

K PROBLEMATICE KOLORIZACE FILMŮ

Jan Uhde

V posledních letech se ve světě rozpředla debata o tzv. kolorizaci filmů (colorization). Tento nový proces, jenž je jedním z důsledků vývoje počítačové techniky, umožňuje poměrně levně „vybarvit“ jakýkoliv černobílý film určený pro vysílání v televizi nebo prodej ve formě videokazet a videodisků. Jeho estetické, právní a ekonomické implikace jsou dalekosáhlé, a to je také důvod, proč se o kolorizaci už několik let diskutuje na stránkách novin a populárního tisku, televizních obrazovkách i v akademických časopisech. Společným jmenovatelem mnoha těchto debat je emocionální postoj zúčastněných a nedostatek objektivních informací.

□ **Trochu historie.** Pokusy přenést svět barev na filmové plátno jsou téměř stejně staré, jako film sám. Jsou, podobně jako film sám, výrazem tisíciletého lidského snažení o stále dokonalejší pochopení světa a života. První ručně kolorované filmy se objevily jen několik málo let po vynálezu kinematografu: Tak například Georges Méliès zaměstnával ve svém studiu jedenadvacet žen, které vybarvovaly okénko po okénku nejpopulárnější z jeho filmů. Edwin S. Porter dal kolorovat kouř výbuchů a výstřelů ve své *Velké železniční loupeži* (1903). Krátce nato francouzská firma Pathé Frères zmechanizovala kolorovací proces zavedením šablon (systém Pathécolor, 1905). Nevýhody všech těchto vynálezů byly zřejmé: Při promítací rychlosti němého filmu (okolo 16 obrázků za vteřinu) bylo nutno pro desetiminutový film pracně obarvit 9 600 individuálních filmových okének. Ve filmu zvukovém (24 obrázků za vteřinu) to představuje už 14 400 políček za deset minut, čili asi 150 000 obrázků pro celovečerní film průměrné délky.

Kromě toho byly při manuálním vybarvování nesnáze se zachováním kontur. Ruce kreslířek ani šablony nemohly se strojovou přesností sledovat neustále se

měnící tvary na jednotlivých políčkách, a tak se barvivo často dostávalo tam, kam nemělo. Při promítání se pak zdálo, jako by barvy na předmětech a osobách „poletovaly“. Barevné pigmenty používané začátkem století byly také poměrně nestálé, takže obraz rychle bledl. Promítneme-li si některé dochované snímky z mezinárodního období, zjistíme, že na mnohých z nich už skoro žádná barva nezůstává, jiné jsou vybledlé k nepoznání.

Nicméně snahy o film v barvách pokračovaly. V době mezi světovými válkami se ujalo především barevné tónování, používané rovněž ve fotografii. Na rozdíl od kolorování tu byl v chemické koupeli obarven celý filmový pás (nebo jeho části) bez ohledu na obsah individuálních obrázků. Určité barevné tóny časem získaly, podobně jako ve fotografii, specifické estetické konotace. Například hnědý tón navozoval zejména minulost a nostalgii, modrý symbolizoval noc, červený horko, vášeň a válku. Dnešní divák si mnohdy neuvědomuje, že v němém období byla tak či onak tónována velká většina filmů (například v Severní Americe začátkem dvacátých let to bylo osmdesát až devadesát procent). Bohužel, dnes je k dispozici v tónované verzi jen velmi málo archivních kopií, a tak promítáme-li si dnes staré filmy, vidíme je většinou jen černobíle.

Tónování bylo nakonec vytlačeno naturalistickým, tj. fotografickým barevným procesem (zprvu se používal třibarevný Technicolor, později třívrstvý /tripack/ Eastmancolor).¹⁾ Technicolor se začal v omezené míře používat již ve třicátých letech (jedním z prvních barevných celovečerních filmů byl proslulý *Jih proti Severu* režiséra Victora Fleminga, 1939).²⁾ Nicméně se během čtyřicátých let stále ještě točilo především v monochromu. (Monochromní, jednobarevný film je černobílý, příp. tónovaný.) Ve Spojených státech se hromadně přešlo na barevný film v první polovině padesátých let, v Evropě přibližně o desetiletí později. Důvodem pomalého pronikání barevného filmu v mnoha zemích byly jednak vyšší materiálové a laboratorní náklady, které jej činily nedostupným malým produkčním společnostem, a do jisté míry i estetické výhrady mnoha režisérů. Barva byla totiž nejednou považována – podobně jako zvuk začátkem třicátých let – jen za další nežádoucí krok k posílení naturalistického aspektu filmu na úkor uměleckého ztvárnění.

□ Dominance polychromu. Barva ve filmu nakonec ovšem prorazila, ať už se na toto vítězství díváme tak či onak. Již koncem sedmdesátých let bylo 96% amerických filmů natočeno na barevný materiál. Podobným vývojem prošla také fotografie a nakonec i televize. Dnes už se dá říci, že mladší generace diváků kdekoliv na světě jsou od malička vychovávány stoprocentně v polychromu. Jed-

1) Tónování ovšem úplně nezaniklo. Použil jej například Alfred Hitchcock ve filmech *Rozdvojená duše* (1945) a *Marnie* (1965) a Sergej Paradžanov ve svém díle *Stíny zapomenutých předků* (1964).

