) je právě tím přirozeným kouzlem, které nás oslovuje. Už si zase zvykáme, že fotku na ČB materiál FOMA automaticky neasociujeme s 60. léty, ale že takto odlišně lze zachytit i dnešní svět. A podívat se na dnešní svět skrze původní technologické postupy je také jednou z nedocenitelných zkušeností, které se velmi obtížně vysvětlují. Když se ředitelka Letní filmové školy, Radana Korená, zeptala, proč by měli lidé v Hradišti dojíít na 16mm klubovou projekci Extase, bylo jí zodpovězeno takto:

„V době, kdy jste zvyklí koukat na filmy ze záře digitálních čipů, máte na LFŠ šanci vidět některé tituly tak, jak byly klasickou cestou sestříhány, opticky vykopírovány a chemicky vyvolány. Poetiku klasické filmové projekce z přenosného 16mm formátu zažijete také u Extase. Krom mihotání filmového zrna, bílé vykopírované špíny z negativu a černé špíny nasbírané filmovými projekcemi, zažijete také pauzu uprostřed filmu, potřebnou pro výměnu kotouče.

Snaha popsat rozdíl mezi digitálním a opravdovým filmovým promítáním je srovnatelně obtížná, jako popsat niterné zážitky po požití rozumného množství halucinogenních hub. Klasický film je zkrátka přirozeným nedokonalým mechanickým médiem pro sdílení pohyblivých obrázků. Promítá se do něj i z něj každá chyba nejen tvůrců, filmových laborantů, ale i promítačů. Některé scény, zvláště ty lechtivé, tak mohou zmizet navždy v osobních smotcích kino-operatérů pro zaplácnutí jednoho z všedních dní. Odolali hladu a touze po vystřihnutí lechtivých scén všichni promítači Extase za zhruba 85 let existence této kopie Národního filmového archivu? A bavilo by je stříhat do digitalizátu, když by si pak erotický úlovek nemohli vzít do ruky?“

Fyzická existence média, i přes náklady na jeho výrobu a dopravu k zákazníkovi, je pro mnohé uživatele, chcete-li skromné sběratele, stále podstatnou podmínkou pro samotný zájem o něj. Celá civilizace je jen strojem na sbírání a katalogizaci věcí. Celá civilizace je jen jednou velkou touhou (po atraktivním protějšku, po klidné práci, po dobrých kamarádech, po spolehlivých věcech a technologiích) a jednou velkou nenávistí či zklamáním, když se naše sny nedaří naplnit. Každý tak máme potřebu se pochlubit sebemenším pomíjivým vítězstvím. Je trochu absurdní, že všem kamarádům ukazujeme 10x za večer svůj mobil, místo abychom dali kolovat deset rozdílných fotografií, které se pojí se svou standardní podložkou a jsou svébytným médiem. Během sledování fotografie na telefonu na nás vyskočí tři zprávy z Messengeru, zacinkají do pozoru jingly a máme na světě zcela neplánovaný, naprosto nekoncepční mobilní diafon.

3.3 VZTAH ZVUKOVÉ SLOŽKY K DRAMATURGII DIAFONU (AV programu)

Zvukovou složku diafonu **dle dobových publikací z 80. let** dělíme na:

1. „zvuk vnitroobrazový a mimoobrazový
2. *ruchy, mluvené slovo, hudba*“ [převzato z 2 a 5]

Zvuk vnitroobrazový je autentický zvuk, který je přímou součástí obrazového děje, v podstatě se jedná o veškeré hluky a ruchy spojitelné se zobrazovaným

prostředím a předměty. U filmu bychom hovořili o zvuku diegetickém. U ozvučené fotografie (diafonu) jsou však všechny ruchy nediegetické, neboť promítaný obraz je vždy statický – a nedochází k přímému pojení obrazu a zvuku. Ono spojení se dostaví až díky našemu chápání audiovizuálního spojení fotografie a zvuku a finální multimediální produkt vzniká teprve v naší fantasmii. Zřejmě proto autoři dobové literatury o diafonu raději užívají dělení na zvuk vnitroobrazový a mimoobrazový.

Dle hudebního teoretika Jaroslava Bláhy je při statickosti obrazové složky diafonu (sekvence fotografií) velmi důležité dbát na to, aby zvuková složka onu obrazovou nepřebila. U klasického filmu můžeme celé dílo postavit na kontaktním diegetickém zvuku. U diafonu naopak bývá „věčný kontaktní zvuk“ unavující, jakousi abdikací na prostor pro volnější zvukové zpracování, dokreslující významy jednotlivých fotografií a pak především zajišťující jisté kontinuum celé série promítaných fotografií. Reálné hluky a ruchy by tak měly především navodit atmosféru dějové akce a posléze by měla jejich úlohu převzít hudba či jiná experimentální kompozice stavěná na více na nekonkrétních ruších, aby se vnitroobrazový zvuk změnil v méně atakující mimoobrazový zvuk. Vhodné je také pečlivé dávkování ticha, jeho nastolení je ovšem vhodné kombinovat s rozličnou atmosférou promítané fotografie.

Zvuk mimoobrazový nachází v diafonu daleko širší uplatnění, než u klasického (divácky stravitelného) zvukového filmu, ať už jde o komentář v diafonech dokumentárních, reportážních, cestopisných, nebo o umělecký přednes v diafonech poetických. Velkým nebezpečím užití komentářů je především

1. patetický přednes amatérských herců, působící zpravidla komicky,
2. suchopárny, monotónní přednes se zásadními prohřešky proti kultuře mluveného projevu.

Požadavky na kvalitní interpretaci komentáře jsou zejména:

„civilní projev sledující především obsahovou srozumitelnost odborného textu, naprosto jasnou artikulaci, zřetelnou dikci; dále pak změny tempa, rytmu a dynamické odstupňování hlasu v souladu s charakterem a obsahovou závažností jednotlivých pasáží.“ Převzato z [5].

