AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Bakalářské studium

Kamera

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

RENESANCE NATÁČENÍ NA FILMOVOU SUROVINU

Ludvík Otevřel

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Sysel

Oponent práce: doc. MgA. Kristián Hynek

Datum obhajoby: 13.9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

bachelor studies

Cinematography

BACHELOR THESIS

MOTION PICTURE FILM RENESANCE

Ludvík Otevřel

Supervisor: MgA. Tomáš Sysel

Opponent: doc. MgA. Kristián Hynek

Dissertation date: 13.9. 2019

Academic degree granted: BcA.

Prague, 2019

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

RENESANCE NATÁČENÍ NA FILMOVOU SUROVINU

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

Praha, dne ....
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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:
Tato práce si klade za cíl popsat aktuální trend návratu filmové suroviny, hledat jeho příčiny a přínosy pro vyjadřovací možnosti kameramana.

Annotation:
This thesis aims to describe current trend of film stock resurgence, look for its cause and benefits for creative expression of filmmakers.

Obsah:

Úvod……3

Krize……4

Renesance……8

Ukazatele pozitivního vývoje……11

Kamery……12

Diverzita……15

Krajina ve stínu……16

Závěr……18

Úvod

Ve tomto textu se pokouším mapovat současnou situaci na poli natáčení na filmovou surovinu. Z logiky věci hovořím o současných snímacích materiálech takřka výhradně ve spojitosti s firmou Kodak, která je dnes prakticky jediným spolehlivým dodavatelem barevného negativu pro filmové použití.

V úvodu se ve stručnosti věnuji shrnutí důvodů, proč vytlačila digitální technologie klasické fotochemické postupy, v další části popisuji vznik, příčiny a možný vývoj aktuálního analogového trendu za pomocí rozhovorů s kameramany mojí generace, kteří jsou známi svým pozitivním přístupem k negativu. Jejich volbou jsem se pokoušel pokrýt více trhů, aby byl výsledný obraz této renesance filmu pokud možno nezávislý na hranicích jednoho státu – Hunter Daly (Velká Británie), Zack Spiger (Francie), Evan Profosofsky (Kanada) a Dušan Husár (Slovensko a Česká Republika).

Toto spektrum jsem rozšířil o Diviše Marka, jakožto kameramana zkušeného a čerstvě dokončivšího celovečerní film na černobílou surovinu ORWO.

Cenné informace mi poskytli pánové ze společnosti FILM1635, distributora materiálů Kodak, jakož i Jindřich Čipera a Václav Hejduk, coby představitelé rentalů kamerové techniky.

Krize

Abychom mohli mluvit o stavu filmové kinematografie dnes, je nutné nejdříve určit počátek a příčinu velké krize, jež se ještě nedávno zdála jako nezastavitelná.

Zhoubou zlatého věku filmového pásu byl samozřejmě nástup digitálního snímání, je ale docela možné, že by se situace vyvíjela jinak, kdyby se Kodak do poslední chvíle nebránil přijetí nové technologie v zoufalé snaze nekanibalizovat trh analogové fotografie, na jejímž poli byl dominantním hráčem.
Ironií osudu to byl právě inženýr Kodaku Steve Sasson v roce 1975 (kdy mu mimochodem bylo pouhých 24 let), kdo představitelům vedení firmy prezentoval historicky první prototyp digitálního fotoaparátu s rozlišením 0,01 megapixelu, Ti ale byli k digitální technologii skeptičtí od samého počátku. Nikdo z manažerů nechápal, proč by si měl kdokoliv prohlížet fotografie na televizi.[1]

2005 – první norma DCI. S postupující digitalizací kinosálů nastává drastický propad odbytu materiálu pro výrobu kopií, dříve vyráběného v obrovském množství za účelem výroby několika distribučních kopií pro každý jednotlivý film.

2009 – Avatar – komerčně velmi úspěšný film, který zvýšil tlak na digitalizaci kinosálů díky trendu stereoskopických projekcí, spojených s nutností digitální prezentace[2]

2012 – Společnost Kodak vyhlašuje bankrot.
Tento rok byl přelomový z mnoha důvodů. Mimo jiné poprvé převážily filmy natáčené digitálně. Je třeba připomenout, že trend digitalizace v kinematografii jen s mírným zpožděním následoval strmý propad poptávky po analogové fotografii, která samozřejmě tvořila hlavní část produkce výrobců filmové suroviny. Ta dosáhla svého vrcholu poptávky kolem roku 2001, od roku 2003 pak nabrala velmi strmý směr dolů.[3]

---

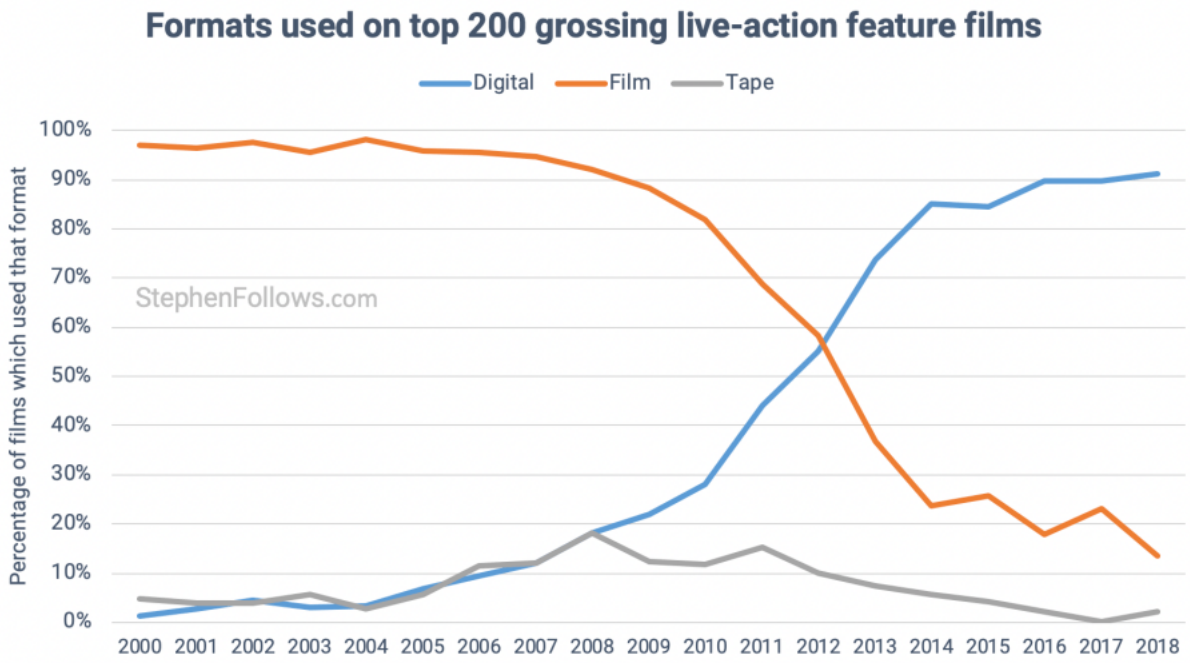
[1] ESTRIN, James. *Kodak's First Digital Moment* [online]. **2015** [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://lens.blogs.nytimes.com/2015/08/12/kodaks-first-digital-moment/?mcubz=1

