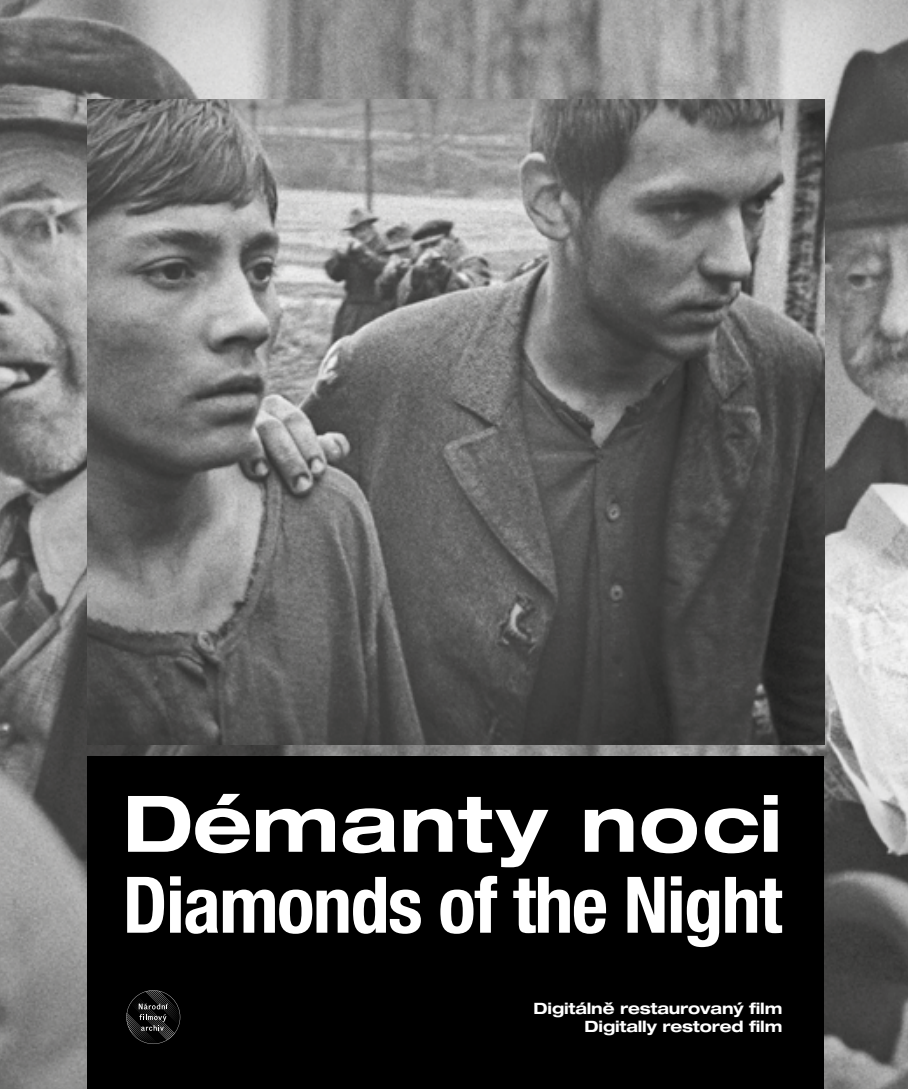




Démanty noci

Diamonds of the Night



Digitálně restaurovaný film
Digitally restored film



DECH OBRAZU

„A ticho neumlkalo.“

Arnošt Lustig, *Tma nemá stín*

Film *Démanty noci* o útěku dvou chlapců z transportu smrti, nebo spíše o naprosté lidské degradaci, ponížení, animálním strachu ze smrti, síle moci, diktatury a ideologie, ale i touze po životě a svobodě, je jedním z těch, na něž nelze zapomenout. Působivé momenty graduji, nenechávají diváka odpočinout, stejně jako neustává hon na hlavní hrdiny. Záběry se překrývají, vrství a násobí a zanechávají za sebou nesmazatelnou stopu. Šelest, šepot, dech. Dech, mezi zvukem a tichem, signál života a předznamenání smrti. Rytmicky pravidelný, přerývaně pulsující. Děsivý rituál, zneklidňující halucinace.

Síla filmu může být přičítána modernistickému pojetí režiséra Jana Němce – film je vystaven na misení časových rovin, modelovém utváření postav, jednoduché zápletky, nedějovosti, minimu dialogů a zdůraznění události za rámem obrazu. Tyto prostředky jsou však částečně ukotveny již v Lustigově povídce „Tma nemá stín“, ze které film vychází. Nebyvalé originality však film dosahuje zejména díky (audio)vizuální složce.¹ Předloha je sice rovněž založena na mnoha deskripčních a evokacích prostředí a bohatá na výtvarné detaily a atmosférické líčení, jedinečný je však její převod do filmového jazyka. Zejména tedy do pestré škály kameramanských postupů, praktik a nápadů Jaroslava Kučery,² jež dokonale ovládají ostatní filmové prostředky, fikční svět filmu i diváky. Nezapomenutelný dech tedy rozhodně nepatří pouze postavám, ale je i dechem obrazu, (specifické) filmové matérie. Obraz, jeho linie, abstraktní vzory, textury, struktury, plochy, povrchy a kontury, jeho zrno a rám neustále pulzují, jemně se chvějí, nadechují se a vydechují. Rytmus dýchání, srdce, útěku krajinou je dramaticky komponován promyšleným a precizním střihem Miroslava Hájka, „virtuosa okýnek“.³ V přesně načasovaném tempu obrazů o to více vyniká, že vše, co postavy obklopuje, je blátivé, špinavé a kluzké, prachem pokryté.⁴

1 Jiří Cieslar *Démanty noci* označuje dokonce za „ryzí film“. Jiří Cieslar, Snové tělo Démantů noci. In: Týž, *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU 2003, s. 446.