2) *Jih proti Severu* byl prvním filmem natočeným na nově vyvinutý barevný materiál, který byl oproti svým předchůdcům o 50% citlivější a měl jemnější zrna, což bezpochyby přispělo k úspěchu Flemingova díla.

ním z důsledků tohoto vývoje je všeobecně se rozmáhající falešná interpretace estetiky černobílého fotografického vyjádření: Průměrný divák nechápe, že černobílý a barevný obraz představuje dvě nesouměřitelné umělecké polohy, nýbrž pociťuje černobílý film jako „nedostatek barvy“. Spolehlivé sociologické studie v tomto směru zatím neexistují, ale lze bez obav tvrdit, že na tento názor narazíme častěji v Severní Americe než například v Evropě. Estetická výchova a audiovizuální výuka na většině pedagogických institucí těmto problémům zatím nedorostla, a tak barva (nejenom ve filmu) je pro konvenční publikum skoro vždycky něčím víc.

❑ **Kvantitativní člověk.** Nepochopení vztahu černobílého a barevného vizuálního vyjádření je u mnoha lidí i důsledkem „kvantitativního“ chápání života a světa postaveném na zjednodušených materiálních (v podstatě aritmetických) relacích snadno pochopitelných komukoli, tedy i člověku nevzdělanému nebo jen podprůměrně inteligentnímu. Větší nebo menší dům, silnější nebo slabší automobil, počet zemí navštívených během čtrnáctidenní dovolené automaticky reprezentuje na tomto žebříčku vyšší či nižší hodnotu, podle níž se měří společenský úspěch. Kvantita tedy nahrazuje kvalitu. Známé americké rčení *big is beautiful* přesně charakterizuje tuto životní filozofii. V našem případě „velký“ rovná se „barevný“. Neškolený divák tudíž barvu chápe a priori jako pozitivní hodnotu, na kterou má právo, a také ji vyžaduje. Na „obyčejný“ černobílý film jen tak nepůjde.³⁾ Závěry postavené na této primitivní hierarchii – z velké části anebo zcela – ignorují mimomateriální hodnoty a složitější kontextuální relace, které je mohou pozměnit nebo i úplně převrátit. Tato věc je známa diváku zkušenému, jenž dovede rozlišovat a kvantitu s kvalitou mechanicky neasociuje.⁴⁾

Kvantitativní perspektivu masového publika rychle pochopili obchodníci zábavního průmyslu. Usoudili, že uvede-li se v televizi starší známý film, přitáhne podstatně víc diváků, bude-li prezentován v barvách. To bylo v minulosti neuskutečnitelné přání, neboť všechny existující vybarvovací procesy byly neohrabané a neúměrně nákladné. Přání se ale nakonec přece jen vyplnilo – jakmile technický vývoj dosáhl stadia, kdy bylo možno černobílé filmy poměrně věrně, rychle a lacino proměnit na barevné.

❑ **Vývoj kolorizace.** Proces počítačového vybarvování monochromních filmů se objevil koncem sedmdesátých let, a to v televizních filmech *King* (režie Abby Mann, 1978) a *Ike* (Boris Sagal a Melville Shavelson, 1979), v nichž byl kolorizován ilustrativní dokumentární materiál. Dnes je vybarvování černobílých

3) Především u televizního publika je tato preference zřetelná a statisticky doložitelná.

4) Obliba polychromního obrazu může být ovšem jen dočasná. Například v posledních několika letech dochází v populární kultuře k očividné renesanci estetiky monochromní fotografie, objevující se zatím především v nostalgickém kontextu. Rychle vzrůstá obliba černobílých (často tónovaných) fotografických motivů na módních pohlednicích, plakátech, obrazových přáních a jiném materiálu, vyhledávaném především mládeží, jíž jde o to odlišit svůj vkus od preferencí starších generací.

filmů soustředěno v rukou tří společností: Jsou to především Color Systems Technology (CST), nezávislá americká firma v Los Angeles (založená 1984 Charlesem M. Powellem a Buddy Youngem), která převzala a zdokonalila vynález Ralpha Weingera, a kanadská Colorization Inc. (původně Vidcolor Image) vlastněná americkou firmou Hal Roach Studios, jejíž proces byl vyvinut Wilsonem Marklem. Colorization Inc. úředně registrovala termín *Colorization* jako svou ochrannou známku. Třetím hlavním konkurentem na tomto poli je společnost American Color Technology.