Je nutné si uvědomit, že doby patetického přednesu jsou dávno pryč, nejedná-li se o dramaturgický záměr, jako u divadla Jára Cimrmana či divadla Sklep. K obrazově kultivovaným záběrům se v dnešní době nehodí herec mocně hřímající jako Othello těsně přes uškrcením Desdemony. Mnohé ochotnické spolky svým projevem stále vězí v době před 100 lety a nechceme-li naše dílo namočit odérem vesnické divadelní prostoty, volme raději neherce s příjemným hlasovým rejstříkem či rozhlasové pracovníky, kteří přicházejí do kontaktu s civilním světem, který nás, jako tvůrce diafonu, poutá především.

3.4 KONCEPČNÍ UŽITÍ HUDEBNÍ SLOŽKY DIAFONU (AV programu)

Užití hudby v audiovizuálním programu patří mezi nejtěžší disciplíny. Hudba je určujícím elementem, „tahounem“ ve smyslu tempa, rytmu a vyznění nálady celého AV programu. Je sama o sobě svébytná a pokud je příliš výrazná, málokdy funguje bez posunu významu díla, bez posunu do absurdna či do zcela jiných nálad a do slepých uliček obrazové stříhové skladby. Hudbu je tedy zapotřebí mít v ideálním případě vybranou před finální obrazovou dramaturgií diafonu a její atmosféře podřídit postupy práce při pořizování vizuálních materiálů a následně při stříhu či načasování diafonu. Představme si alespoň nejelementárnější příklady vizuálních asociací, které vyvolávají hudebně výrazové prostředky (které, když narušíme, je výsledné dílo zpravidla nesrozumitelné nejběžnějšímu diváku):

1. *„Hlasité zvuky se pojí se silou, velikostí, důrazem; tiché pak s jemností a křehkostí.*
2. *Postupné zesilování zvuku vyvolává odpovídající pocit obrazového narůstání – ať už od detailu k celku nebo např. narůstání intenzity světla.*
3. *Vysoké tóny se pojí s prostorovou výškou a jasem; hluboké s prostorovou hloubkou, tmou, vážností.*
4. *Hustotě zvuku zpravidla odpovídá i hustota obrazu.*
5. *Pomalé tempo vyjadřuje vznešenost a častěji též smutek; rychlé veselost a vzrušení.*

6. *Libozvučná harmonie vzbuzuje pocit dokonalého uspořádání, disonance naopak deformace.*
7. *Barva v obraze asociuje zvukové barvy a naopak.“*
Z části převzato a redigováno z [5].

3.5 SPOJENÍ BAREV V OBRAZE S BARVAMI HUDBY A JEJICH VLIV NA DIVÁKA

Profesor Nils Finsen získal roku 1903 Nobelovu cenu za medicínu, když prokázal, že barevná chvění, která procházejí lidským tělem, v něm povzbuzují určité duševní stavy. Vliv barev na člověka zkoumal v roce 1958 také vědec Robert Gerard. Jaroslav Bláha a Zdeněk Němeček se pak ve své publikaci „Zvuková dramaturgie DIAFONU“ pokusili najít souznění užití hudby s užitým barevným laděním promítaných fotografií na lidskou psychiku. Tedy najít pozitivní souladné interakce mezi hudebními nástroji a jednotlivými barevnými převahami. Dopátrali se k vlastním závěrům, které se autoru této bakalářské práce jeví spíše jako nepodložené filosofování, bez jediného odkazu na bádání či literaturu, ze které by tato spojení hudebních nástrojů a barev pocházela. Obecně však alespoň spojení barev a lidských očekávání korespondují s obecně přejímanými tezemi ze základů společenských věd. Spojení barev nástrojů a barev světla však snad nikdo jiný, krom opavských zaměstnanců okresního kulturního střediska, nevybádal:

„ŽLUTÁ barva se přibližuje k divákovi a excentricky vyzařuje. Zneklidňuje uzavřenou geometrickou formu, prostupuje jí a diváka drží v napětí. Akcent na žlutou se zajímavě pojí se silným tónem trubky, asociuje duševní stavy třesnutí, zuřivosti a šílenství.

MODRÁ je barva chladná, vzdalující se od diváka, vzdaluje a stupňuje svůj emoční efekt na diváka se ztmavováním, čímž v něm vzbuzuje pocity prostupujícího nekonečna a vnitřního klidu. Stupně modré odpovídají flétně, cellu, base a varhanám. Propad ze světla modré do tmavé modře připomíná mystiku přicházející noci a ztišení veškerého života na Zemi.

Čistá ZELENÁ nikam nesměřuje, je spokojena sama se sebou.

V BÍLÉ mizí všechny barvy. Je velkým tichem či maximální gradací, bílá je plná naděje a nekonečna možností, oproti tomu ČERNÁ symbolizuje konec všech možností, navozuje přemýšlivé uklidnění a uvědomění si sebe sama, vlastní existence. Bývá součástí závěrečné katarze audiovizuálního díla, jehož příběhu jsme se chtěli nechtěli stali při sledování a poslechu nedílnou součástí.

V ČERVENÉ je obsažen hukot, žhnutí, neodbytná lidská síla i vášeň, pojí se dobře s tóny tuby a údery bubnů.

ORANŽOVÁ symbolizuje zdraví a slunce, vystihují ji nejlépe silný alt či v largu znějící housle.