2 Druhé kamery, jakož i samostatného natáčení některých scén, se ujal Miroslav Ondříček, asistoval mu Ivan Vojnár.

3 Jiří Cieslar, Když si film začne o něco říkat: Rozhovor s Janem Němcem. In: Týž, *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU 2003, s. 461.

4 Volně podle popisů prostředí v povídce „Tma nemá stín“ od Arnošta Lustiga. Arnošt Lustig, *Tma nemá stín*. In: Týž, *Démanty noci*. Praha: Nakladatelství Andrej Šťastný 2002, s. 151–197.

Kamera není pouze nástrojem pozorování, pohledem, který sleduje boj o život, nýbrž dalším z hrdinů: nepronásleduje, ale je pronásledována, nezaznamenává, ale spolu-prožívá. Velké detaily, extrémní blízkost. Filmový pás není pouze svědkem, nýbrž „kūži“ filmového těla, velice (světlo)citlivým médiem, do něhož je vpisován veškerý strach, vyčerpání a panika. Díky této antropomorfizaci je zcela zrušen odstup od příběhu, kritická distance, místo pro empatii. Divák je namísto toho do příběhu „všíván“, spolu s postavami ztrácí dech i orientaci v prostoru, podléhá klaustrofobii absurdní situace, času i prostoru.

Dech postav a dech filmového materiálu, podpořený výraznou zvukovou složkou (Františka Čecha a Bohumíra Brunclíka), jež právě dýchání často akcentuje, spolu splyvají, vytvářejí souzvuk, polyfonii, která může spájet absurdně vyhocené duality, paradoxy, dvojznačnosti, jež se rodí zejména v době šilenství. Nebývalé oživení ubíjených filmových figur a působivá personifikace technických prostředků tak vedou k velkému napětí mezi tělesností a odtělesněním jak v diegetickém světě, tak mimo něj. Šelest, šepot, dech. Rytmicky pravidelný, přerývaný pulsující. Extrémní evokace a autenticita prožitku nejsou dány pouze promyšleným a funkčně odstupňovaným vedením kamery (rozřesená kamera při běhu lesem sleduje postavy ve velkém detailu, dlouhé statické záběry zase nechávají nahlédnout do postupně vymazávané minulosti postav), představuje konceptuální práci na všech rovinách: od výběru filmové suroviny přes způsoby svícení až k postprodukčním efektům. Strohý obraz dokumentující děj je čím dál více narušován, zpochybňován, stylizován a formalizován, čím dál více vystupuje z obrazu jeho textura a materiál filmu jako takový. Původní realistický příběh nabývá halucinačních rozměrů, jeho fikční svět se rozpadá, stejně jako jakékoli etické limity. Děsivý rituál, zneklidňující halucinace.

Jeden z hlavních atmosférických a vyprávěcích prostředků zde paradoxně tvoří barva. I když jsou *Démanty noci* černobílý snímek, Kučera vnímal i černobílý materiál jako „barvitý“, jehož barva je pouze eliminována na škálu šedi. O černobílém filmu uvažoval i jako o (extrémně) stylizované variantě filmu barevného, jež je vždy estetická a estetizovaná. Jak v jednotlivých fotografických obrazech, tak v celkové koncepci obrazové stopy se pravidelně střídají černé a bílé plochy, zatímco stupně šedi jsou výrazně redukovány.⁵ Obrazům nakonec dominuje syntéza černá, obdobně jako době, o které vypráví. „Ztrácí se v černé docela všechno?“⁶

Dvě roviny vyprávění, reálnou a ireálnou, určuje zcela odlišná obrazová a barevná koncepce. Scény útoku byly natáčeny bez umělého svícení na Ultrarapid, citlivý, hrubozrný filmový materiál vhodný pro točení reportáží, přičemž negativ byl vyvoláván ve specifických vývojkách. Obraz je proto velmi kontrastní, odráží temnotu lesa a dosahuje specifické plasti-

nosti, až haptičnosti. Jak dokládá i dobová kritika, obraz působí syrově, téměř dokumentárně: „Surové fotografie působí dojmem autentičnosti, takže divák má teraz dojem, akoby sledoval strihový film, zložený z najrozličnějších dokumentov.“⁷

Dynamičnost a naturalismus umocnil Miroslav Ondříček, který byl částečnou protívahou Kučerova estetismu. Převaha tmavých ploch zdůrazňuje dramaticčnost celé situace, která se stále stupňuje, lepí se na hrdiny a stahuje je do svého středu. „Smrt byla nyní jako bahno“.⁸ V rovině snů, vizi a vzpomínek se pak výrazné kontrasty a ostré kontury ztrácejí, a to díky pozitivnímu nebo prošlému materiálu zdůrazňujícímu světlé, projasněné plochy – což naopak vede k snížené dramaticčnosti, k navození sugestivního dojmu tepla, které se však blíží vybledlé, neurčité vzpomínce, vychýleným stavům vědomí, a žádnou útěchu nenabízí.