V únoru 1983 Markle, který je dnes vicepresidentem torontské firmy, předvedl na televizním zpravodajství americké společnosti NBC kolorizovanou třicetivteřinovou ukázkou jedné z raných komedií s Laurelem a Hardym. Tento výstřih, který zhlédly tisíce diváků, způsobil velký rozruch a rozpoutal první veřejnou kontroverzi okolo implikací kolorizačního procesu – kontroverzi, která dodnes neskončila. Roku 1985 byly uvedeny první celovečerní kolorizované filmy, k nimž patřily *Zázrak na 34. ulici* (George Seaton, 1947), *Přátelé z onoho světa* (Norman Z. McLeod, 1937) a *Na divokém západě* (James W. Horne, 1937). O dva roky později udělil Copyright Office Kongresové knihovny kolorizačnímu procesu patent a ochrannou známku označující kolorizovaný film jako „odvozené umělecké dílo“.

Zatím se kolorizace pro ty, kteří z ní těží, vyvíjí slibně. Tak například roku 1989 měla společnost Colorization Inc. již 53 počítačových produkčních terminálů; od té doby se podnik stále rozrůstá. Zmínili jsme na počátku, že tento proces není drahý. Všechno je ovšem relativní: Náklady na kolorizaci se pohybují okolo 2 000 – 3 000 dolarů za minutu. Průměrná cena za vybarvení jednoho celovečerního filmu je asi 250 000 dolarů. Colorization Inc. zaměstnává okolo 270 lidí a má ve svém filmovém archivu přes 1 000 filmových titulů. Většina kolorizovaných filmů byla rovněž okopírována na videokazety určené na prodej a pro výpůjčky.

❑ **Kolorizační technika.** Vybarvování filmů je záležitost poměrně komplexní. Originální monochromní fotografická kopie určená pro kolorizaci je nejprve důkladně prozkoumána z hlediska technické kvality a ve většině případů očištěna a restaurována tradičními metodami, a to jak obraz, tak i zvuková stopa. To je jeden z mála vítaných praktických důsledků kolorizace, ale i fakt, kterým často argumentují její stoupenci. Dalším krokem je převedení černobílého originálu na videopásku, na níž se pak kolorizace provádí. Někteří lidé se domnívají, že se kolorizuje celuloidový originál, ale to je naštěstí omyl. Původní černobílý celuloidový záznam zůstává nedotčen. Ten se – alespoň zatím – ani kolorizovat nedá. Proto také v dohledné době nespatříme vybarvené filmy v kinech, ale jen na televizních obrazovkách.

V dalším kole specialista na barvy (art director) rozhodne, jaké barevné odstíny budou přiřknuty jednotlivým plošným elementům obrazu. Nejdůležitější je obličej, oděv, interiérové objekty a exteriéry. Většinou se postupuje od scény ke

scéně (je to hlavně na rozhraní scén, kdy dochází k radikálnějším změnám vizuální náplně filmového políčka). Výroba takové celovečerní videokopie dnes trvá asi tři týdny.

Dnes existují ve světě tři hlavní kolorizační techniky: **tracking** (sledování), elektronické **maskování** a **pixelová** (bodová) kolorizace. *Tracking* je doménou torontské Colorization Inc. Obrazové pole je rozděleno do několika hlavních zón, kterým jsou pak přiděleny určité barvy. Každá zóna má přibližně na 500 000 individuálních pixelů umožňujících „doladit“ barevný odstín a jas. Počítače se sofisticovanými grafickými programy, tzv. *computer trackers*, pak okénko po okénku přesně sledují změnu tvaru a pohyby každé z těchto ploch a dávají pokyny automatickým aplikátorům barev. Počítač provádí i nutné úpravy barevných odstínů (například pozmění barvu tváře za různého osvětlení). Takto se vyrobí originální barevná videokopie, jež se pak používá k duplikaci. Proces firmy Colorization Inc. směřuje spíše k pastelové paletě, jak to vidíme na filmech zpracovaných touto společností (například komedie s Laurelem a Hardym, nebo *Život je krásný* /1946/ Franka Capry).

Losangeleská firma Color Systems Technology používá techniku elektronického *maskování*, založenou na vynálezu Ralpha Weingera. Technik-kolorizátor vybarvuje jednotlivé části obrazu na televizní obrazovce, kde každá barva dostane své číslo. Tato technika je pracnější než *tracking*, zato kvalita kolorizovaného obrazu je vyšší. Chromatická škála filmů vybarvených společností CST se blíží tradičnímu Technicoloru (například *Yankee Doodle Dandy*, Michael Curtiz, 1942).

Nejdokonalejší se zdá být kolorizace *pixelová*, kterou provádí společnost American Film Technology. Na rozdíl od obou předešlých technik, které by bylo možno nazvat „analogovými“, je *pixelová* kolorizace procesem digitálním. Každý pixel monochromního obrazu obdrží individuální numerickou hodnotu jasu (od 1 do 256), dále pak i určitou hodnotu barevnou. Tyto barevné hodnoty jsou pak automaticky přiřazovány všem pixelům se stejným číslem na dalších políčkách.