*FIALOVÁ se pojí s anglickým rohem, šalmajem, dřevěnými nástroji.“
[vychází z „5“].*

Nutno dodat, že se vlivem barev a jejich výrazného užití při stylizaci audiovizuálního díla v Československu intenzivně zabýval režisér Vojtěch Jasný. Chtěl pomocí barev vykreslit typické lidské charaktery (celovečerní čsl. film *Až přijde kocour*) či lépe symbolizovat atmosféry jednotlivých ročních dob (celovečerní čsl. film *Všichni dobří rodáci*). Sám říkal, že práce s barvami a světlem je stěžejním výrazovým prostředkem filmu a dodává mu na jisté duchovnosti a pomáhá tak docílit výrazného meditativního přesahu, který divák nemusí přímo racionálně pochopit, vnitřně však ony atmosféry světla, stínu a užitého barevného ladění podvědomě vnímá velmi silně, a o to více, pokud jsou tyto poetické pocitové složky AV díla doplněny o interakci s vhodně komponovanou hudbou. „Když chci točit barevný film v době celospolečenské šedi, musím si dobře rozmyslet, proč a jak síly barev na lidskou duši využít v dramaturgii svého filmu.“ (zdroj: *debata autora bakalářské práce s Vojtěchem Jasným při setkání v roce 2014 v Kelči, zvukový záznam*).

Pokud jsme u šedé barvy, tak ta v nás nevyvolává vůbec nic. A pokud nás prostředí nechává lhostejnými, může vést i k osobnostní stagnaci a případně

i k depresím. Každý cizinec, který v době totality zavítal do Československa, mluví o zvláštní všudypřítomné šedi, zaprášených cestách, autech, výlohách. A šedivá Varšava se dokonce dostala i do dialogů slavného snímku *Před soumrakem* Richarda Linklatera z roku 2004:

- *Byl jsi ve východní Evropě?*

- *Ne, to ne, nebyl. Díky.*

- *Já jsem někdy v šestnácti jela do Varšavy.*

...

- *Prostě jsem zjistila, že je to tam hodně zajímavé. A po pár týdnech jsem se změnila. To město bylo ponuré a šedivé, ale měla jsem pocit, že se mi pročistila hlava. Hodně jsem si psala do deníku, napadaly mě úplně nové věci. Chvilí mi trvalo, než mi došlo, proč se cítím jinak. - Jednou jsem se procházela po židovském hřbitově a nevím proč, ale tam mi došlo, že jsem ty dva týdny trávila jinak, než jsem měla ve zvyku. Bez televize, té jsem nerozuměla. Nebylo co koupit, nikde žádné reklamy, takže se dalo jenom chodit ven, přemýšlet a psát. Pročistila se mi tam hlava od konzumního šílenství. Bylo to opojné. ...*

Dnešní doba je přesně opačná. Jsme zahlceni vjemy, barvami, reklamami, zbožím. Proto je dnes opět opojné zajít do čistého výstavního prostoru, nebo do temnoty klasického biografu a nechat se nést na emočních vlnách záměrně rozpohybovaných dramaturgickou skladbou tvůrců AV díla. Nebo, stále ještě, opustit ves či město a pročistit hlavu v přírodě. Všudypřítomný hluk aut a rozhlasové hudby po barech a hospodách vyměnit za zvuky přírody (nejsme-li stále v dohledové a dozvukové vzdálenosti některé z veřejných komunikací).

3.6 INTERAKCE HUDBY S OBRAZEM DIAFONU (AV programu)

Jak už bylo psáno, výběr hudby zásadně ovlivní výslednou sekvenci fotografií i jejich vyznění. Vybereme-li rockovou hudbu s jasným neměnným tempem, budeme nuceni rovnoměrně stříhat (střídat) i promítané fotografie. Tato rovnoměrnost je sice vhodná pro taneční parket, ale velmi nás omezuje (rovně rytmitizuje) ve stříhu obrazové části díla, čímž se stává stříh očekávatelným a ve výsledku možná i nudícím, klipovitým. Pro diafon je vhodnější hudba

experimentální, avantgardní, s proměnným tempem a s různými akcenty v harmonické i melodické složce. Některé pasáže skladeb vážné hudby mohou být skládány s natolik nenápadnou gradací, že žádný ostrý stříh mezi fotografiemi není vhodný. Pak přichází na řadu pozvolná prolnutí fotografií, v tempu postupné gradace či harmonického a melodického větvení vybrané hudební skladby.

3.7 VLIV DIAFONU NA KULTURNÍ DĚNÍ V OPAVĚ

Bylo by jistě zajímavé některou z projekcí oceněných diafonů za mnohaleté trvání mezinárodní soutěžní přehlídky v Opavě opět připomenout a promítnout z původní sestavy – magnetofonu, synchronizéru a diaprojektoru. Jedna z hlavních duší přehlídek i celého uměleckého oboru, Vojtěch Bartek, zemřel před několika lety při autonehodě. Další známý ctitel diafonu, herec, pořadatel mnoha kulturních happeningů a recitátor Emanuel Křenek, zemřel před dvěma lety. Jednou z mála dosud veřejně působících kulturních osobností, která se na těchto přehlídkách spolupodílela, je sociolog a pedagog Slezské univerzity, Jiří Siostrzonek. Dědictvím zaniklé přehlídky formátu na pomezí fotografie a zvukového filmu, je naštěstí nejuznávanější katedra Slezské univerzity v Opavě – Institut tvůrčí fotografie, jehož absolventi v cestě za diafonem pokračují, většinou však již v digitalizované formě promítání. Digitální verze diafonu totiž umožnila maximální možnou synchronizaci obrazu a zvuku, daleko bohatší a snazší práci se zvukovým mixem (a přístup k jeho tvorbě daleko větším amatérům, čímž došlo v záplavě kýčovité tvorby k jisté degradaci úrovně diafonu). Jen ta atmosféra a zvuky automatických diaprojektorů už jsou tytam.

České archivy systematicky diafony nesbíraly (stejně jako systematicky nesbíraly amatérské filmy 8mm a 16mm), a tak, pokud je mi známo, žádný funkční set a ucelená sbírka tohoto zajímavého odvětví nikde systematizována a připravena k prohlédnutí není. Můžeme si tak pouze přečíst v jediné dochované publikaci v MZK Brno, které DIA sekvence se zvukovým doprovodem stály za vidění – a představovat si, co v nich asi byly za snímky a jak zněly. Kdyby byly převedeny na trikové kopírce do 35mm filmové kopie, zřejmě bychom něco ještě v Národním filmovém archivu dohledali.