Vymazáváním jasných linií a narušením trojrozměrné iluze Kučera přispívá k pocitu, že objekty pozbývají na relevanci, skutečnost a její otisky mizí a obraz se proměňuje na souhrn geometrických struktur s minimálními diferencemi. Kameramanův syn Štěpán Kučera upozorňuje na specifickou prostorovou kompozici těchto snových obrazů – buď je v nich zdůrazněna plošná prostorová kompozice, nebo naopak zvýrazněna hloubka a perspektivní kompozice. Tak či tak dochází v těchto obrazech k utlumení pohybu (oproti nervnímu a spěšnému pohybu obrazů zachycujících útek) a „architektonické fragmenty jsou komponovány jako výtvarná zátiší, jejichž význam ve vztahu k figuře je v nerovnováze“.⁹ Záběry na rozpadající se stavby a padající omítku jen přispívají k dojmu zanikající skutečnosti. Nejasnost a nejistota podporují zvukové experimenty s nahrávkami skutečného ruchu města. Do obrazu se opět vrací úzkost. Vzpomínka či iluze není záchranou.

Obrazová reflexe rozpadající se reality, která jako by nás odpoutávala od gravitace, je ještě silnější ve scénách, kde je doprovázena rozpadem temporality. I hlavní hrdinové „[u]ž ztratili [i] pojem času.“¹⁰ Pro deformaci časové osy – deformace linearity a kauzality je jen jednou z jejích součástí – je pak podstatná práce se světelností, odrazy i iluminací jako specifickou formou viditelných a barevných věcí. Kameraman Henri Alekan upozorňuje na dualitu „světla“ – zatímco přímé, kosmické světlo uniká naší moci a vždy s sebou nese časové určení, světlo umělé, nepřímé, rozptýlené čas naopak vylučuje a vede k absenci vnímání časových struktur. Ve scénách útoku je použito světlo přímé, modulující, které má temporální kvality, tak jak je popisuje Alekan ve své knize *O světlech a stínech*: „Svou formou, pozicí a hutností jsou zobrazené stíny zhmotněním časového údaje, který umožňuje vnímat abstraktní rozměr

5 Právě tato černo-bílá stylizace se přibližuje pozdějším experimentům se strukturálním, materiálním filmem – vícenásobné kontrapunkty, ostré střídání dvou rovin příběhu, kontrasty uvnitř jednotlivých scén a obrazů se přibližují „flicker efektům“ a podtrhují samotné vnímání, jež neustále zrušují.

6 Motto povídky „Tma nemá stín“. A. Lustig, Tma nemá stín, s. 151.

7 Ivan Bonko, Útek do tmy. *Práce*, 2. 10. 1964.

8 A. Lustig, Tma nemá stín, s. 174–175.

9 Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Magisterská diplomová práce. Praha: FAMU 1995, s. 8.

10 A. Lustig, Tma nemá stín, s. 197.

jeho plynutí.¹¹ Naproti tomu ve snových scénách užívá Kučera světlo rozptýlené, bez jasného zdroje (zřejmě umístěného v prostoru), čímž je přibližuje bezčasí. Tma či světlo, které nemají stín; stínem se stávají pouze těla chlapců.

Bezčasí je umocňováno i časovou dezorientací, přecházením mezi přítomností a minulostí, skutečností a představou, prezencí a absencí, pohybem a nehybností. „Musí ji zabít. Všechno ostatní v něm pojednou odumřelo. (...) Zmocňovala se ho závat'. Pohled mu padl na stůl s ubrusem z červeného lnu s bílými třásněmi. Ale viděl i ostatní zařízení. Židle s hranatými řezbami. Modrou kredenc se žlutými hliněnými hrnkami a plechovou krabicí na chleba. Na stěně pověšený porcelánový mlýnek na kávu s dřevěnou klikou. Zatočila se mu hlava. Jediné, čeho se mohl přidržet, byla Danyho hůl a myšlenka, že ji zabije.“¹² Slavná scéna (možného) zabití ženy v *Démantech noci* je snímána ruční kamerou, akce je natáčena opakovaně s drobnými posuny a je zakomponována mezi téměř statické portréty protagonisty a fotografie interiéru. (Ne)hybnost, stejně jako princip koláže, se tak přenáší i do narativní roviny a zakládají (ne)linearitu vyprávění – fragmenty přítomnosti, minulosti a (hypotetické) budoucnosti mohou být poskládány podle jiného než tradičního klíče, nemusí být spojovány chronologicky a kauzálně. Jednotlivé záběry se stávají vícero reprezentací, vybízejí k asociacím, vzdalují se realitě a zpět se k ní přibližují skrze subjektivní reakci diváka. Kolážovitě popírání přirozeného pohybu filmového pásu, repetitivnost sekvencí a destrukce narativní linie nás tak neustále nejistí a zároveň otevírají prostor pro fantazii, jež dovoluje potřebné scelení.

Film, jenž podprahově komunikuje skrze výraznou a neustále zvýrazňovanou materialitu, audiovizuální mistrovství, kterého dosahuje, aniž by bylo okázalým, vyprázdněným gestem či ornamentem, velice silná, syrová, autentická a zároveň esteticky citlivá podivná – toť velice nebezpečný materiál na restaurování. Jeho dech by mohl být udušen. Jemné chvění, těžko postřehnutelné difference, vztah povrchu a hloubky či světla a tmy jsou natolik křehké, že i některé filmové kopie z původních filmových pásů je setřely a celkové vyznění oslabily. V případě této digitalizace tomu tak naštěstí není: otevřený konec odkazuje spíše k nesmrtnosti než ke smrti, dech obrazu zůstal zachován, stejně jako šelest, šepot, pravidelný i přerývaný rytmus, děsivý rituál i zneklidňující halucinace.

Kateřina Svatoňová
filmová teoretička

11 Henri Alekan, *O světlech a stínech*. Citace dle částečného překladu v diplomové práci: Marek Loskot, *Koncepce světla v knize Henriho Alekana O světlech a stínech*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 44.