Kolorizační firmy zdůrazňují exaktnost své činnosti. Poukazují například na speciální výzkumná oddělení, kde se s maximální precizností zjišťuje, jaké barvy se objevovaly na odění, účesech, autech, předmětech denní potřeby, dekoracích určitého období a zkoumají i jeho celkovou historickou atmosféru. Takto posbírané informace slouží při výběru barev, které jsou přidělovány korespondujícím plochám filmového obrazu. Exaktnost tohoto přístupu je ovšem jen zdánlivá. Ve skutečnosti nejde ani tak o to, jak věci opravdu kdysi vypadaly, ale co očekává dnešní průměrný divák: Tak například raným komediím s Laurelem a Hardym i jiným filmům kolorizátoři vtiskují zcela subjektivní „dobovou patinu“.

I přes technickou rafinovanost kolorizačního procesu a profesionalitu programátorů a ostatních odborníků nedostihuje barevná kvalita obrazu kolorizovaného filmu hodnot záznamu pořízeného fotochemicky na barevný filmový materiál. Je

to především bohatost barevné palety a odstínů, která kolorizovanému filmu chybí a která jej oku pozorného diváka rychle prozradí. Mimoto mají počítačem vytvořené barvy často charakteristickou pastelovou atmosféru (zejména filmy kanadsko-americké společnosti Colorization Inc.). Nutno ovšem vzít v úvahu, že i vybarvovací technika podléhá zákonům vývoje a že se tedy bude kolorizovaný produkt v budoucnu stále více svou kvalitou přibližovat barevnému fotografickému filmu. Půjde-li tedy někomu o pozitivní identifikaci použití kolorizace ve specifickém případě, nejlepším prostředkem vždy zůstane znalost základních faktů filmové historie.

□ **Komerční využití.** Obrovský potenciál kolorizace byl brzy rozpoznán i Tedem Turnerem, agresivním podnikatelem a majitelem amerických televizních sítí CNN a WTBS, jako zdroj obrovských zisků. Turner ohlásil již v létě roku 1986, že hodlá kolorizovat svou filmotéku 10 000 děl, včetně klasiky jako *Maltézský sokol* (1941) Johna Hustona. Jeho superstanice WTBS začala systematicky zařazovat kolorizované filmy do svého programu. V září 1986 tam měl premiéru i kolorovaný *Yankee Doodle Dandy* (1942). Jedenašedesát procent diváků, kteří stanici telefonovali své dojmy, údajně dávalo přednost dívat se na staré filmy v barvách. Jack Petrik, vicepresident WTBS údajně prohlásil, že se jeho společnost snaží „výborné filmy ještě zlepšit“.⁵⁾ To vzbudilo obavy a prudké reakce na mnoha místech. Již několik měsíců před zveřejněním Turnerova projektu hrozili někteří američtí umělci, včetně nedávno zesnulého režiséra Franka Capry a herce Jamese Stewarta, podáním žaloby na společnost Colorization Inc., pro „úmyslné ničení“ Caprova filmu *Život je krásný*. Americký filmový ústav, Directors' Guild of America (Americký svaz scenáristů) a další instituce se koncem roku 1986 přidaly k tomuto protestu a veřejně odsoudily kolorizaci klasických černobílých děl a nazvaly ji ničením „naší národní filmové historie a bohatého dědictví, jež reprezentuje“.⁶⁾ V květnu 1987 se tento protest dostal na půdu amerického Kongresu, kde režiséri Woody Allen, John Huston, Sydney Pollack a Miloš Forman vystoupili na obranu tvůrčích práv filmových umělců.

I další filmoví režiséri se ostře postavili proti kolorizaci, zejména proto, že v tomto procesu spatřili další důkaz manipulace a exploatace svých děl, jakož i útok proti autorským právům, už předtím dosti narušeným. Také filmoví historikové si nedovedli dost dobře představit, co se v budoucnosti stane například s takovými klasickými díly, jako jsou Wellesův *Občan Kane* (1941), von Stroheimův *Královna Kelly* (1929), Chaplinova *Světla velkoměsta* (1931) a další. Diskutující se rozdělili na dva tábory. Všem zainteresovaným, jakož i těm, kteří se na rostoucí konflikt dívají jen z dálky, je jasné, že problém masové transformace

5) V článku Richarda Corlisse, *Raiders of the Lost Art*. „Time“, 20. října 1986, s. 66.

6) Citát z knihy David A. Cook, *A History of Narrative Film*. New York 1990, s. 903.

klasických černobílých filmů na barevné s sebou přináší řadu zásadních estetických, materiálních i právních implikací.