K profesionálnímu laboratornímu zpracování svých prací však běžný smrtelník a renesanční fotograf s citem pro zvukovou dramaturgii za komunistického režimu přístup neměl. Narozdíl od zahraničních tvůrců.

Vůbec nejznámějším světovým „diafonem“ převedeným do klasické 35mm distribuční zvukové kopie je tak „diafilm“ *La jetée* Chrise Markera (r.v. 1962), který dokonce posloužil jako předloha k filmu *12 opic* Terryho Gilliana. Unikátní formát audiovizuálního díla Chrise Markera tehdy nazvali jako „foto-román“. O pár let později bychom již hovořili jako o diafonu převedeném do 35mm filmové kopie či SLIDE-TAPE prezentaci s převedením díla do klasického filmového distribučního formátu. Jedná se o ideální ukázkou diafonu, poprvé převedenou do kinokopie a posléze digitalizovanou a díky tomu i veřejně dostupnou také na youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aLFXCkFQtXw>

3.8. DIAFON VE SVĚTĚ

Název DIAFON či DIAPHON se pro projekci sekvence fotografií se zvukovým doprovodem používal spíše ve východní Evropě. V anglicky mluvícím světě se uchytilo označení SLIDE-TAPE presentation, či zkráceně SLIDE-TAPE. První ze slov, SLIDE, dává tušit, že tento druh audiovizuální prezentace pochází z původně němé, či živým komentářem doprovobené SLIDE SHOW. Druhé slovo ze spojení, TAPE, připomíná zvukové médium, ze kterého se synchronně přehrává zvuková složka prezentace, tedy z magnetofonové pásky.

SLIDE SHOW a posléze SLIDE-TAPE prezentace byly od 50. let 20. století především devizou názorného vzdělávání při hodinách dějepisu, zeměpisu, přírodopisu, jako didaktická pomůcka se čistě SLIDE SHOW bez zvukových doprovodů užívalo i v technických předmětech (matematika, fyzika, chemie), kde se hojně uplatňovala možnost překrývání jednotlivých propustných snímků a tak i jejich vzájemné doplňování o nové a nové souvislosti při spojení v jeden promítaný obraz na plátně. Tato vícevrstvá projekce nemusí fungovat výhradně na bázi projekce, postačí i práce se zpětným odrazem světla od reflexní podložky. Pro běžného člověka může být nejsrozumitelnějším příkladem tohoto vrstvení zobrazení jednotlivých vrstev lidského těla na starých fóliích s bílým podkladem, či obdobné didaktické pomůcky pro promítání na českém Meotaru.

Tyto učitelské přípravy byly mnohdy vytvářeny ručně speciálními fixy a z dnešního pohledu se již také může jednat o vetešnickou SLIDE SHOW a typizovaný odraz jedné pedagogické éry na slepých objektivch přehřátých školních projektorů, kdy se žáci mnohdy více než o probírané látce dozvídali o způsobu výměny projekční lampy, či její ceně a nedostupnosti. Kříd, fixů, mazacích hub, vložek do gramofonu a projekčních lamp bylo zkrátka ve školství vždy o něco méně, než bylo zapotřebí.

Šanci uchopit SLIDE SHOW jinak, než jako pouhou učební pomůcku, či jako oslnivou komerční projekci podomních prodejců, vzali do rukou až konceptuální umělci v 60. letech minulého století. Došli k poznání, že sekvence fotografií, při jejich zachycení určitého časového úseku, v kombinaci s řízenou projekcí, která naopak umožňuje načasováním snímků původní čas opět zrekonstruovat, nebo jím manipulovat zpřeházením snímků a změnou tempa projekce oproti tempu pořízení snímků, vytváří zcela nový časoprostor a především pak prostor pro vlastní, cílenou dramaturgii a předem definovaný účín na diváka.

Samotné fotografie prohlížíme v galerii, či ve fotoalbu, v pořadí a v tempu, o kterém si rozhodujeme jako pozorovatelé sami. Můžeme dokonce koukat na soubor fotografií současně. Původní jednoduchá SLIDE SHOW, s jedním objektivem, jedním zásobníkem diapozitivů a s přesným načasováním výměny snímků jejich tvůrcem, definovala zcela nový umělecký koncept a možnost proměny obsahu jednoho místa (např. stěny galerie) v čase. Podobně jako v kině, projekci výrazně ovlivňuje okolní prostředí, do kterého je promítání zasazeno. A kromě vlivu okolní architektury či dekorací, bylo nasnadě začít užívat jako další z výrazových prostředků SLIDE SHOW i zvuk. A tak na západě vznikla hnutí či samostatní umělci, zabývající se SLIDE-TAPE prezentacemi, zatímco ve východní Evropě DIAFONem. Obě strany železné opony dělaly totéž, vzájemně se však mohli inspirovat jen velmi omezeně, přesto však spolutvořili umělecký zážitek v přítomném čase, nehledě na to, jestli za oponou či před ní. V Angličtině se pak tento umělecký směr obecně označuje také jako *Projected Images in Contemporary Art*.

Samotným předpokladem pro vznik barevné SLIDE SHOW na celém světě bylo uvedení barevných inverzních materiálů KODACHROME a AGFACOLOR, k jejichž vývoji, uvedení masové výroby a k rozvoji samotné barevného fotografického filmu významně přispěl opavský rodák Karel Schinzel. Obloukem, skrze historii, se tak opět dostáváme ke stejnému městu, které je dodnes jedním z center současné umělecké fotografie a dříve bylo ústředním zázemím pro celostátní diafonické přehlídky.