[2] SUDERMAN, Peter. How film projection got so complicated — and how it can make or break your movie experience. *Vox* [online]. 2017 [cit. 2019-08-29]. Dostupné z: https://www.vox.com/culture/2017/3/6/14668690/film-formats-movie-projection

[3] KMIA, Oliver. *Why Kodak Died and Fujifilm Thrived: A Tale of Two Film Companies* [online]. In: . 2018 [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://petapixel.com/2018/10/19/why-kodak-died-and-fujifilm-thrived-a-tale-of-two-film-companies/

2014 – Paramount jako první mezi „majors" končí s distribucí klasických filmových kopií. V té době bylo již digitalizováno 92% sálů v USA.

"To má mimořádný význam. Po 120 let byl film a 35mm formát způsobem kinematografické prezentace. Teď je tomu konec. Nepřekvapuje mě ani tak že se to stalo, ale jak rychle se to stalo."
- Jan-Christopher Horak, director of the UCLA Film & Television Archive.[4]



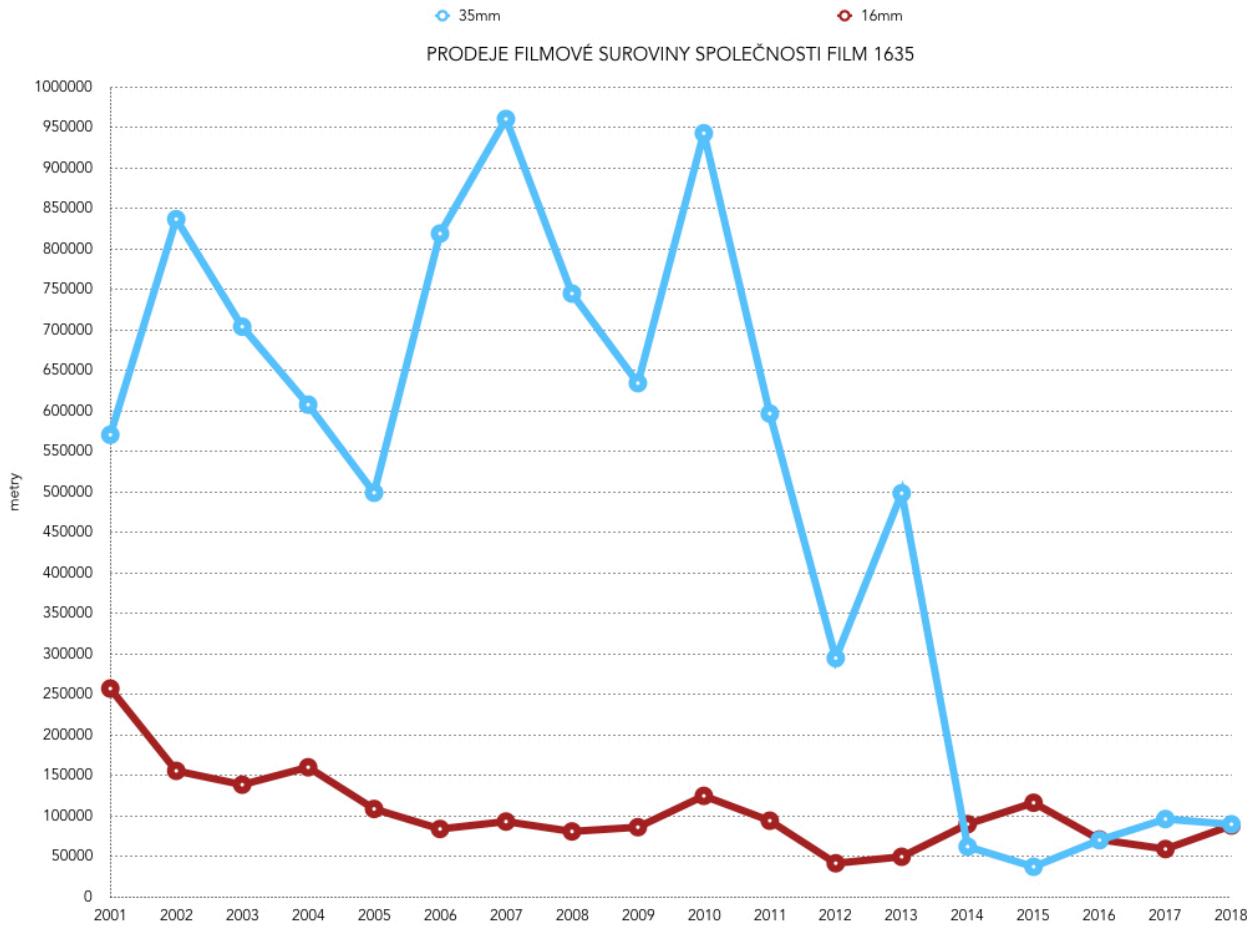
5

V tomto grafu stojí za zmínku dva letopočty. V roce 2007 se představila kamera Red One, vylepšená o snímač Mysterium v roce 2010. V tomto roce také společnost Arri představila novou kameru pod názvem Alexa, později známou jako Alexa Classic. Ta, včetně dalších evolučních modelů, zaznamenala ve filmovém průmyslu nebývale pozitivní ohlas, což postupně přivedlo filmovou surovinu až na pokraj „vyhynutí".

[4] VERRIER, Richard. End of film: Paramount first studio to stop distributing film prints. *Los Angeles Times* [online]. 2014 [cit. 2019-08-28]. Dostupné z: https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-xpm-2014-jan-17-la-et-ct-paramount-digital-20140117-story.html

[5] The use of digital vs celluloid film on Hollywood movies. *Stephen Follows* [online]. [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://stephenfollows.com/digital-vs-film-on-hollywood-movies/

Fujifilm zcela ukončil výrobu kinematografického materiálu v lednu roku 2013[6] a napnul velké úsilí k diverzifikaci výroby za využití co možná nejvíce technologií, které byly dříve spojené s výrobou filmu. Dnes je Fujifilm například se 70% podílu na trhu dominantním hráčem na poli polarizačních filtrů pro LCD panely. Odbytiště našel ale i v nečekaných odvětvích, jako je kosmetika, kde zúročil dlouholeté zkušenosti s želatinou.[7] Z krize tedy nakonec vyšel v mnohem lepší finanční kondici než Kodak, který se tímto stal na trhu s filmovou surovinou prakticky solitérním hráčem. V srpnu 2013 se vynořil z bankrotu, zejména díky prodeji mnoha svých patentů.