□ **Kolorizace a umění.** Jak zdůrazňují stoupenci kolorizace, umělecká tvorba bývala i v minulosti nejrozličnějším způsobem reprodukována, imitována, modifikována často až k nepoznání a stávala se pramenem inspirace autorům děl nových (Brecht, Warhol a další). Estetici jako Umberto Eco se tohoto tvůrčího procesu s vervou zastávají.⁷⁾ Avšak počítačové vybarvování filmů (ať už z finančních, estetických či jiných důvodů) není pro mnohé kritiky „...nic než popřením jeho historické dimenze ... nemající nic společného s přepracováním existujícího uměleckého díla, procesem, který charakterizuje uměleckou produkci lidstva od prvopočátku. Kolorizace není nic jiného než chladná reduplikace, zfalšování záměrů tvůrce uměleckého díla, jakkoliv explicitní či omezené tyto záměry už byly.“⁸⁾

□ **Aspekt falzifikace.** Jedním z podstatných argumentů proti kolorizaci je skutečnost, že lidé, kteří budou studovat filmovou tvorbu minulosti z děl kolorizovaných, si nutně vytvoří falešnou historickou představu o vývoji kinematografie. Každý film je přece nejen individuální výpověď umělce, ale zároveň i historickým svědectvím o estetickém a technickém stavu filmu jako uměleckého druhu v dané době. Dnes je již jasné, že většina obyvatel světa blízké budoucnosti se bude seznamovat s filmovým dědictvím minulosti především z televizních obrazovek. Dá se tudíž předpokládat, že předvádění monochromních filmů v kolorované verzi miliónům diváků se stane pramenem signifikantní historické dezinformace. Výsledkem bude všeobecný pokles úrovně znalosti vlastní minulosti a historické perspektivy.

Lze namítnout, že alespoň nepatrná menšina specialistů a osvětleného obecnstva bude mít možnost studovat původní díla z monochromních kopií. Avšak budou originální černobílé filmy *opravdu* k dispozici těm, kteří budou o ně mít zájem (například ve školách a knihovnách, pro výzkum a pro promítání v repertoárových kinech a filmových klubech)? Budoucnost nelze předvídat, ale vhodná analogie někdy napomůže nastínit pravděpodobný směr vývoje, a ten se zatím nezdá být příliš nadějný. Dnes se například při televizním uvádění širokoúhlých filmů (většina filmové produkce už po několik desetiletí) snímá ze 16 mm kopií redukováných na standardní formát 1,33:1. Širokoúhlé 16mm kopie se prakticky nedělají. Největším odběratelem „šestnáctek“ je totiž televize – a ta má zájem o to, aby film odpovídal formátu televizní obrazovky. Instituce anebo jedinci, kteří by chtěli promítat filmy v původním širokoúhlém formátu na 16mm, nepochodí. Kdo tedy zaručí, že černobílý film neskončí stejně? Kolorizace černobílých filmů

7) Umberto Eco, *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*. „Film a doba“ 34, 1990, č. 1, s. 38–39; č. 2, s. 93–96; č. 3, s. 162–163.

8) c h e, *Schwarzweissmalereien*. „Neue Zürcher Zeitung“, 27. dubna 1990, č. 97, s. 65.

vytváří unikátní situaci, která je prakticky bez precedentu: možnost vymazat masovou úpravou individuálních uměleckých děl znalost určitého uměleckého typu z povědomí budoucích pokolení dosud neexistovala.⁹⁾

❑ **Dekolorizace.** Lze kolorizovaný film vysílaný televizní stanicí anebo přehrávaný z kazety či z videodisku dekolorizovat a udělat opět černobílým? Jak tvrdí zastánci kolorizace, a dokonce i mnozí její odpůrci (většinou neznalí všech faktů), každý divák má možnost jednoduchým pootočením knoflíku barevné kontroly na svém televizním přijímači kdykoliv eliminovat barvu. To je pravda, nicméně řada znalců filmového vyjadřování považuje takto získaný „černobílý“ obraz za esteticky nesouměřitelný s původním obrazem monochromním. Americký filmový historik David A. Cook například píše: „Kolorizace značně přepracovává původní černobílou škálu, aby bylo možno použít procesu pohyblivého maskování, takže dekolorizovaný výsledek je spíše šedorůžový než černobílý.“¹⁰⁾ Švýcar Cornelius Schnauber s ním souhlasí: „Argument, že si divák přece může u vybarveného filmu barvu na svém televizním aparátu vypnout, je falešný argument, neboť u kolorizovaného filmu kontrasty bez barevného tónu existují jen mezi šedou a šedou, ale ne už mezi černou a bílou.“¹¹⁾

Aby televizní divák mohl vůbec přemýšlet o možnosti barvu na svém přístroji potlačit, musí především vědět, dívá-li se na kolorizovaný film, nebo ne. A to představuje další problém, neboť mnohé (především americké) televizní stanice se vůbec neobtěžují tuto informaci poskytnout. Výjimku zatím tvoří hrstka populárních amerických filmů (do konce roku 1991 jich má být 75) – oficiálně uznané „klasiky“, která se podle nedávného rozhodnutí Kongresu (1988) stala „národním kulturním dědictvím“ a obdržela speciální status. Tak například bude-li promítána v kolorizované verzi, musí být jako taková označena. Jiné filmy toto právo nemají. Podívejme se ale na věc realisticky: Kolik diváků si při každodenním oddávání se televizi uvědomí, že film, na který se právě dívají, byl původně černobílý? A kolik z nich nakonec tím knoflíkem poslední záchrany otočí?