12 A. Lustig, *Tma nemá stín*, s. 181.

CESTA JANA NĚMCE K DÉMANTŮM NOCI

Jan Němec (12. 7. 1936 – 18. 3. 2016) se k filmu dostával pomalu. Během studií na pražském gymnáziu uprostřed padesátých let v lidově-demokratickém Československu sice hodně chodil do kina, ale hrál i divadlo a při hře na klarinet během jam sessions s Janem Konopáskem, Rudolfem Daškem či Janem Hammerem jr. uvažoval spíše o studiu na hudební konzervatoři.¹ Od hudebníků se ale dozvěděl o možnosti studia na FAMU, kde nevadilo, že mu vedení gymnázia studium na vysoké škole nedoporučilo. V září 1954 byl přijat na obor režie, do ročníku, který vedl významný lyrik českého filmu Václav Krška, na jehož filmech *Z mého života* (1955) a *Dalibor* (1956) Němec posléze asistoval.

Němcova cvičení z prvního ročníku (1954/1955) se nedochovala. Nejprve natočil 16mm film na téma „Ráno na ulici“. Ve vzpomínce uvádí: „Ostatní studenti většinou točili o mlékařích a o metařích, ale já jsem udělal takový film o tom, jak se panička probere a vyjde ráno před dům vyvenčit psa. Ten se vykadí a člověk, který utíká na autobus, do toho šlápně, uklouzne, autobus mu ujede a on je našťvaný. Panička jde zase spát. Pamatuji se, že mi komise řekla: Pane Němec, dobře, začínáte filmem o hovnu. To jsme zvědaví, jaký bude váš další vývoj.“² Jako druhý film v tomtéž ročníku natočil s kameramanem Ivanem Karlem 16mm hraný film *Lehce, levně, pohodlně*. Námětem byla historka z autopstopu o řidiči, který vyhodí stopaře z auta a za trest mu potom upadne kolo. Základní ironické ladění podtrhoval i úvodní titulky, kopírující distribuční uvádění standardních hraných filmů: „Čs. státní film uvádí...“.

Ve druhém ročníku (1955/1956) točil Němec na 35 mm dokument *500.000 litrů*: „Za ten jsem byl celkem pochválen. Bylo to o sběru mléka a jeho ranním dovozu do Prahy. Musel jsem být už v jednu hodinu ráno vzhůru a odjet s těmi auty. Tehdy ale bylo málo filmového materiálu, jinak by se to dalo natočit mnohem zajímavěji. Mým vzorem byl slavný film Harryho Watta *Noční pošta*; zajímalo mne to pološero a v něm předměty a zvuky.“³ V té době si také finančně přilepšoval tím, že na 8 mm natáčel záznamy svateb, podobně jako to činil na video při svém pobytu v USA v osmdesátých letech. Během studia se také živil asistováním barrandovským režisérům a hraním v jejich filmech. Vydržel si i psaním scénářů k instruktážním filmům jako *Předepjatý beton* či *Paletizace v textilním průmyslu*, většinou pro Propagafilm (Propagační film), zakázkové oddělení studia Krátkého filmu.

Ke konfliktu ve škole došlo na přelomu let 1956/1957 ve 3. ročníku, kdy se místo Kršky stal vedoucím ročníku Bořivoj Zeman. Němec se rozhodl jako ateliérové cvičení natočit adaptaci povídky polského existenciálního spisovatele Marka Hlaska „Nejsvětější slova našeho života“ ze sbírky *Pierwszy krok w chmurach* (První krok v mračích), vydané v Polsku roku

1 Rozhovor s Janem Němcem vedl autor 15. 5. 2012.

2 Rozhovor s Janem Němcem vedl autor 6. 9. 2012.

3 Tamtéž.

1956. Zeman nechtěl natáčení filmu povolit, příběh o polské „děvce“ se mu zdál nemravný. Nakonec souhlasil, ale opět došlo ke konfliktu, když Němec natáčel úvodní dlouhou scénu s nahými milenci v posteli. Zeman navrhl jeho vyloučení ze školy, i proto, že mu Němec veřejně řekl, že jeho filmy mu filmářsky nemají co říci a že mu jediné mohou zkazit vkus.⁴ Film tak zůstal nedokončen.

Jako vedoucí pedagog byl Němcovi následně přidělen klasik českého předválečného filmu Václav Wasserman, který pedagogicky zaštiťoval jeho práci na snímku *Sousto* (1960). Jako absolventský film Němec původně – pod pracovním názvem *Čekání* – připravoval adaptaci povídky Arnošta Lustiga „Záře půlnočního slunce“ z knižní sbírky *Ulice ztracených bratří*. Film o marném čekání rodičů na syna, který zahynul za holocaustu, měl být založen na nejisté poloze mezi realitou, snem a halucinacemi i mezi současností a minulostí, již měla zprostředkovávat mimo jiné práce ze zvukovými motivy ze všech narativních rovin. Projevila se tu Němcova orientace na literaturu se silnými tématy (William Faulkner, Ernest Hemingway, Robinson Jeffers) a inspirace obrazovou asketičností a rafinovanou prací se zvukem v Bressonově filmu *K smrti odsouzený uprchl* (1955). V té době však jako vedoucí katedry nastoupil Otakar Vávra, který dle Němcova mínění pesimistický námět zamítl. Němec se tedy rozhodl pro jinou povídku svého staršího přítele A. Lustiga ze sbírky *Démanty noci* s názvem „Druhé kolo“. Ta je příběhem tří chlapců (Velkého vozu, Markýze a Maličkého) z transportu smrti, který s nimi už třetí den čeká na vlakovém nádraží. Rozhodnou se ukrást šišku chleba z vagonu na vedlejší koleji, hlídačného německým vojákem, který den předtím dva jiné „zloděje“ zastřelil. Morální a existenciální motivy se zde přirozeně setkávají s experimentální formou, která střídá přímé akční dialogy s komentáři vševědoucího vypravěče a s technikou proudu vědomí.