Data společnosti FILM1635 ukazují prudký propad prodejů v období krize Kodaku a velmi pozvolný nárůst v posledních letech. K uvedeným datům je třeba vzít do úvahy, že do roku 2008 prodával materiály Kodak i Barrandov (v posledních letech platila dohoda, že Barrandov prodával surovinu na celovečerní filmy, FILM1635 na reklamy a vše ostatní[8])a do roku 2012 se u nás prodávaly i materiály Fuji, nejde tedy o absolutní součet prodané suroviny na našem území.

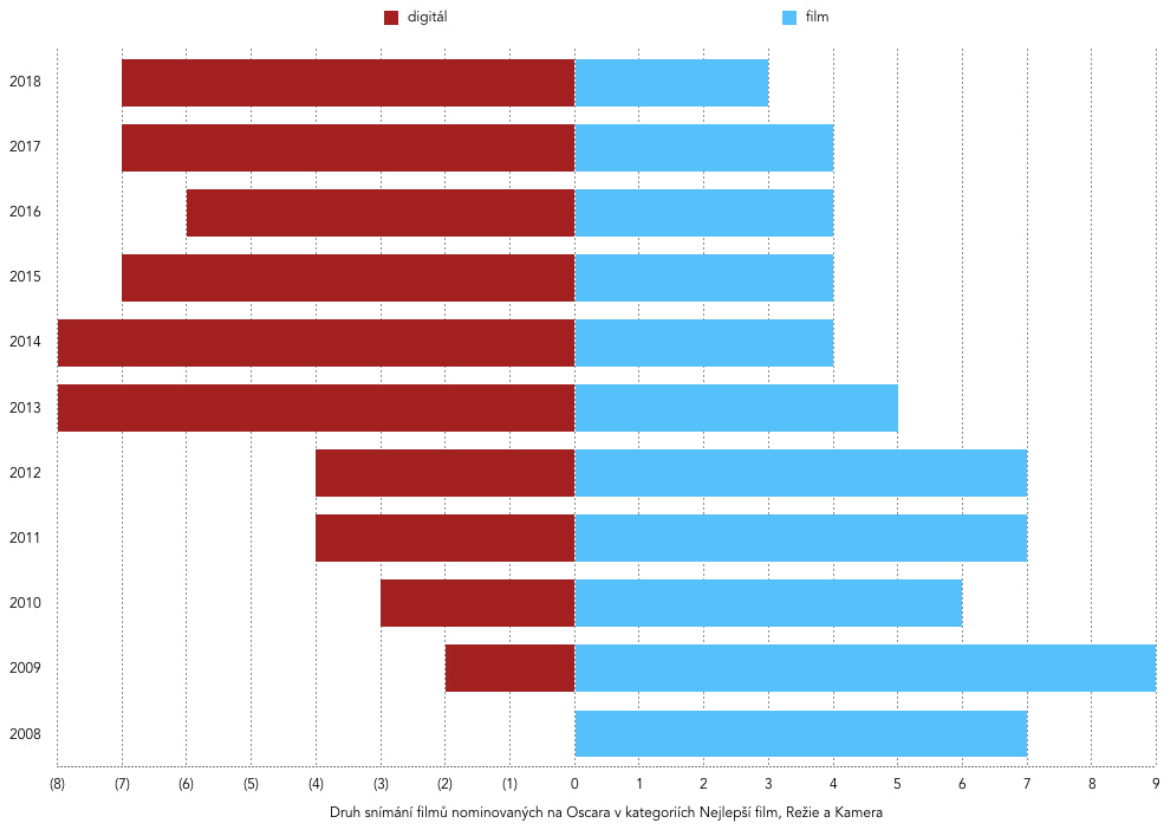
[6] *FAQ Fujifilm* [online]. [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://www.fujifilm.com/products/motion_picture/faq/

[7] KMIA, Oliver. *Why Kodak Died and Fujifilm Thrived: A Tale of Two Film Companies* [online]. In: . 2018 [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://petapixel.com/2018/10/19/why-kodak-died-and-fujifilm-thrived-a-tale-of-two-film-companies/

[8] Telefonický rozhovor s Ing. Alešem Boštičkou, srpen 2019

Podle vyjádření PR oddělení Kodaku roste nyní meziročně prodej filmu pro kinematografické účely asi o 10% ročně.[9]

Jindřich Čipera za Vantage pozoruje nárůst zájmu hlavně o s16 kamery, kde eviduje nárůst přibližně o 30% oproti minulým rokům, jedná se hlavně o reklamy a filmy. U 35mm kamer není nárůst tak markantní, zejména díky malému uplatnění na reklamách. Dle jeho slov tkví problém především v limitujícím poměru materiálu, který lze naplánovat a dodržet u filmu, ale u reklamy se to nikomu nechce riskovat.[10]



Graf výše ilustruje průnik dígitální snímací technologie do nejvyšších pater filmového průmyslu. V letech 2013 – 2014 se filmy natočené na surovinu staly menšinou, nicméně od té doby si drží poměrně stabilní podíl.

Na misi za záchranu filmu se vydala skupina hollywoodských režisérů kteří se Kodaku zavázali k odběru určitého ročního odběru negativu. Mezi nimi byli Christopher Nolan, Quentin Tarantino nebo J. J. Abrams. (6) Zlom znamenal rok 2015, kdy spatřily světlo světa filmy jako Star Wars: The Force Awakens, Carol, Pokračovalo se i v natáčení velkorozpočtových seriálů jako jsou Westworld nebo The Walking Dead.

Realizace těchto zakázek pomohla nejen Kodaku, hlavně laboratořím, kterým zabezpečila dostatečný obrat nutný pro udržení vysokého kvalitativního

[9] E-mailová konverzace, Kevin Rhoney, Media & Public Relations Specialist, Eastman Kodak Company
[10] Jinřich Čipera, Vantage, telefonická konverzace, červenec 2019

standardu a zároveň zisk z těchto projektů umožnil Otevřenější cenovou politiku směrem ke krátkometrážním nezávislým projektům [11]

Renesance

Zásadní otázkou, na kterou se v této práci pokouším odpovědět je z jakého důvodu se kameramani často mladé generace, kteří se už učili natáčet digitálně a nelze u nich tedy mluvit o pouhé nostalgii, vracejí k filmové surovině a opouštějí digitální technologii, jenž byla označována za příslib demokratizace filmového průmyslu.

Práce s filmem s sebou vždy nesla určité elitářství spojené s nemalými finančními náklady nutnými na její nákup a zpracování, které přímo úměrně rostly s většími, profesionálnějšími formáty. Pokud jste v roli producenta, který investuje tyto náklady v kombinaci s rizikem vznikajícím časovým odstupem mezi pořízením záznamu a kontrolní projekcí, chcete mít jistotu, že člověk, kameraman, který tento záznam zprostředkuje je osobou kompetentní, což se bez předchozích výsledků velmi špatně prokazuje. Proto k pozici kameramana vedla často dlouhá cesta postupným růstem přes jednotlivé asistentské pozice.