Poutavou esej o vlivu i osudu SLIDE SHOW na západě sepsal americký malíř, kurátor a spisovatel Robert Storr. Mapuje cestu projekcí diápozitivů od vážně míněného konceptualismu v 60. letech, po uvolňující se atmosféru na pomezí 70. a 80. let, kdy touha po upřímné výpovědi vedla tvůrce až k osobním zpovědím a sdílení svého soukromí v rámci klubových party. Průkopníkem a bořitelem dosavadní představy o projekci sekvence fotografií se stává Američan Nan Goldin svým SLIDE-TAPE *The Ballad of Sexual Dependency*. Kombinuje snímky z bujarého sexuálního života svých přátel dohromady s hudbou z filmu Jima Jarmusche *Podivnější než ráj* a dále s hudbou Kurta Weilla *Threepenny Opera*. Hudební doprovod své sekvence intimních fotografií sám nazývá jako rock-opera sound track. Jeho práce se dochovaly ve Whitney Museum of American Art, mimochodem, jen *The Ballad of Sexual Dependency* obsahuje 700 diápozitivů, doprovodnou ¼ palcovou audiopásku a starý počítačový disk s daty pro projekci doprovodných titulků. K projekci bylo zapotřebí devíti dia-projektorů.



Obr. 3.8: The Ballad of Sexual Dependency, autor: Nan Goldin

Jedním z prvních průkopníků SLIDE-TAPE prezentací je Ir James Coleman.

Přehled všech jeho děl naleznete v odborném článku:

http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/ReanimationsGeorgeBaker.pdf

Za první významné dílo Jamese Colemana je dodnes považováno *Slide Piece* z roku 1972, uložené v Courtesy the Artist and Marian Goodman Gallery. Jedná se o experimentální SLIDE-TAPE prezentaci, zaměřující se na neurčitý časoprostor aut a benzinových pump neznámo kde, někde v Evropě. Zvuková stopa nás mate a přináší další významy vnímání díla skrze užití voice-overů, demontujících původní významy i pochopení díla. Tím nastoluje nekonečnou mnohovrstevnatost svého sdělení a pro svou matoucnost a osvobození se od zažitých schémat vnímání světa kolem nás, je Colemanovo dílo dodnes vyhledávané. Mimochodem, jak Coleman, tak Goldin, své SLIDE-TAPE prezentace převedli do nových formátů konce 80. let (beta záznamy), díky čemuž je možné jejich dílo zhlédnout v jejich režii i dnes, v době digitální.

Přírodou se nechával inspirovat německý rodák Lothar Baumgarten. Jakožto syn antropologa pečlivě fotil a vytvářel vizuální mikrokosmy přírody v okolí

Düsseldorfu. Jeho SLIDE-TAPE *Da Gefällt`s mir besser als in Westfalen* čítá 187 dia snímků, nejdříve doplněné o symfonickou nahrávku. Později své projekce pojí spíše se zvukovými atmosférami přírody a dává tak svému dílu věrohodnější výraz, přenášející diváka do mikrokosmu německé přírody. To, co se nám při vycházce může zdát jako běžné, skrývá mnoho niterních tajů. Stačí se jen zavrtat do detailů. Na dílo Baumgartena svým způsobem, již filmově, navázali Francouzi Marie Pérennou a Claude Nuridsany ve svém filmu *Mikrokosmos* z roku 1996.

Zmapovat historii SLIDE-TAPE ve Velké Británii a znovu promítnout nejslavnější snímky ze 70. a 80. let, to byl v roce 2013 cíl dvou osobností britského kulturního života. *Yasmeen Baig-Clifford*, umělecký ředitel Vivid Projects (industriální haly po podniku Minerva ve východní části Birminghamu, sloužící pro tvorbu a prezentaci umění s přesahy do mnoha směrů) a *Mo White* ze School of Arts, Loughborough University, která byla autorkou mnoha feministických slide-tape prezentací v 80. letech a pomáhala tak nacházet původní dia show a hudební doprovody, vzpomínky a především kontakty na ještě žijící tvůrce.

V případě “diafonického” hnutí ve Velké Británii můžeme konstatovat, že je příběh dosti podobný tomu českému. Nástup VHS, BETACAMu a počítačů celý umělecký směr pohltil, experimentátoři se ze SLIDE-TAPE prezentací přesunuli ponejprve k 16mm inverznímu filmu a posléze k novým formátům a experimentům s digitálními technologiemi. Ani za kanálem La Manche žádná instituce systematicky nearchivovala SLIDE-TAPE prezentace, tudíž neexistují ani v tomto případě žádné ucelené archivy. Možnosti zhlédnutí jsou tak pouze při speciálních oprašovačkách, při mapování světových galerií jednoho kulturního fenoménu, tedy při retrospektivách a u životních výročí významných představitelů SLIDE-TAPE směru.

Mo White si ve svých vzpomínkách posteskla, že mimo Velkou Británii se jen těžko hledala inspirace v tomto specifickém uměleckém oboru. V USA sloužila SLIDE-TAPE prezentace výhradně pro vzdělávací účely a jednalo se de-facto pouze o didaktickou pomůcku bez uměleckých přesahů (někdy ona původně

didaktická pomůcka vešla ve světovou známost jako umělecké dílo, což se stalo u SLIDE-TAPE *Hotel Palenque* Roberta Smithsona, profesora architektury na univerzitě v Utahu.).

Součástí britského SLIDE-TAPE hnutí byl po několik let BLACK AUDIO FILM COLECTIVE. Propojoval avantgardní fotografie se zvukovými záznamy projevů politiků, pouštěných v různých audiosmyčkách, dohromady s konkrétní hudbou (musique concrete). Jejich nejznámějším dílem je *Expeditions One: Signs of Empire*, které v roce 2008 převedli také na formát DVD.



Obr. 3.9: Black Audio Film Colective (zdroj: *'Young, British and Black'*, 1988, *Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo, N.Y.*)

Pozoruhodný výrobní postup při své absolventské práci užila Britka Nina Danino ve svém díle *First Memory* z roku 1981. Nejdříve vytvořila standardní SLIDE-TAPE prezentaci na 35mm diácích se zvukovou páskou. Finální a jedinečnou formu pro promítání však sama natočila na 16mm inverzní Fuji film, posléze politý magnetickou stopou pro nahrání finálního zvukového mixu. V této formě, na jediné inverzní kopii, je dílo dlouhé 20 minut prezentováno dodnes.