Němec jako autor scénáře a režisér vynechal z povídky zápletku s „pejzaty“ židy, kteří se posléze zmocní chleba místo chlapců, a soustředil se na atmosféru horečného napětí při plánování a provádění krádeže bochníku chleba během necelých šedesáti vteřin. Film otevírá záběrem vagonů s chlebem na slepé koleji s kroky strážce ve zvukové rovině. Od něj kamera panoramuje na tři chlapce, schované pod vagonem a počítající dobu, kterou stráž potřebuje k obejiti vagonů. Počítání je ozvláštněno podhledem pod vagonem a detaily tváří tří chlapců, v další zvukové rovině též kroky německé hlídky a jejich dialogem, doprovázeným výstřely. Ty patrně patří k pouze zvukové retrospektivní vzpomínce na předcházející zastřelení dvou lidí, kteří se pokusili ukrást chléb den předtím. Následně dojde na samotnou akci. Vyrovanému Tomášovi (v povídce Velký vůz) se podaří chléb ukořistit, ale při návratu si ho voják všimne a srazí ho k zemi. Markýz ho však po sražení vojákem vytáhne pod vagonem zpět (záběr nakloněnou kamerou), zatímco Drobeček (Maličky z povídky) odhozený chléb sebere a ukryje. Subjektivní představy kradení v Praze i vize dialogu po předpokládaném selhání akce z předlohy jsou vynechány, veškerá pozornost se soustředí na probíhající akci a zvuky

Tomášova odpočítávání. Zásadní změnu prodělal i sám závěr, v němž chlapci chleba získávají, což jim umožňuje připravit se na útěk z transportu. Tomášovo „přišla chvíle – zítřka vyrazíme“ z díla činí možný prolog k ději prvního Němcova celovečerního filmu, *Démanty noci* (1964).

Dílo bylo oceněno Stříbrnou růží Holandské filmové ligy na studentském filmovém festivalu Cinestud Amsterdam 1960, jednou ze šesti Hlavních cen na VII. Dnech krátkého filmu v Oberhausenu 1961, Čestným uznáním na Mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes 1961 a také na XI. Mezinárodním filmovém festivalu v Melbourne 1962.

Němec poté dále pracoval jako asistent režie v barrandovském studiu, ale než se dostal ke svému prvnímu hranému filmu, měl natočit dva socrealistické filmy – Lustigova *Žádní nádraží* a *Chut' léta* podle scénáře Evy Ledecské –, ze kterých nakonec sešlo. Mezitím na rok odešel na základní vojenskou službu, kde v rámci Armádního filmu točil v roce 1962 šoty pro *Armádní filmový zpravodaj* a vytvořil stříhový dokument *Paměť našeho dne*. Vrátil se k tématu války a kombinoval zde vcelku neznámé archivní záznamy osvobození Bratislavy, Zlína, Ostravy, Brna a Prahy s dnešním životem na stejných místech, asociujících zvuky střelby a výbuchů granátů. Naopak záběry z války někdy doprovázejí zvuky současného mírového života. Na filmu spolupracoval s kameramanem Jaromírem Šofrem, který dotáčky snímal ze stejného či podobného postavení, jako byly točeny archivní záběry, a s hudebním skladatelem Janem Klusákem.

Po návratu Němce z vojny dodali s Lustigem již v září 1962 do tvůrčí skupiny Šmída–Fikar první variantu literárního scénáře *Démanty noci*, které se poté ujal spisovatel Jan Procházka ve skupině Švábík–Procházka. O rok později začalo natáčení filmu, jehož supervizorem se stal František Vlácil. Lustigova povídka „Tma nemá stín“, vycházející z osobní zkušenosti útěku z transportu smrti, je se svými šedesáti stranami druhou nejdelší povídkou knihy *Démanty noci* a připomíná tak spíše novelu.

Začátek natáčení byl poznamenán řadou problémů. Studio odmítlo nasadit jako kameramana na film Němcova spolupracovníka ze *Sousta* Jiřího Šmála, a místo něj byl Němcovi přidělen Jaroslav Kučera a jako druhý kameraman Miroslav Ondříček. Studio také dlouho odmítalo nasadit na film jako výtvarnici kostýmů Ester Krumbachovou, která nakonec měla na výslednou podobu díla důležitý vliv. Kučera s Němcem pak ještě jednali s filmovými laboratoři o možnosti výtvarné stylizace a dohodli se na variantě natáčení na negativ Ultrarapid a jeho zpracování v pozitivní vývojce (gamma 1,2), jež mělo zaručit vysokokontrastní obraz. Přestože se většinou točilo na ruční kameru Cameflex, bylo pro úvodní jízdu potřeba postavit 400 m dlouhou jízdu do prudkého kopce, která stála téměř třetinu rozpočtu na natáčení. Natáčení samotné proběhlo mezi 11. zářím a 11. prosincem 1963, přičemž pravděpodobně největší komplikací byl Kučerův odjezd na festival do Acapulca, kvůli němuž za něj práci musel dokončovat druhý kameraman Ondříček. Když byl film v prosinci dotočen, byla na stříh filmu místo původně plánovaného Miroslava Hájka nasazena režimně prověřená Jiřina Lukešová. Němec si nicméně Hájka, v té době již známého prací na filmech Miloše Formana či Věry Chytilové, nakonec prosadil a později jeho vliv na výslednou podobu filmu často zdůrazňoval.