❑ **Kolorizace – špička ledovce.** Jenže ono zdaleka nejde jenom o kolorizaci. Jako už tolikrát v historii umělecké tvorby jde o praktické implikace esteticko-materiální duality umění, vyúsťující ve spor o jeho kontrolu, manipulaci a ekonomické využití. Otázka vybarvování filmů je, jak poznamenává Schnauber, v celé této problematice jen špičkou ledovce,¹²⁾ nebo, jak píše britský filmový te-

9) Jistá analogie existuje v oblasti antické architektury a sochařství. Barvy, kterými tyto objekty kdysi hýřily, se dochovaly jen v minimální míře, a tak si dnes jen málokdo dovede představit, jak ve své době skutečně vypadaly.

10) D. A. C o o k, c. d., s. 90-1.

11) Cornelius S c h n a u b e r, *Ein Anschlag auf das kulturelle Erbe*. „Neue Zürcher Zeitung“, 27. dubna 1990, č. 97, s. 65-66.

12) S c h n a u b e r, c. d., s. 65.

oretik John Belton, jen „...kapkou vody v kbelíku, pokud jde o tvůrčí práva“.¹³⁾ Ale zato je to otázka dobře identifikovatelná, pochopitelná většině lidí a využitelná médií, což jí umožnilo stát se ohniskem celého komplexu problémů týkajících se eroze integrity uměleckého díla a práva jeho tvůrce.

Spektrum neautorizované úpravy filmů (především těch, které jsou uváděny v televizi, ale nejenom tam) se rozrůstá v přímé závislosti s vědeckotechnickým vývojem, především rozvojem počítačů. Techniky, existující ještě před desetiletím jen na stránkách science fiction, jsou dnes již používány v běžné praxi. Lidé se jim obvykle nedovedou bránit. Mnohdy jde o metody tak rafinované, že je těžké je smysly vůbec zachytit. To ovšem neznamená, že na diváka nepůsobí.

Snad nejrozšířenějším způsobem manipulace filmů uváděných v televizi je **redukce širokoúhlého formátu** na formát standardní televizní obrazovky.¹⁴⁾ Při tom se ztrácí až 50% původní obrazové plochy. Následkem této estetické surovosti leží autorská fotografická kompozice díla v troskách.¹⁵⁾ Pro dobrého kameramana – například Vittoria Storara nebo Nestora Almendrose – musí být toto mrzačení mnohem bolestnější než například kolorizace. Redukce širokoúhlého formátu se dnes často používá ve spojení s technikou *pan and scan*, pomocí níž se při převádění filmu z celuloidové kopie na magnetický pásek selektivně snímá ta či ona část filmového pole. Má se tím mimo jiné zabránit trapným momentům, kdy ze dvou proti sobě sedících hrdinů se na obrazovce objeví třeba jen dva nosy s květinovou vázou na stole uprostřed. Technika *pan and scan* rovněž umožňuje přiblížit určité detaily. Takto „zpracovaný“ film se ovšem podstatně vzdaluje původnímu autorskému záměru. Jak podotýká Belton, „...nové techniky činí opticky vytvořené panorámování prakticky nerozlišitelné od skutečných pohybů kamery“.¹⁶⁾

Další technika, *time compression* (nebo také *lexiconning*) umožňuje promítat film zvýšenou rychlostí (asi o 10%), a to bez očekávaného narušení zvukové stopy. Televizní společnosti tím získávají čas pro zařazení reklam, zejména u delších filmů; také jim to pomáhá vměstnat filmy do předem vymezených programových úseků. Nezbytný přístroj, tzv. Lexicon Time Compressor (výrobek firmy Lexicon Corporation, Waltham, Massachusetts), je na trhu již od roku 1983; dnes se odhaduje, že jen ve Spojených státech je v provozu více než 1000 takových kompresorů filmového času.

Většina soukromých televizních společností filmy bezohledně **sestříhuje**, opět především z důvodů časových. Výjimečně může být do nich i včleněn cizí

13) John Belton, *The Shape of Money*. „Sight and Sound“ 57, 1988, č. 1, s. 44.

14) Dnes již existují i jiné televizní formáty. Tak například HDTV (High Definition Television) má poměr stran přibližně 5 : 8.

15) Většina televizních společností ve Spojených státech a v Kanadě promítá filmy tímto způsobem. Američtí filmoví tvůrci proto už po léta komponují své filmy s ohledem na tuto praxi. V poslední době se klade větší důraz na maskování (*letterboxing*), používané mnoha evropskými televizními stanicemi.

16) Belton, c. d., s. 43.

materiál, jako v případě Hitchcockova snímku *Okno do dvora*, do něhož jedna televizní stanice vmontovala třiminutovou snovou scénu, rovněž aby se lépe vešel do programové škatulky. Manažeři některých sítí si nejednou zahrají i na samozvané cenzory. Jindy pozmění stříhovou skladbu, zejména když se jim děj zdá být příliš komplikovaný a oni doufají, že takové „vylepšení“ jim polepší *Nielsen Ratings*,¹⁷⁾ jež jsou jak známo nejsvětější prioritou každé komerční televizní stanice.