Nástup digitálu umožnil natáčet každému, kdo si mohl dovolit pořízení kamery. Z počátku, když ještě digitální snímače nebyly ani z daleka srovnatelné s rozlišením a expoziční pružností negativu, existovala ještě jasná dělící linie, kdy platilo, že chcete-li nejvyšší možnou kvalitu, budete snímat na film. I tehdy dostupné digitální a páskové kamery nabízely možnost experimentování se záběrováním a podobně. Nejspíše nebude náhodou, že velká část kameramanů mladé generace vzešla ze skateboardové komunity, která si pro vlastní potřebu vytvářela vlastní videa. Přirozeným výběrem se nutně stalo, že někteří členové této subkultury zjistili, že s kamerou jim to jde vlastně lépe než na skejtu a rozhodli se touto cestu prozkoumávat za hranice žánru sportovních videí.

„Ve škole jsme měli jenom DV kamery. Já měl svoji ze svých skateboard dnů, s Redrock DoF adaptérem. Vypadalo to příšerně. Stejně jako hodně dalších z nové generace producentů a režisérů, se kterými pracuji, jsem i já vyrostl v digitálním světě. Odjakživa jsem se ale snažil, aby moje věci vypadaly jako filmy. Samozřejmě jsem nakonec skončil u nejlepšího a nejjednoduššího řešení: Točit na film."[12]

(ZACK SPIGER)

Podle Spigera se reklamní agentury inspirovaly hlavně s16 videoklipy, zjistili, že je tady ještě jiná estetika, nevyužitá v reklamní sféře.[13]

„Začínal jsem točením skejtových video s malou miniDV kamerou a nemohl jsem přijít na to, proč moje práce nevypadá jako skutečný film. Později jsem se dozvěděl, že existuje profese kameramana a cosi jako filmová surovina

[11] Hunter Daly – e-mailový rozhovor, srpen 2019

[12]

[13] Podcast - The Wandering DP: Episode #74 – DP Zack Spiger, dostupný na: http://wanderingdp.com/podcast/the-wandering-dp-podcast-dp-zack-spiger/

s to dohromady vytváří ty krásné záběry, mnohem přesvědčivější, než z mojí kamery."[14]

(EVAN PROFOSOFSKY)

„Zásadní zlom přišel v momentě, kdy digitál tyto omezení překonal a navíc přinesl několik výhod, například vyšší citlivost ke světlu. Pro dosažení stejné expozice tedy postačují světelné zdroje s mnohem menším elektrickým odběrem, což se navíc sešlo s širokým rozšířením čím dál kvalitnějších LED svítidel. Kromě nákladů na surovinu se tedy výrazně snížily náklady na osvětlovací techniku a elektrickou energii.
Tyto skutečnosti opravdu vedly až k pádu finanční bariéry, a natáčení dostupné takřka pro každého. Z poměrně kompaktní komunity zkušených kameramanů jsme se dostali do situace, kdy za kameramana může prohlásit kdokoliv s digitálním fotoaparátem a konkurence je obrovská. Díky citlivějším čipům odpadá svícení jako nezbytná součást natáčení, což dle mého názoru vede postupnému úpadku gramotnosti práce se světlem, jeho hlubšímu pochopení.

"Film nás nutí aktivně používat osvětlovací techniku, a chápat světlo, které potřebuješ naexponovat a to tak, aby vypadalo dobře bez dalších digitálních berliček. Hlavně na začátku bychom se neměli nechat zlákat vyšší citlivostí digitálních kamer k myšlence, že světlo nemusíme nijak zvlášť modelovat, nebo se s ním snažit zacházet, jen proto že je ho dostatek. Ve skutečnosti se s digitálem bez lamp v podstatě obejít dokážete, stačí světlo ubírat negativním doplňkem. Nicméně při natáčení na film lampy prostě potřebujete. Díky spoléhání na vlastní oči se toho ale o světle hodně naučíte. Když to potom spojíte s digitálem, kde rovnou uvidíte výsledek, budete o tom přemýšlet jinak."[15]

(Hunter Daly)

V takové situaci není divu, že se někteří tvůrci snaží vymezit, odlišit a nabídnout něco, co většina nenabízí. Vzhledem ke specifickému „looku" filmové suroviny, kterou obdivovali, bylo nasnadě že se vydali právě cestou jejího využívání.

Současný trend rostoucího zájmu o natáčení na film je výsledkem několika okolnosti, které se sešly v pravý čas.
Dušan Husár uvádí jako zásadní impulz určité zploštění trhu, kdy se pokrok ve vývoji digitální techniky začal zpomalovat a objevily se dokola opakované osvědčené recepty na správný kamer, objektivů a filtrů, čímž došlo k omezení palety estetických možností.

„Všechno začalo být hrozně stejné a prostě 99% filmařů si prostě vybralo Alexu, ke které se přidávaly buď anamorfy, nebo něco podobného. Úplně monochromaticky se začal vyvíjet ten trh."

Jako nejpravděpodobnějšího původce současné filmové renesance označuje Husár svět reklamy, kde se agentury za každou cenu snaží přicházet s něčím novým, respektive odlišným od zbytku produkce. Práce s 16mm nebo 8mm filmem znamená okamžitou stylizaci a dostatečně odlišný „look". Záměrně se pracuje s „nedostatky"

[14] Evan Profosofsky, e-mailový rozhovor, srpen 2019
[15] Hunter Daly, e-mailový rozhovor, srpen 2019

„Párkrát se podařilo, že se točilo na šestnáctku, protože si to klient vyžádal. No pak se to ještě kazilo v postprodukci protože i když se jim to líbilo, bylo to na ně pořád moc čisté, takže ten rozdíl od digitálu pro ně nebyl tak velký. „To musí být jako by to přišlo z války!" Tak tam dodatečně přidávali ještě nějaké škrábance, prach a podobně."[16]

„Myslím, že hlavně šestnáctka se vrátila do módy právě skrze módu. Někde mezi roky 2016/2017 se značky hodně hnaly za tímhle analogovým, nedokonalým lookem, který by dodal jistou míru autenticity do jinak neautentického světa product placementu, brand ambassadorů a influencerů. Pro tenhle look byly podstatné všechny nedokonalosti tohoto formátu plus méně nápadné charakteristiky jako větší barevný a jasový rosah, nebo lichotivé podání pleťovek.

Analogový look pak okouzlil mladši generaci, na kterou tyto módní značky cílily a navíc se to v čase sešlo se vzrůstající „hipsterským" trendem v mnoha hlavních městech, který odmítal současnou kulturu namísto toho se napnul ke všemu vintage, domácímu, analogovému."