4 Viz dokumentární portrét Jana Němce z cyklu *Zlatá šedesátá*, natočený Martinem Šulíkem v roce 2009.

Film byl schválen k distribuci studiem i cenzurou 10. března 1964, Ústřední půjčovna filmů však s nasazením váhala a premiéru naplánovala až na 25. září 1964, s následující omezenou distribucí především ve filmových klubech. Zatímco doma film téměř nebyl oceněn, v zahraničí získal Velkou cenu města Mannheimu za první hraný film dokumentaristy (XIII. Internationales Filmfestival Mannheim 1964) a Cenu mezinárodní kritiky na I. Festivalu nového filmu v Pesaru roku 1965. V roce 1966 přinesl také uznání Jaroslavu Kučerovi za ojedinělé využití mimořádně dlouhé jízdy kamery ve složitém přírodním terénu na VII. kongresu UNIATEC v Praze a Miroslavu Hájkovi pozici Nejlepšího střiháče roku v anketě britského časopisu *Films and Filming*. Němec se stával slavným režisérem, ale jeho druhý film, *O slavnosti a hostech* (1966), byl v té době již zakázáný.

Jan Bernard
filmový historik

10

DIGITÁLNÍ RESTAUROVÁNÍ FILMU *DÉMANTY NOCI*

Na počátku procesu digitálního restaurování *Démantů noci* stál záměr navrátit film co nejbližší podobě, v jaké jej mohli vidět diváci v kinech v době jeho premiérového uvedení v roce 1964. *Démanty noci* jsou po technické stránce velmi specifické a inovativní: nejenže pracují s fotografickou deformací obrazu, ale zároveň kombinují několik druhů filmového materiálu. Úkolem restaurátorského týmu bylo experimentální a různorodý charakter původního díla zohlednit a zpřístupnit jej i v digitální formě.

V Národním filmovém archivu (NFA) se dochoval originální negativ obrazu a zvuku, duplikační pozitiv a pět kombinovaných kopií z různých období. Jako výchozí materiál pro digitalizaci byl coby generačně nejstarší, a tudíž fotograficky nejqualitnější zvolen originální negativ obrazu. Ten je uchován na acetátní podložce černobílých filmových surovin Agfa Ultrarapid, Kodak a ojediněle i Gevaert Belgium. Vedle kamerového negativu obsahuje originální negativ také vložené části duplikátního negativu na materiálu Kodak. Originální negativ je po celé délce opotřebován a trpí množstvím mechanických poškození a nečistot. V některých dílech nadto chybí části v rozsahu několika obrazových polí.

Poněvadž byl hlavním zdrojem digitalizace obrazové složky originální negativ, bylo třeba obraz jasově upravit podle vybrané referenční kopie, aby odpovídal charakteru distribučních kopií. Z dochovaných kopií byla proto vybrána nejqualitnější laboratorně zpracovaná původní distribuční kopie materiálu Agfa, na němž byl film v době svého prvního uvedení distribuován.

Zdrojové materiály obrazu byly skenovány na přístroji FilmLight Northlight 2 v rozlišení 4K. S ohledem na různorodost filmových materiálů použitých v originálním negativu bylo třeba průběžně měnit nastavení parametrů skeneru, aby byl zachycen maximální dynamický rozsah filmového obrazu. Následně jasové a tonální úpravy digitalizovaných dat probíhaly za pomoci systému FilmLight Baselight podle průběžně promítané 35mm referenční kopie. Při barevných korekcích byl zachován původní charakter referenční kopie včetně nejednotné jasové a tonální charakteristiky filmového obrazu, jež je důsledkem záměrné nestandardní práce s filmovým materiálem a jeho laboratorním zpracováním.

K odstranění poškození obrazu bylo využito automatického zpracování a následně ručních retuší. V duchu konzervativního přístupu k restaurování bylo rozhodnuto odstranit známky času a používání, nikoliv však defekty a nedokonalosti, které odražejí dobové limity nebo jsou důsledkem použité technologie. Mezi charakteristické artefakty, které byly ve filmu ponechány, patří prvky, jež vznikly při natáčení nebo laboratorním zpracování, a jsou tedy dokladem dobových technologií a tvůrčích postupů. Typicky jde o prolinací značky pro promítače vyražené do negativu na konci každého dílu a v omezené míře o prvky, jež jsou důsledkem nestandardní tvůrčí práce s filmovým materiálem, například vysoký kontrast a zrnitost některých záběrů, potažmo nejednotný charakter obrazu. Odstraněna byla naopak veškerá poškození způsobená opotřebováním či stárnutím filmu, ať už se jednalo o nečistoty, mechanické defekty

(rysky, rýhy, otlaky od ozubeného válečku), anebo o náročnější retuše blanku použitého při opravách slepek a perforace. Po celé délce filmu byla zároveň použita automatická stabilizace obrazu a jemné zmírnění blikání (deflicker). Stabilizace obrazu byla zvolena tak, aby kompenzovala nestabilitu jen tehdy, pokud šlo o důsledek smrštění materiálu kvůli stárnutí nebo ztíženému průchodu filmu skenerem v okolí slepek. Nestabilita zůstala naopak ponechána tam, kde šlo jednoznačně o důsledek technologie výroby nebo laboratorního zpracování.

Pro digitalizaci zvuku byl zvolen originální negativ zvuku, jehož zvuková stopa byla v celé své délce v dobrém stavu a trpěla minimálním mechanickým poškozením. Přepis do digitální podoby proběhl na skenovacím přístroji Sendor Resonances. Rovněž záměrem restaurování zvuku bylo zprostředkovat současnému divákovi za odlišných technologických podmínek zkušenost dobového diváka. Na přepis zvuku byl proto aplikován akademický filtr podle tehdejšího standardu a následně byla aplikována redukce šumu na předpokládanou úroveň v době premiérového uvedení snímku. V rámci retušování zvuku byly odstraněny defekty způsobené opotřebením a stárnutím filmových materiálů jako lupance či praskání. Finální frekvenční a dynamické úpravy proběhly v míchací hale podle standardu Dolby Room, přičemž celkové podání bylo uzpůsobeno parametrům současného zvukového reprodukčního řetězce, tak aby simulovalo dobové akustické podmínky kin.