I veškerá svá další díla, bez ohledu na digitalizaci světa, Nina Danino natáčí stále na klasický filmový materiál, od šíře 8mm až po 35mm. Přehled její tvorby naleznete na adrese:

<http://www.ninadanino.co.uk/filmography/>

Západní Berlín silně ovlivnil Britku s americkými kořeny, jménem CORDELIA SWANN. Ve své SLIDE-TAPE prezentaci *Mysteries of Berlin*, utvářené v letech 1979 – 1982, naznačuje atmosféru blízkosti berlínské zdi pomocí souboje zvuků. A to souboje pěveckého souboru sovětské armády spolu se skladbou Kurta Weilla *Mack the Knife*.



Obr. 3.10: *Mysteries of Berlin*, 1979–82. (zdroj: *Raven Row* Courtesy of *Cordelia Swann and LUX, London*. Foto *Marcus J. Leith*, 2010)

4 TECHNICKÉ PŘEDPOKLADY A LIMITY DIA SHOW

S technickým rozvojem zdrojů světla bylo postupem času možné promítat diapozitivy na větší a větší plochy, zvláštní rozmach dia-projekcí přinesl především rozvoj a rozšíření bodové halogenové žárovky (na západě od 60. let masově vyrábí General Electric, v sovětském bloku až od konce 70. let TESLA Holešovice n.p.), která je schopna při čtvrtinovém elektrickém odběru a na daleko kratším vlákně dosáhnout stejného jasů projekce, jako s původní velkou wolframovou projekční žárovkou s nutným přídavným optickým kondenzorem. DIA projektory se tak výrazně zmenšily, staly se skutečně přenosnými a zároveň výkonnými a přesunuly se z promítacích kabin klasických a školních kin také do galerií, putovaly spolu s tvůrci po klubech, a z galerií a klubů pak projekce mířily dokonce do veřejného venkovního prostoru – jedním z nejnámějších tvůrců SLIDE SHOW, promítaných na fasády domů, je Polák Krzysztof Wodiczko. Jeho venkovně promítané SLIDESHOW se stávají opět diafonem, neboť se pojí často s rušným prostředím exteriérů kolem budov, od jejichž fasád se snímky odrážejí. V rámci vzrůstajícího světelného a tím i tepelného výkonu projekčních lamp diaprojektorů došlo k jisté limitaci projekce dia-snímků – a to k limitaci časové. Zatímco klasický 35mm kinopás distribuční filmové kopie se v projektoru posouvá zpravidla rychlostí 24 snímků za sekundu a samotný pohyb filmového materiálu zajišťuje také chlazení filmové dráhy a zaručuje stabilní teplotní opotřebení celého pásu, u projekce fotografie je tento materiál tepelně namáhán úměrně době projekce (tedy rozličně u každého snímku) a v případě delšího časového úseku projekce dochází k nenávratné degradaci snímku. Ono nerovnoměrné opotřebení pak vytváří namísto mozaiky snímků mozaiku barevné degradace.

Kodak totiž v 70. letech ztelně zlevňuje své fotomateriály. Ty se stávají sice cenově dostupnými i pro amatérské natáčení a tvorba DIA SHOW již není finančně o tolik levnější, než natočit amatérský inverzní film na osmičku či šestnáctku. Ruku v ruce se zlevněním však také dochází ke změně kvality fotografických materiálů. Kodak své produkty již nevnímá jako bytostné specializované kvalitní medium pro trvanlivé umělecké zachycení skutečnosti, ale jako pouhé spotřební zboží, mající vydržet pokud možno zhruba sedmiletou

životnost hollywoodského filmu v kinech. Po oněch sedmi letech dochází k výraznému posunu barevného spektra vyvolaného materiálu, pro Kodak typicky do růžové, což způsobuje zničení původního autorského konceptu. Filmová degradace barevné stálosti je o to výraznější, o co více byly snímky v součtu všeho promítaného času tepelně namáhány. V případě SLIDE-TAPE prezentací, pořízených na materiál Kodak, pak nesla každá promítaná fotografie jinou míru barevné degradace. Tato negativní zkušenost vedla v 80. letech mnoho umělců k opuštění filmové materie, neboť se na její proklamovanou kvalitu nedalo spolehnout (a čekat dalších 10 let, jestli podobně nezačne degradovat i Agfa či Orwo, se nikomu nechtělo – dnes již víme, že barvy konkurenční Agfy i Orwo vesměs stálé jsou), a pokračovali v experimentech na nových formátech, slibujících věrné zachování původní kvality pořízeného materiálu, či v případě filmové materie upřednostňovali spíše materiály černobílé.

Užití sekvenční DIA projekce v ulicích na konci 80. let rychle vystřídaly aktivní LED panely a ulice velkých měst po jakžtakž střídmych neonech zaplavily křiklavé barvy LEDek, maticově striktně řízených rozlišením prvních grafických karet tehdejších výpočetních modulů.