Hunter Daly popisuje práci se zásahy do filmu a kamery jako způsob, jak se aktivně zapojit do vzniku obrazu a dodat mu prvek čehosi hmatatelného, co publikum interpretuje jako něco jednoznačně vytvořeného člověkem: Osvity, škrábance, špína, změny rychlosti ruční klikou, asynchronní závěrka rozmazávající zdroje světla, střih v kameře s ponecháním blikanců… Možnosti jsou nepřeberné.

Výběrem formátu, emulze, expozicí i chemickým processem a jejich kombinacemi získáte skoro nekonečně kreativních možností. Charakteristiky jednotlivých emulzí, přeexpozice, podexpozice, zrnitost, pastelové, nebo kontrastní barvy, push a pull proces, vynechání bělení… To všechno jsou volby, které vedou k jedinečným výsledkům napodobitelných digitálně pouze s vypětím velkého úsilí. A i tak to nebude nikdy úplně ono.

„Je to vzrušující pocit, když mě napadne něco nového, můžu to sdílet s režisérem na nakonec to přispěje ke vzniku projektu, který bude jedinečný."[17]
(HUNTER DALY)

Za další příznivou okolností pro návrat negativu stojí vliv sociálních sítí jako Facebook a Instagram, kde se videa často prezentují v poměrech od 16:9 a 9:16, přes 4:3 až po 1:1, začalo v reklamě ustupovat od anamorfických širokoúhlých prezentací zpět k primárnímu záznamu do klasičtějších formátu, kde nevzniká tak velký problém s následným ořezem. Super 16 okenička s poměrem stran 1.66:1 se k tomuto účelu hodí mimořádně dobře.

[16] Dušan Husár, osobní rozhovor, srpen 2019
[17] Hunter Daly, e-mailový rozhovor, srpen 2019

Dalším důvodem je fakt, že se vždy najdou lidé, kteří chtějí dělat pravý opak toho, co většina. A když všichni okolo točili digitálně, přirozeně začali pracovat s filmem.[18]

Ukazatele pozitivního vývoje:

Otevření nových laboratoří:

Po letech krize a stagnace se objevila vzrůstající poptávka po možnostech zpracování filmové suroviny, mnoho laboratoří ale mezitím ukončilo provoz, což například v USA stavělo produkce před nutnost poměrně nákladně přepravovat negativ do laboratoří FotoKem v Los Angeles. Kodak zareagoval otevřením nových laboratoří v New Yorku, Londýně, Atlantě a navázáním úzké spolupráce s již existující laboratoří v Bombaji.

Kodak s8 kamera – Po třicet let trvající odmlce, jejíž konec už nikdo neočekával, představil Kodak na veletrhu CES 2016 prototyp novou kameru formátu s8 k příležitosti padesátiletého výročí uvedení tohoto amatérského formátu na trh. Kodak kombinuje systém klasických s8 kazet se záznamem zvuku na SD kartu a nahrazením hledáčku výklopným displejem spolu s HDMI výstupem. Spolu s kamerou oznámil obchodní model, kdy zákazník pošle materiál Kodaku k vyvolání a zdarma si pak bude moci stáhnout digitálně přepsané video. Toto oznámení vyvolalo okamžitě značný rozruch, byť ohlasy byly často rozpolcené. Velmi rozpačitě byla přijímána zejména přepokládaná cena, pohybující se kolem 2700$. [19]
Kodak nicméně ani po třech letech kameru nezačal prodávat a její uvedení už několikrát v tichosti odložil.

Ektachrom – V roce 2017 Kodak znovu uvedl na trh barevnou inverzi Ektachrome jako kinofilm, s16 a s8 formát. Z hlediska vývoje firmy jde o významný krok, neboť jde o první kinematografický materiál, který byl (znovu)uveden na trh od krize, což se setkalo s velmi pozitivním ohlasem

KodakCoin – Kodak vstoupil na trh s kryptoměnami představením KodakCoin, která měla zároveň fungovat jako platidlo ve fotoslužbě KodakOne.
Důvod proč tento fakt uvádím je, že poprvé po dlouhé době poklesu nebo stagnace Kodaku rázem stouply ceny akcií o 120%. Kolem kryptoměny od té doby panují značné kontroverze.

[18] Dušan Husár, osobní rozhovor, srpen 2019

[19] CRANZ, Alex. *I'm Sorry Kodak Wants How Much For Its New Super 8 Camera?* [online]. In: . 2018 [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://gizmodo.com/im-sorry-kodak-wants-how-much-for-its-new-super-8-camer-1822120786

Kamery

V období krize Kodaku nastala paradoxní situace, kdy se profesionální filmové kamery z druhé ruky daly pořídit za směšně malé peníze ve srovnání s jejich původní pořizovací cenou. Řada tvůrců toho využila a do těchto kamer investovala.

Nesporným argumentem pro tento krok je fakt, že zatímco se objevují stále nové a nové digitální kamery a jejich hodnota tedy rychle klesá, filmové kamery (kromě s8 experimentu Kodaku) už nikdo nevyrábí, jejich počet je tedy omezený a hodnota v poslední době relativně rychle roste.

Vlastní výbava vám navíc dává nespornou výhodu v podobě nezávislosti na velkých rentalech kamerové techniky a s tím možnost natáčet kdykoliv, bez nezbytných procedur včasné rezervace techniky.

„Chtěli jsme něco, co by opravdu vypadalo jako film a 2-perf byla jediná možnost, kterou jsme byli schopní zaplatit. Kolem let 2008 – 2009 jsem nonstop točil na 16mm, měl jsem Aaton XTR Prod a Canon Zoom a s tímhle jsem točil úplně všechno. Pak mě ten formát začal omezovat, tak jsem si pořídil dvouperf, pak čtyřperf, no a teď se zase vracím k šestnáctce, což je super a momentálně hrozně trendy, takže se vlastně vezu na vlně. Nedá se říct, že bych byl „hoarder", ale mám rád vlastní kamery a objektivy."[20]

(ZACK SPIGER)

„Mně vlastní kamera určitě pomohla přesvědčit lidi kolem aby dali filmu šanci, byla to až magická doba kolem roku 2010, kdy ceny filmové techniky naprosto dramaticky klesly, což dalo šanci mladým filmařům po celém světě. Kamery, které kdysi stály 50.000-100.000$ šly najednou sehnat za 5,000-10.000$, což už si mohl dovolit každý. Určitě za tím stála velká míra odhodlání."