Obraz a zvuk byly následně spojeny a synchronizovány a byla k nim připojena metadata podrobně dokumentující jednotlivé fáze zásahu. Nakonec byly finální výstupy (DCP a HD master) zabezpečeny v digitálním archivním systému NFA.

Pozn.

Restaurování pod dohledem Národního filmového archivu proběhlo ve studiích Universal Productions Partners a Soundsquare v roce 2018.

Tereza Frodlová
filmová restaurátorka

DOBOVÉ OHLASY

A. J. Liehm, Mimořádný debut. *Divadelní a filmové noviny* 8, 1964, č. 3, s. 6.

Němec je vysloveně z těch tvůrců, jimž umělecké dílo není dopravním prostředkem pro tezi, pro myšlenku, nýbrž cílem o sobě, oním jemným předivem snu a skutečnosti, v němž má divák nalézt podle své individuální zkušenosti vlastní styčné body. Není tomu tak dávno, kdy jsme tomuto umění upírali nejen přídomek socialistické, ale přímo právo na existenci v rámci socialistické kinematografie.

Jiří Janoušek, Démanty noci. *Tvář* 1, 1964, č. 8, s. 33.

Pro mě a patrně pro většinu dvacetiletých jsou *Démanty noci* nejotřesnějším filmem o válce, snad právě proto, že tu nedupají holínky, nehřmí tanky a neřvou esesáci, ale že tu jsou odhaleny a vypreparovány (očištěny od všeho toho rámusu) nejničivější důsledky války – a každé doby, která vytváří podmínky pro existenci zla.

Petr Král, Filmová skutečnost a skutečnost snu. *Divadlo* 16, 1965, č. 1, s. 34–40.

Poezie kina žádá si více než kterákoli jiná básnická oblast, aby člověk byl snem vytržen ze své osy a nachýlen směrem „konkrétní iracionality“, má-li film být opravdu lyrickým skutkem. (...) U Němce ani nejdrastičtější vize, jež mohou ze svých ukrytých pokladů filmové skladbě nabídnout sen a podvědomí, neplní pouze terapeutickou funkci v psychoanalytickém smyslu, ale jsou nám schopny v básnickém plánu poskytnout také rozsáhlejší vnitřní obohacení...

Jaromil Jireš, Kučerovy Démanty noci. *Divadlo* 16, 1965, č. 2, s. 70–72.

Kučerova kamera se stala tím nejdůležitějším hercem, neviditelným a vidoucím, subjektem, vydávajícím svědectví o realitě a snu v extrémní životní situaci. Musí vypovídat za chlapce, akcentovat každé jejich gesto, vidět jejich očima v neustálém monotónním opakování. (...) Z výsledku je zřejmé, že kameraman poskytl pro práci ve střížně nesmírně cenný materiál.

Gene Moskowitz, Demanty Noci. *Variety*, 5. srpna 1964.

Film je více studií pocitů a atmosféry (...) než přímým vyprávěním. (...) Snímek rovněž prozrazuje západní vzory tím, jak se v útěku chlapců za svobodou prolínají dvě časové roviny. Oba hrdinové jsou dohnáni k primitivismu a obraz neskrývá jejich modřiny, strachy a bolesti v syrových scénách, které vyjevují jejich niterné pocity. Němec prokazuje schopnost přeložit

lidský instinkt do obrazů. (...) Jeho první film odhaluje, že má určitě talent, cit pro obraz a schopnost vyprávět. Ještě o něm na dalších festivalech uslyšíme.

**Philippe Haudiquet, Un film d'avant garde:
Les diamants de la nuit. *Image et son*, 1965,
č. 186, s. 31.**

U režiséra, jako je Němec, rámování, úhly pohledu, zvolené objektivy, použití zvuků způsobují, že divák, aniž by si toho povšiml, nepociťuje ty starce jen jako bytosti, ale spíše jako monstra, křivá a dravá. *Démanty noci* nejsou jen svědectvím vysokých estetických ambicí, jsou dílem novým, bohatým a komplexním a v tomto okamžiku jedinečným.

**Luc Moullet, Contingent 65 1 A. *Cahiers
du cinéma*, 1965, č. 166/167, s. 60, 62.**

Jan Němec učinil z příběhu dvou adolescentů, kteří prchají před německými okupanty, tedy z příběhu válečného utrpení, stylistické cvičení (už to je podezřelé) bez jakékoli stopy lidskosti. (...) Ve skutečnosti se (...) jedná o ryze zvířecí vědomí dvou tupců, kteří dokonce ani nevědí, jak mají při běhu dýchat, z vlastní hlouposti padnou do rukou nepřátel, jde jim jen o ukojení svých pudů a v hlavě nemají nic než dvě nebo tři utkvělé představy, myšlenky či vzpomínky. (...) Nakonec divák dostane svou odměnu, ale je mi líto, že lidová demokracie financuje reakční filmy rádoby estétů, kteří do nich nevloží žádnou humánní ani sociální hodnotu. Naštěstí je tu ještě Miloš Forman.