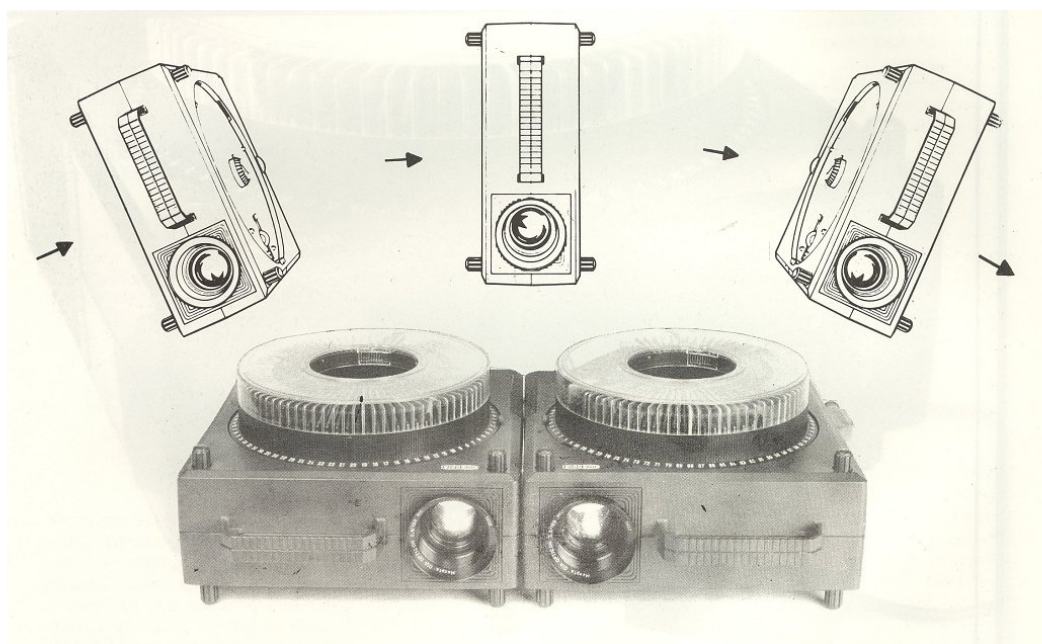
V roce 1987 přichází na svět PowerPoint. Bill Gates správně vycítil, že vznikl formát a nástroj v jednom, který může plně nahradit DIA projekci a hned tři měsíce po uvedení PowerPointu na trh jej Microsoft kupuje za 14 milionů amerických dolarů do své flotily aplikací. V digitálním světě tehdy paradoxně, díky ještě stále slabému výpočetnímu výkonu, nahrazují PowerPointové prezentace výpočetně náročné video. Digitální SLIDESHOW je tak opět finančně/výpočetně výhodnější, než digitální zpracování a prezentace videa, což vydrží až do nového tisíciletí, kdy i běžné domácí počítače konečně zvládají přehrávat alespoň digitální obsah v kvalitě obrazu PAL (TV kvalitě). Zvláštním hybridem se na čas stávají prezentace a videa formátu FLASH. Podstatné však je, že od chvíle, kdy není nutný pro projekci svého díla na místě autor (aby správně načasoval a nastavil složitou projekční aparaturu), vytrácí se i jeho bezprostřední spojení s cítěním a míněním diváka. A naopak, divák se dnes málokdy setká osobně s jakýmkoliv autorem jakékoliv prezentace, a děje se to již

od doby prosazení Betacam a VHS na úkor klasické SLIDESHOW. Poslední DIA projektor sjel z výrobní linky Kodaku v roce 2004. Propast mezi původní formou osobní prezentace analogových snímků a neosobní digitální autonomní projekcí fotografií skrze digitální obrazové čipy bude již pouze růst. Stejně jako se s každou moderní technologií stupňuje odosobnění vztahu diváka s tvůrcem (počínaje cirkusáckým žonglováním na ulici a natáčením v digitálním virtuálním studiu konče), odosobňují se i naše vzájemné mezilidské vztahy obecně. Je otázkou, kdy tento proces dosáhne svého vrcholu, a jak strmá a uhozená bude cesta zpět ke skutečnému sdílení našich životů i kulturních zážitků.

Pokud byl poslední DIA projektor v USA vyroben roku 2004, tak v bývalém východním bloku skončila výroba DIA projektorů ještě o deset let dříve. Poslední kus vyrobila Meopta Přerov, pod označením VARIO 5500 v roce 1994. Přestože se jednalo o spolehlivý, počítačem říditelný projekční přístroj a zajímavý vývozní artikl, výroba skončila na základě dohody mezi Meoptou a německou firmou Leica, která v případě ukončení výroby DIA projektoru MEOPTA VARIO nabídla stabilní odbyt dalekohledů pod značkou LEICA (ač byly kompletně vyvíjeny i vyráběny v přerovském závodě, dostaly před expedicí logo Leica). Toto rozhodnutí se zdá být dnes prozřetelné. Zatímco výroba klasické kinotechniky skončila úplně, základní optika a dalekohledy, tedy dnešní portfolio produktů Meopty v Přerově, je potřebné i v dnešní digitální době.

Situace ve východní Evropě byla a ještě dlouho bude oproti západu specifická. V 90. letech byl dataprojektor pro zdejší obyvatele cenově nedostupný (okolo 20-ti násobku průměrného platu), zatímco poslední DIA projektor z Meopty cenově dostupný byl a dokonce umožňoval přímé ovládání promítání z počítače. V době, kdy na západě „frčel“ PowerPoint ve spojení s dataprojektory, ve východní Evropě šikovní bastlíři ještě celá 90. léta sestavovali již počítačem řízené diafony. Meopta Vario 5500 uměla koexistovat v souboru až šesti spřažených dia-projektorů, což tyto počítačem řízené celky (kdy audio stopu přehrával přímo počítač) dostalo ještě na mnoho prezentací firem na veletrzích, ale i do galerií a muzeí. Poslední známá velká expozice řízená počítačem a promítaná pomocí šesti klasických dia-projektorů Meopta

probíhala při příležitosti výročí 500 let J. A. Komenského v jeho muzeu v Uherském Brodě.



Obr. 4.1: Diaprojektor Meopta Vario 5500, zdroj: muzejní sbírky Meopta-optika s.r.o.

Ze stejného důvodu, finanční nedostupnosti drahé zahraniční projekční techniky, se až do roku 2004 (tedy do doby masovějšího rozšíření DVD a dataprojektorů) poměrně masivně půjčovaly 16mm filmové kopie z centrálního skladu Fondu kinematografie v Ateliérech Zlín (byť posledním novým přírůstkem filmotéky byla Obecná škola v roce 1991, a to ještě vyrobená z vlastní iniciativy zaměstnanců zlínských laboratoří). Krajské 16mm filmotéky pro širokou veřejnost zanikly dokonce až těsně před rokem 2000.