(*EVAN PROFOSOFSKY*)

Nejdřív jsem na film začal fotit, v roce 2015 jsem sehnal Krasnogorsk a a potom Arriflex 435, kterou tehdy prodávali skoro zadarmo.[21]

(HUNTER DALY)

Já jsem o tom přemýšlel už docela dávno, což mě zpětně hrozně mrzí, že jsem to nevyřešil dřív, ale vedlo mě k tomu to, že jsem si tu kameru nechtěl půjčovat, protože je to docela náročné a když jsem ještě nikoho neznal tak to bylo i drahé. A spíš Marek Partyš (režisér) k tomu dal impulz, protože jsme stále platili nějaké šílené částky za pronájem, tak jsem si říkal, že asi bude lepší si to koupit. Ale tak dva roky zpátky jsem hrozně zaváhal, když byly ty ceny dole, asi nejníž jak se dalo a ještě byly kamery. Já jsem si ale říkal, že to je dost peněz, no a od toho momentu se to z měsíce na měsíc roztrhlo a ty ceny vyskočily tak, že za ARRIflex 416 jsi na 25000usd a na Ebayi přitom byly za 4000usd kompletní sety, dva a půl roku zpátky. Úplně tam stály a nikoho to nezajímalo.

(DUŠAN HUSÁR)

[20] Podcast - The Wandering DP: Episode #74 – DP Zack Spiger, dostupný na: http://wanderingdp.com/podcast/the-wandering-dp-podcast-dp-zack-spiger/

[21] E-mailová konverzace – Hunter Daly, 2019

Zajímalo mě, jak rozhodující je vlastnictví analogové techniky situaci, kdy se snažíte přesvědčit producenta o tom, že natáčení na surovinu je ta nejlepší volba pro jeho projekt a techniku nabídnete vlastní.

„Jojo. Je baví to, že bych do toho šel, že bysme se dohodli na nějaké ceně a tak. Oni potřebují asi vidět čím dál víc věcí a postupně to asi bude v pohodě, za chvilku. Nechci konkurovat Vantagi, já si vážím toho co dělají. Producenti: počuj, musíme koupit matroš, půjčit kameru, nechtěl to klient, chcete to vy, tak pak jsem ochotný se nima bavit a vezmu tu kameru třeba zadarmo, v pohodě. Když mi stojí za to do toho jít."[22]

(DUŠAN HUSÁR)

Hodně jsem za film kopal a všechny okolnosti mi přály, režiséři kteří tuhle estetiku mají rádi se mnou chtějí pracovat, ale boj je s producenty, musíte jim to vysvětlit, ti mladší vůbec netuší o co jde a ti starší zase: „Vy to chcete točit na film? To je fakt otrava. Já na to: chlapi, jsou to dva telefonáty navíc."[23]

(ZACK SPIGER)

„Nikdy jsem nezažil, že by byl problém k natáčení na film přesvědčit režiséra. Většina režisérů, které jejich práce opravdu baví kouzlo filmu rychle pochopí. Bohužel přesvědčování producentů je mnohem, mnohem náročnější. Nemůžu popřít, že film je z produkčního hlediska o něco náročnější, vyjednávání o surovině, volání, doprava… A hledání peněz v rozpočtu, může to být náročné."

(EVAN PROFOSOFSKY)

„Producenty přesvědčuju v jednom kuse. Někdy je to na dlouho, ale vždycky to začíná přesvědčením režiséra. Pokud mám režiséra na své straně a nejsme úplně mimo rozpočet, jsme ochotní se za to i poprat.

Rozpočet je nejčastější argument. Dobří producenti se vždycky snaží podporovat kreativní výsledek všemi dostupnými cestami, ale jejich dalším klíčovým úkolem je vyrobit nějaké dílo za určité peníze. A před tímhle prostě necouvnou.

Další častou námitkou je málo času na postprodukci. V tom případě chci postprodukční plán. Producenti mají často zkreslenou představu a tom, jak dlouho trvá film vyvolat a přepsat a často nakonec, zjistíme, že jsou jejich obavy nepodložené.

Posledním problémem je logistika. Je možné si půjčit filmovou kameru na místě, nebo ne? Kolik dní potrvá, než uvidíme první denní práce? Jsou místní laboratoře

[22] Osobní rozhovor s Dušanem Husárem, srpen 2019, Praha

[23] Podcast - The Wandering DP: Episode #74 – DP Zack Spiger, dostupný na: http://wanderingdp.com/podcast/the-wandering-dp-podcast-dp-zack-spiger/

spolehlivé? Seženete na místě štáb se zkušeností s filmem? Občas vám tyhle věci prostě nejdou naproti a musíte to vzdát."[24]

(HUNTER DALY)

My jsme měli velký štěstí, že producent byl naprosto nezkušenej. Normální producent by s tím rozhodně nesouhlasil.[25]

(DIVIŠ MAREK)

Přístup na place

Pokud v dnešní době zavítate na natáčení s filmovou surovinou, pravděpodobně si všimnete odlišného chování členů štábu ve srovnání s digitálním placem. Točit na film v dnešní době už takřka pro nikoho není rutinou, ale spíše malým svátkem, netradiční událostí, což s sebou váže vyšší míru koncentrace, která má tendenci projevit se ve výsledném díle.

„Je z větší části o vizuálu ale workflow a nálada na place k tomu taky přispívá. Točíme mnohem, mnohem míň, lidi se o hodně víc soustředí, což zase oceňují herci. Je to těžší pro klienta a agenturu, občas máme SD snímačku a to vypadá fakt na hovno. Ale já jim to na začátku vysvětlím. Občas je nechám podívat se do hledáku a oni: Wow! To je jako malý film uvnitř kamery! - Jo bejby, takhle velcí kluci a holky točí filmy. Pak vám začnou věřit a nechají vás pracovat. A ušetříte si všechny ty připomínky od lidí, co sedí u ohromné televize a asitentka maskérky vám připomínkuje poměr světla."[26]

(ZACK SPIGER)

Denní práce byly tak jednou za deset dní. Bohdan je na to zvyklej, vždyť my jsme točili na film furt. Kromě těch posledních dvou filmů, co byly na REDku. S tím že je to šíleně rozzáběrovaný a každej záběr se jede třicetkrát, s tím vlastně nemáme tak velký zkušenosti. Navíc si myslím, že to neprospívá ani tomu hereckýmu výkonu. Nakonec je stejně nejlepší ta první klapka. Takhle ti herci říkaj: Je to pro nás náročný. Ale zas ten záběr udělaj a mají odpracováno.