Estetické škody páchá i cizojazyčný **dabing**, který silně narušuje subtilní audiovizuální strukturu originálních verzí. Tak například americký dabing britské distribuční kopie proslulého animovaného celovečerního snímku Paula Grimaulta *Král a pták* (*Le roi et l'oiseau*)¹⁸⁾ „zničil Prévertův krásný poetický dialog“.¹⁹⁾ Podobných případů jsou na tisíce. Nutno podotknout, že tyto manipulace nejsou téměř nikdy divákům oznámeny a že mnohé z nich jsou obecně těžko rozpoznatelné. V ojedinělých případech, například pokud jde o radikální zásahy do známých děl, se na začátku filmu promítaného v televizi objeví nic neříkající titulek „Edited for Television“ (upraveno pro televizi). A v neposlední řadě jde o narušování celkové struktury filmu zařazováním televizních **reklam** přímo do díla. Proti těmto zásahům blednou i tradiční nůžky oficiálního cenzora – alespoň v zemích s demokratickým uspořádáním. A tak se nelze divit, že režiséři, ale i kritici a teoretici na obou stranách Atlantiku se bouří proti všem aspektům manipulace s filmy.²⁰⁾ Jejich stížnosti a frustrace se hromadily už delší dobu. Otázka kolorizace byla, jak se zdá, jen tím příslowecným sarajevským výstřelem.

□ **Otázka autorských práv.** Ochrana integrity uměleckého díla a autorských práv je složitým mezinárodním právním problémem. V zásadě dnes existují dvě filozoficky hluboce odlišné právní koncepce:

1. **Kontinentální evropská**, v níž se umělecký výtvar pevně váže na osobu tvůrce. Podle ní mezi autorem a jeho výtvozem existuje „nerozlučitelné pouto“. Autor uměleckého díla požívá specifických morálních práv, která jsou, jak říkají Francouzi, *inalienable*. Patří k nim (a) právo své dílo zveřejnit (*droit de divulgation*), (b) autorský nárok (*droit de paternité*), jakož i (c) právo zabránit změnám

17) Údaje sledovanosti společnosti Nielsen poměrně přesně indikují „napojenost“ obecnstva na určitý program a jsou v přímé závislosti s objednávkami reklam, z nichž televizní stanice žijí.

18) Započat již roku 1947, tento první francouzský dlouhometrážní animovaný film byl uveden 1953 pod titulem *Pastýřka a komíník* (*La bergère et le ramoneur*) ve zmrzačené verzi, od níž se Grimault distancoval. 1963 ale odkoupil negativ, který v období 1967–1980 s Prévertovým přispěním přepracoval a rozšířil. Nová verze se roku 1980 dočkala obnovené premiéry pod názvem *Král a pták*.

19) Mark L e F a n u, *Paul Grimault: An Animated Life*. „Sight and Sound“ 59, 1990, č. 4, s. 218.

20) I Miloš Forman, filmař s bohatou osobní zkušeností s przniteli umění, se radikálně staví proti postupujícímu omezování autority filmového tvůrce. Podle jeho vyjádření jsou jakékoliv **alterace** filmového díla bez režisérova svolení absolutně nepřipustné. „Než bude schváleno zákonodárstvím, které zabráni pozměňování filmů bez režisérova souhlasu a dohledu,“ říká Forman, „vysílací stanice by měly oznamovat divákům, co v televizi vidí... Jinak je to „defraudace konzumenta“.“ (Citát z článku Johna Beltona, s. 45.)

díla, poškozujícím autorovu reputaci (*droit au respect de l'oeuvre*). Tato práva jsou mezinárodně zaručena Revidovanou Bernskou konvencí (článek 6-Bis) a poskytují režisérovi i slušný stupeň kontroly nad jeho dílem.

2. **Anglosaská** (zvaná též Copyright System), nevidí ve vazbě mezi tvůrcem a jeho dílem nic podstatného. Umělecká tvorba je v tomto pojetí především *zbožím*, které lze prodat a koupit, přičemž práva jsou v rukou vlastníka. Ten může, ale nemusí být autorem díla. Ve Spojených státech jsou například filmová práva obvykle v rukou producenta, podobně jako boty vyrobené továrním obuvníkem jsou vlastnictvím majitele továrny, alespoň dokud je neprodá. Je evidentní, že Copyright System minimalizuje režisérovu kontrolu nad snímkem, který natočil.