Ruku v ruce s uvadající řemeslnou šikovností (a také s uvadající reálnou technickou vzdělaností českého obyvatelstva) se po roce 2000 v Česku vytrácí i klasická projekční technika, zanikají stovky kin, místních kulturních středisek, ruší se tisíce technických kroužků pro nezáměr dětí, i kvůli stárnoucímu pedagogickému sboru a pro slibné kariéry odchovanců, kteří na sebe břemeno pokračování technických kurzů pro dospívající odmítají vzít. Fotochemické laboratoře (fotokomory) při kulturních střediscích se s rozmachem digitální fotografie mění na sklady a archivy obecních úradů.

Éra klasického filmu a jeho zpracování, ale i dříve běžné technické vzdělanosti obyvatel (kdy brzdy auta či audiokabel uměl opravit skoro každý), se zkrátka během několika let téměř vytratila. Prázdné místo zaplnily profesionální placené služby a éra dostupnosti běžného spotřebního zboží. Fotografům a umělcům všech směrů se tak na podnose přinášejí nová témata i schémata chování obyvatel, která je možné zachytit, a na která je možné skrze oko objektivu opět upozorňovat. Ostatně, díky digitalizaci už většina amatérských tvůrců pro svou činnost žádný zájmový klub pod kontrolou státu či místních podniků nepotřebuje (jako býval např. Svazarm), veškerá postprodukce je možná na osobních počítačích, což možná umělce při práci uvrhává do izolace, mnohé výstavní prostory i na venkově však, pro to bezplatné PET víno na vernisáži, stále plní roli setkávání lidí a jejich konfrontace s umělcovým světem.

5 ZÁVĚR

Tato práce měla za cíl připomenout nejen jeden zapomenutý audiovizuální směr, konkrétněji posléze DIAFON, majíc dříve své jasné soutěžní regule, hlavního metodika na ministerstvu kultury ČSSR a uznávané autority a hodnotitele, snažící se jeho úroveň nastolením dramaturgických pravidel pozvednout. Ač si to možná neuvědomujeme, nějaký ten diafon jsme za život v dnešní době vytvořili všichni. A po přečtení této práce je snad možné dojít poznání, jak se dá zvuková a obrazová složka rozumně propojit a jak spolu tyto dvě odborné disciplíny (obraz a zvuk) mohou zdárně, ale i nezdárně interagovat. Nesmíme však zapomínat, že jakákoliv proklamovaná pravda na poli umění je kdykoliv zpochybnitelná novým originálním přístupem a konceptem.

Zatímco pro české umělce byla diafonická tvorba posvátná a těžce kritizovatelná, západní tvůrci se více ohlíželi po nalézání mnohoznačnosti, po objevování nových témat a po uchopení různých celospolečenských nešvarů. Se svou tvorbou mnozí západní umělci objeli celý svět, zatímco autoři diafonů v komunistickém Československu doputovali nanejvýše motorovou železniční jednotkou na celostátní kolo soutěže DIAFON v Opavě, odvezli si jako hlavní cenu krabici fotomateriálu a vzhledem k cenzuře veřejného prostoru mohli na mapování nešvarů ve společnosti buďto zapomenout, nebo do svého díla jistou míru kritiky společenského soužití umně zakomponovat ve formě, která unikla pozornosti i inteligenci politicky dosazených figur dobového státního zřízení.

Ač nás současná doba zaplavuje nezpracovatelným množstvím podnětů a může být stále těžší se prodírat slepými cestami, je tvůrčí svoboda dnešních dní, i díky cenově dostupné technice, nezměrná. Pokud se někdo chce vydat technologicky náročnější cestou a využít klasické filmové materie, díky aktivní produkci fotochemických firem, jako jsou Kodak, ORWO či FOMA, tuto možnost tradičních výrobních postupů rovněž prozatím má. Není proto žádného důvodu na cokoliv žehrat. Ba naopak, je záhodno využít politicky poklidné a svobodné doby k nápadité umělecké tvorbě a najít sobě nejbližší výrazové prostředky a výrobní postupy, neboť časoprostor prolínání nových a starých technologií nemusí trvat věčně, minimálně ne v jejich současné cenové dostupnosti a

kvalitě. Například oblíbený kinofilm FOMAPAN 400/135-36 stojí totéž, co dvě plzeňská piva a základní vybavení fotokomor bývají za odvoz. Nezbyvá tak, než nalézt trochu volného a potmělého času a trpělivě zdokonalovat potměšilé výsledky naší tvůrčí práce.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. Emil Holan. *Knihy o filmu*. Nakladatelství K. Synek, Praha 1936.
2. Věra Zoltánová; Vojtěch Bartek; Emil Pražan. *Tvůrčí složky diafonu : metodický materiál k národním přehlídkám audiovizuálních programů : Diafon Opava*. Krajské kulturní středisko, Ostrava 1982
3. Richard Vacula. *Nové metody záznamu a reprodukce optické zvukové stopy 16mm filmu*. FEKT VUT v Brně 2016.
4. Elektronický zdroj: <http://diapozitivy.unas.cz>
5. Jaroslav Bláha, Zdeněk Němeček. *Zvuková dramaturgie DIAFONU*. Krajské kulturní středisko v Ostravě, Opava 1988.
6. Barbora Šenfěldová. *Bezručova Opava (1958–2009), analýza dramaturgické, marketingové a ekonomické stránky festivalu*. Masarykova univerzita v Brně 2010.
7. Darsie Alexander. *SLIDESHOW, Projected Images in Contemporary Art*. The Baltimore Museum of Art 2005.
8. Elektronický zdroj: <http://www.vividprojects.org.uk/wp-content/uploads/2013/09/095.9.13-VP-Slide-Tape-Brochure-artwork.pdf>
9. Elektronický zdroj: <http://www.ninadanino.co.uk/filmography/>
10. Elektronický zdroj: http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/ReanimationsGeorgeBaker.pdf