(DIVIŠ MAREK)

„To vidíš co se stane, když se točí na film. Nejlíp to bylo vidět teď na projektu, kdy se uprostřed natáčecího dne vyměnila jedna kamera za druhou. Musíš připravovat, být připravený, protože nemáš prachy na film, takže obrovská výhoda je, že je to připravené. Aspoň. Ale hlavně mě baví, že se nemůže moc vymýšlet, že se k tomu co natočíme přistupuje víc rozumně, protože s tím digitálem, hlavně na ty reklamy, to je katastrofa. To se točí každá blbost. Takže v tomto mě to baví. Všichni jsou takoví obezřetnější a mám pocit že musíš o mnoho být pozornější. A mám dojem, že celý štáb musí být o mnoho pozornější. Připravoval jsem jeden reklamní projekt na film ze kterého jsem pak odstoupil, režisér chtěl točit aspoň 1:30 a to na tu šestnáctku ti vyjdou takové čísla, že

[24] E-mailová konverzace – Hunter Daly, 2019

[25] Osobní rozhovor s Divišem Markem, srpen 2019, Praha

[26] Podcast - The Wandering DP: Episode #74 – DP Zack Spiger, dostupný na: http://wanderingdp.com/podcast/the-wandering-dp-podcast-dp-zack-spiger/

Alexa proti tomu stojí pět korun. Ti režiséři se to musí naučit nejdřív. Protože jestliže chtějí oni točit na film, tak s tím přístupem, že natočím si tři hodiny materiálu na půlminutovou reklamu, což je dneska úplně normální, tak to se s filmem dělat nedá."[27]

(DUŠAN HUSÁR)

Hunter Daly popisuje digitální plac rčením „Too many cooks in the kitchen". Při práci s filmovou kamerou vybavenou mizernou snímačkou se každý musí spolehnout na vlastní oči a důvěřovat kameramanovi. S digitálem přijde každý s nějakou kritickou poznámkou, což může brzdit kreativní proces.

Také zmiňuje určité soustředění a adrenalin, které film přináší do jeho tvorby, což hodnotí výhradně pozitivně.

Podle něj existuje souvislost mezi úspěchem audivizuálního díla, ať už celovečerního filmu, nebo kratších formátů, a snímáním na surovinu.

„Můj názor je, že "novinka", jakou je natáčení na časově omezené medium jako je film během této filmové renesance znovu zavedlo nutnost soustředění každého člena štábu na place, potřebu plánovat a vzájemně spolupracovat ještě intenzivněji. To má na výslednou kvalitu obrovský význam, mnohem větší než snímací medium."

Preprodukce filmového natáčení vyžaduje například mnohem detailnější shotlist, včetně přených délek záběrů. Dále precizněji připravený seznam osvětlovací techniky, s přihlednutím k nižší citlivosti negativu. S prostorem pro větší lampy zase musí počítat architekt.

Diverzita

Ukončením výroby materiálů Fuji zůstaly na trhu pouze snímací materiály Kodaku a ve velmi omezené míře ještě černobílé negativy ORWO, což nutně vedlo k omezení možností výběru tvůrčích přístupů.

„Za mně určitě ten trend je, že to stoupá a důležité je aby se z toho stalo ne buď a nebo, ale aby to zůstalo ve škále možností. Aby sis mohl podle projektu vybrat z věcí které chceš, některý projekt se ti bude hodit na digitál, jiný na film, tak se rozhodneš. Měly by být cenově porovnatelné, takže vlastně ideálně by měl ten trend být takový, že by se to dorovnalo tak, aby neměl někdo dojem, že film, to znamená, že to je drahé a že to není možné. Abys měl na výběr z palety odstínů toho co chceš dělat a jak to chceš dělat. To máš jako s malbou, kde si můžeš vybrat různé druhy štětců, tohle je přesně ten samý princip. Jde o to, že co se hodí na projekt, to by mělo být možné, takže v tom je ten trend. Já si myslím, že většina těch lidí by byla ráda, kdyby prostě jenom zůstalo na výběr. I co se týká toho materiálu například, nejen toho vůbec točit na film, ale i toho že mám na výběr ne ze čtyř materiálů, jako teď, ale že jich bude zase osm nebo deset, že by se do toho Fuji třeba znovu zapojila, plus nějaké jiné značky třeba, což by bylo super, mít tu paletu zase plně rozšířenou. Protože teď vlastně všichni točí na to

[27] Osobní rozhovor s Dušanem Husárem, srpen 2019, Praha

samé. Na celém světě. Což není zlé, ale podle mě by někteří možná nechtěli, možná by chtěli mít ty věci jiné. Ale blíží se to."

„Ten proces, že nevíš úplně od začátku, co točíš, nevidíš to, to mě na tom strašně fascinuje. Mě baví, když si to nějak představuješ, potom to nějak vyjde a je takové to neznámo, což u toho digitálu není. Tam není žádná romantika, kprostě bam, vidíš to, tak to je a tak to bude, samozřejmě můžeš to upravovat, o tom to je, ale chybí mi tam to napětí, to co na tom bylo krásné."[28]

(DUŠAN HUSÁR)

Krajina ve stínu

S Divišem Markem jsem vedl rozhovor na téma nedávno dokončeného nového celovečerního filmu Krajina ve stínu v režii Bohdana Slámy, jenž byl historický nejen svým námětem, ale dalo by se říct i volbou snímací techniky a materiálu. Tuto dvojici nakonec utvořil MovieCam Super America z inventáře České televize a černobílý materiál ORWO.
O tom, že snímacím médiem bude černobílá surovina bylo podle Diviše jasno od počátku.

„Ta černobílá u té dobovky je taky takovej únik z nouze. My jsme použili kus reálný vesnice, což by v barvě asi nebylo možný. A film, no když už je to černobílý, tak aby to mělo taky něco navíc, než jenom staženej color."
Koncept filmu podle Diviše spočíval v odtranění veškerých zbytečností, takže došlo i na barvu. *V těchto chmurných dobách, tam není nic, že by ptáček zazpíval nebo kytička kvetla. I to slunce je takový zabíjející. Jinak by to vypadalo jako pohádka a to jsme nechtěli. Byl to takovej východ z nouze, ale my tu zatáčku vyberem."*

Výběr materiálu ORWO zdůvodňuje Marek svojí umanutostí, snahou nenechat ORWO zahynout, ale hlavně vyšší citlivostí (ISO400 oproti ISO 250 u konkurenčního Kodaku 5222 Double-X) a jinou strukturou obrazu.

„Ten Kodak používá ty T-krystaly, který jsou plochý a tu ostrost podlě mě snižují, protože jsou větší prostě. To je moje teorie a tu mi nikdo nevezme. Ani to zrno pak není ostrý. Takový rozvařený knedlíky."[29]

Natáčení předcházely kamerové testy zaměřené mimo jiné na dvouperforační formát, který byl jednou z uvažovaných variant. Diviš popisuje, že ačkoli byl s tímto testem velmi spokojen, nakonec zvolil čtyřperforační krok a anamorfické objektivy Hawk, se kterými už měli s Bohdanem Slámou zkušenosti.

Vyšší náklady na čtyřperforační snímání umožnila mimo jiné stylizace spočívající ve snímání pouze pomocného zvuku, čímž se výrazně snížil počet potřebných jetí každého záběru, protože nebylo třeba do nekonečna pilovat správnou intonaci. Podle Diviše ale spotřeba materiálu nehraje hlavní roli, tou je spíše počet natáčecích dní.