Filmoví tvůrci ve Spojených státech a Velké Británii (v zemích, v nichž vládne Copyright System) se tedy snaží prosadit úpravu zákonodárství, která by je přiblížila právní koncepci kontinentální – jde především o respektování zmíněného *droit au respect de l'oeuvre*. Británie jako člen Evropského společenství byla nucena v tomto směru podniknout pozitivní kroky. Jak se ale ukázalo, často šlo jenom o úpravy kosmetické. Ještě těžší bude probíjet podobné změny v USA, kde proti umělcům stojí zájmy gigantických produkčních a reklamních společností a televizních sítí.²¹⁾ Američané se dnes pokoušejí prosadit svou copyrightovou filozofii i mezinárodně (například prostřednictvím mezinárodní obchodní a tarifní dohody GATT). Švýcarský právní expert Marc Wehrlin situaci shrnuje takto: „Zde se zrcadlí vzrůstající význam kulturního průmyslu, který stále více zředňuje klasické pojmy děl literatury a umění.“²²⁾

Právo autora má ovšem i své háčky, a to zejména v případě filmu, který je jak známo výtvozem kolektivním. Snahy o posílení autorské pozice režiséra narážejí na obavy a nesouhlas mnoha scenáristů a kameramanů. Také materiální přínos producentů je pro vznik filmu neoddiskutovatelný. A teoretici, kteří nikdy nezapochybovali například o Wellesově autorství *Občana Kanea*, už nebudou tak příznivě nakloněni paternitním požadavkům „autorů“ anonymního audiovizuálního braku vyráběného takřka jíc na běžícím pásu. David Docherty, autor fundovaného článku na téma filmového autorství a copyrightu, navrhuje neobvyklé řešení sporu, které stojí za úvahu: „Můžeme přenést ohnisko debaty na konzumenta, jenž má poměrně neproblematické právo na přesný popis produktu, který kupuje. Jestli mi někdo prodá lahvičku s lacíným odporným parfémem jako Chanel No. 5, mohu ho vzít k soudu. Podobně tedy není nemožné prosadit právní

21) Spojené státy sice Bernskou konvencí podepsaly (1989, jako 80. stát), ale za podmínky, že koncepce autorského práva ve Spojených státech tím nebude v žádném směru dotčena. To zjistili například dědici režiséra Johna Hustona, kteří se pokoušeli zabránit televiznímu uvedení kolorované verze jeho filmu *Asfaltová džungle* (1950) ve Francii. Jejich žaloba byla zamítnuta pařížským apelačním soudem.

22) Marc Wehrlin, *Handelsware oder geistige Schöpfung?* „Neue Zürcher Zeitung“, 27. dubna 1990, č. 97, s. 66.

normu, která by chránila konzumenta před tím, aby mu byla nabídnuta reeditovaná televizní verze místo filmu původního. Právo diváka, spíše než právo autora, by mohlo být nejpłodnějším způsobem, jak ochránit autorskou kopii.²³⁾

Zvítězí čistě ekonomické zřetele nad integritou uměleckého díla, bude se umělcova pozice dále oslabovat, anebo dojde k její renesanci? Je kolorizace filmů precedentem, který v budoucnu umožní podobné zásahy do literatury, hudby a malířství? Vypadá to, že střetnutí teprve začíná.

23) David D o c h e r t y, *Director's Rights and Copyright*. „Sight and Sound“ 57, 1988, č. 3, s. 158.

SUMMARY

To the Problem of Film Colorization

Jan Uhde

In recent years, there has been an animated discussion regarding the colorizing of old monochrome motion pictures. This technological process resulting from the advances in computer technology makes it possible and economical to introduce colour into any film to be shown on TV, or projected on a tape or laser videodisc. There are far-reaching aesthetic, legal and economical implications of this new technique. They are frequently discussed in the media and elsewhere; generally, these discussions are rather emotional, and in need of objectivity and hard facts.

Historically, the efforts to make polychrome films are as old as motion pictures themselves. The colour photography succeeded hand-tinting and film toning and eventually, the television also became a polychrome medium. Many viewers today have been totally raised through the colour TV and as a result, they perceive the monochrome image not as another aesthetic expression but as an image *lacking colour*. This „seduction by colour“ has been realized by the entertainment industry who is trying to introduce the colorization of monochrome films on a large scale. There are basically three main colorization techniques: Tracking (conducted by the Canadian-American Colorization Inc.), masking (represented by Colour Systems Technology in Los Angeles), and the fully digital pixel-colorization (American Film Technology).

The colorizers are enthusiastic about this new opportunity to „make great films better“ (a WTBS top executive) and to register big profits. However many film directors, critics and other artists are strongly opposed to colorization. Numerous aesthetic arguments have been presented, such as the fact that the future audiences will be presented a falsified historical perspective. Nevertheless, the controversy seems to reach far beyond the colorization proper. There is the question of unauthorized manipulation of films (and other art works) which includes widescreen format reduction, pan-and-scan, time compression, wanton film censoring, shortening, re-editing and careless dubbing, without director's permission and without telling the viewer. What is really at stake, is the author's control over his work.

Internationally, two philosophically opposing legal concepts of the author's rights exist: In countries of the continental Europe this right, anchored in the Berne Convention, is closely tied to the author as person; in the United States and Great Britain, the Anglo-Saxon „Copyright System“ rules. Here, the author's rights are considered strictly as property; in respect to motion pictures, this property belongs to the producer. This considerably reduces the directors' clout. Despite joining the Berne Convention in 1989, the United States kept its Copyright System.

The artists' efforts to safeguard their rights have been so far only partially successful; the opponents which include powerful film and television production companies' lobbies are extremely powerful. This important conflict is expected to continue in the years to come.