[28] Osobní rozhovor s Dušanem Husárem, srpen 2019
[29] Osobní rozhovor s Divišem Markem, srpen 2019, Praha

„S tím že je to šíleně rozzáběrovaný a každej záběr se jede třicetkrát, s tím vlastně nemáme tak velkou zkušenost. Navíc si myslím, že to neprospívá ani hereckému výkonu. Nakonec je stejně nejlepší ta první klapka. Takhle ti herci říkaj: „Je to pro nás náročný." Ale zas ten záběr udělají a mají odpracováno. Pro nás je to těžší, ale hezčí."

Volba německého materiálu však přinesla nečekané komplikace.
Diviš uvádí, že v současném režimu ORWO nevyrábí v zimním období a neměli dostatečnou zásobu materiálu, který se předtím osvědčil během kamerových testů. Tento materiál byl nahrazen jinou sérií, kde například chyběl Keycode, skutečná citlivost byla často nižší, ale především docházelo k chybám v rozteči perforačních otvorů, což způsobovalo občasné skoky materiálu vedoucí k pohybovým neostrostem. Horizontální skoky bylo do jisté míry možné stabilizovat, avšak několik oken s vertikální neostrostí pravděpodobně ve filmu zůstane. *„Ale tak to je ten dotyk toho analogu."*

„Černobílá je zjednodušení barevné škály, což uvolňuje kapacitu mozku, která pak rozvíjí emočně úplně jinej emoční empatickej děj a ty herecký výkony ti připadaj strhující, žádnej beďar nemůže bejt vůbec vidět. Seš rád že poznáš, kdo to je. A to už je ten základ."

V rámci hledání hranic jsem se ptal na extrémní zjednodušení, není-li možné se tedy obejít bez obrazu a vyprávět příběh jako rozhlasovou hru?

„No ale tam už nemáš toho diváka zavřenýho v té komoře, takže ti uteče, tam se mu něco připaluje, nestoustředí se, kdežto tady přijde, vypne telefon a je tam zavřenej. My netvoříme pro televizi ale skutečně pro zavřený sály, který hlídá hasič. A skutečně až když hoří, tak se otvírá."

„Já tomu digitálu nějak nevěřím. Jak je na té kameře víc tlačítek, než to jedno, tak se mi to zdá podezřelý."[30]

[30] Osobní rozhovor s Divišem Markem, srpen 2019

Závěr

Ze statistik i výpovědí je možné jednoznačně potvrdit, že se podařilo zabránit nejhoršímu – naprostému vymizení filmové suroviny a s ní jedinečnému způsobu záznamu obrazu fotochemickou cestou a s ním spojeným specifickým podáním reality. Počet prodaných metrů negativu pomalu stoupá, vracejí se produkty, jejichž výroba byla ukončena, otevírají se laboratoře, které dřív byly uzavřeny. Závazek několika hollywoodských režisérů natáčet na film dál pomohl udržet nejen Kodak, ale i některé laboratoře, které si díky nárůstu zakázek mohou dovolit vyjít vstříc nezávislým tvůrcům krátkometrážních projektů, pro které by jinak byly cenově zcela nedostupné.

Pro speciální přiležitosti se pořádají projekce filmových kopií, mnohdy i velkoformátových. V tomto odvětví se sice žádný velký návrat konat nebude, pozitivně ale můžeme nahlížet na fakt, že vyrobit a distribuovat nákladné velkoformátové kopie je stále možné a tvůrci dostatečně zvučných jmen nám tento zážitek rádi zprostředkují.

Věřím, že pro jádro komunity která se kolem filmu v posledních letech zformovala nejde jen o módní výstřelek, který časem nahradí zase jiný trend. Z jejich výpovědí vyplývá že jde o vztah komplexní, mix obdivovaného vizuálu a odlišného mentálního nastavení při práci, nad kterou člověk nikdy nemá stoprocentní kontrolu, protože vždycky může do hry vstoupit prvek náhody. Ten ale nemusí být nutně negativní, naopak, velká část kouzla klasického materiálu tkví právě v momentu překvapení.

Moje obavy ale míří spíše k dostupnosti techniky, kamer, laboratorních strojů a dalšího příslušenství. V tomto ohledu se zatím ledy nehnuly a jsme tak odkázáni na omezený, časem se pochopitelně snižující, počet funkční techniky, jenž zatím na světě koluje.

Ačkoli nesdílím optimismus pro obnovení výroby v dalších společnostech, jako je Fujifilm, je možné, po úspěchu Ektachromu máme naději na další rozšíření portfolia Kodaku, který je zase jednou v dějinách dominantním hráčem, byť na mnohem menším trhu, než kdysi. Doufejme, že se mu povede neopakovat stejné chyby znovu.

Použité zdroje

CRANZ, Alex. *I'm Sorry Kodak Wants How Much For Its New Super 8 Camera?* [online]. In: . 2018 [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://gizmodo.com/im-sorry-kodak-wants-how-much-for-its-new-super-8-camer-1822120786

ESTRIN, James. *Kodak's First Digital Moment* [online]. **2015** [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://lens.blogs.nytimes.com/2015/08/12/kodaks-first-digital-moment/?mcubz=1

SUDERMAN, Peter. How film projection got so complicated — and how it can make or break your movie experience. *Vox* [online]. 2017 [cit. 2019-08-29]. Dostupné z: https://www.vox.com/culture/2017/3/6/14668690/film-formats-movie-projection

KMIA, Oliver. *Why Kodak Died and Fujifilm Thrived: A Tale of Two Film Companies* [online]. In: . 2018 [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://petapixel.com/2018/10/19/why-kodak-died-and-fujifilm-thrived-a-tale-of-two-film-companies/

VERRIER, Richard. End of film: Paramount first studio to stop distributing film prints. *Los Angeles Times* [online]. 2014 [cit. 2019-08-28]. Dostupné z: https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-xpm-2014-jan-17-la-et-ct-paramount-digital-20140117-story.html

The use of digital vs celluloid film on Hollywood movies. *Stephen Follows* [online]. [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://stephenfollows.com/digital-vs-film-on-hollywood-movies/

FAQ Fujifilm [online]. [cit. 2019-08-30]. Dostupné z: https://www.fujifilm.com/products/motion_picture/faq/

Rozhovory

Osobní rozhovor s Dušanem Husárem, srpen 2019, Praha

Osobní rozhovor s Divišem Markem, srpen 2019, Praha

E-mailová konverzace – Hunter Daly, 2019

E-mailová konverzace – Evan Profosofsky, 2019

E-mailová konverzace, Kevin Rhoney, Media & Public Relations Specialist, Eastman Kodak Company

E-mailová konverzace – Edgar Horčic, film 1635, červen 2019

Telefonická konverzace – Jindřich Čipera, červenec 2019

Telefonická konverzace - Ing. Aleš Boštička srpen 2019

Podcast - The Wandering DP: Episode #74 – DP Zack Spiger, dostupný na: http://wanderingdp.com/podcast/the-wandering-dp-podcast-dp-zack-spiger/