KOMENTÁŘE REŽISÉRA

**Dušan Černý, Natačeji se Démanty noci.
Rozhovor s Janem Němcem. *Práce*,
12. ledna 1964, s. 5.**

Co mě táhne k Lustigovi? (...) Zajímá ho člověk v mezních situacích, stojící tváří v tvář smrti, hladu, maximálnímu fyzickému vypětí. Nebo krátký úsek, ve kterém se musí rozhodnout pro celý život. Prostě zápas člověka o důstojnost, o existenci.

**Agáta Pilátová, Nad prvním filmem.
S režisérem Janem Němcem o osamění,
nutnosti zápasu a „Démantech noci“.
Kino 19, 1964, č. 3, s. 2.**

Snažil jsem se záměrně potlačit všechny prvky, které by příběh situovaly do doby a místa. Chtěl jsem se zamyslet nad osudy člověka dnešní doby. Příběh je mi jen prostředkem k tomu- to zamyšlení. (...) Nemá dnes smysl dělat jen film o tom, jak byli fašisté zlí a jak lidé trpěli. To už bylo řečeno mnohokrát. (...) Krutost a omezování, odsouzení člověka do samoty a vyvržení je i jinde a jindy. (...) Jiným řazením věcí dostává [Lustigova] osnova trochu jiný smysl. Nejen bloudění a putování lesem, ale bloudění a putování životem vůbec.

**Martin Brož, O Démantech noci s Janem
Němcem. *Film a doba* 10, 1964, č. 7, s. 365–366.**

Šlo mi o vytvoření vlastního filmového prostoru a času. Nesnažil jsem se zachytit skutečnost a la cinéma vérité, ale vytvořit skutečnost úplně novou, mimo film vlastně neexistující. (...) Film tedy nemá návraty do minulosti a pohledy do budoucnosti (...), ale jenom jednu dějovou a pocitovou rovinu, která vzniká plynulým spojením těchto poloh. (...) V některých záběrech z podvědomí jsem na roveň lidí postavil věci neživé, v případě vizi domova například ulice, schodiště, dveře, zvonek a zámek, v němž by již stačilo jen otočit klíčem a vstoupili bychom domů. (...) Snažil jsem se o skladebnost témat, motivů, které se postupně vrací, kvalitativně změněné. A právě tento princip opakování je vlastní hudbě. (...) Ryzí film – a o ten bych rád usiloval – by měl být vyložitelný jen sám sebou: měl by mít svou vlastní estetiku a poetiku.

ŘEKLÍ O FILMU

Pavel Juráček:

V posledních letech několik filmů na světě – a je jich čím dál tím víc – se v tomto smyslu vyrovnává literatuře. Sdělují pomocí metafor. (...) Tento film je typický pro tento druh nového způsobu filmové řeči. Proto v tom vidím budoucnost, protože takový film se stává daleko srozumitelnější v internacionálním smyslu.

Věra Chytilová:

V tomto filmu nešlo o cinéma vérité ani o dokumentarismus. Obrazově je to přísně stylizováno, technicky i dramaturgicky také (...) příběh v tom je, ale hlavní autorský záměr je, že to příběh není. Proto se takto rozvíjí. Je to pojednání o úzkosti a lidské blbosti.

Ivan Passer:

Pro mne realita filmu je realita snu (...) souhra kameramana a režiséra znamená, že tento film má i snovou logiku. (...) Jsou tam scény, na které už jsem zapomněl. Ale jsou zase scény, na které nezapomenu hodně dlouho, tak jako si vzpomínám na sny, když mi ještě bylo deset. Přestože to byly hrůzné sny, jsem za ně autorům vděčen.

Miloš Forman:

Pro mne drtivá většina filmů o fašismu, které jsem viděl, jsou gangsterky. Filmy o něčem, co nikdy nebylo, jak se to traduje. (...) Z tohoto hlediska jsou pro mne *Démanty noci* nejpravdějším filmem o tom, co je to fašismus.

Arnošt Lustig:

Jedním z poznání, které si z dob fašismu odnesla mladá generace (...) je takové fantastické, absurdní poznání, že lidské plémě je vlastně jediné plémě na této planetě, které je schopno vědomě ničit samo sebe. (...) Pro mne je to v tomto filmu něco úplně nového, co jsem ještě nikde ve filmu neviděl.

Citováno z:

Svaz čs. divadelních a filmových umělců – Filmová složka. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „*Démanty noci*“. Osobní archiv Jana Svobody.

DÉMANTY NOCI

režie

pomocná režie

námět

scénář

kamera

pomocná kamera

střih

architekt

masky

návrhy kostýmů

zvuk

výroba

hraji

Jan Němec

Hynek Bočan

Arnošt Lustig (povídka „Tma nemá stín“)

Arnošt Lustig, Jan Němec

Jaroslav Kučera, Miroslav Ondříček

Petr Čech, Ivan Vojnár

Miroslav Hájek

Oldřich Bosák

Vladimír Petřina, František Příhoda

Ester Krumbachová

František Černý, Bohumír Brunclík (zvukové efekty)

Filmové studio Barrandov

Ladislav Janský (První), Antonín Kumbera (Druhý;

mluví Vladimír Pucholt), Ilse Bischofová (venkovanka),

August Bischof (sedlák), Ivan Asič (mladý SS),

Jan Říha (mladý SS) aj.

Československo • 1964 • 67 min. • 35 mm • čb

1.37:1 • zvukový • premiéra 25. 9. 1964

Démanty noci jsou dramatem na hranici života a smrti. Útěk dvou židovských mladíků z transportu smrti naturalisticky zachycuje stavy únavy, úzkosti, hladu a ohrožení. Obrazy úniku psychicky i fyzicky vyčerpaných mužů jsou prokládány asociativními retrospektivami, sny a halucinacemi, které zpřítomňují subjektivní vnímání obou protagonistů. Volná adaptace povídky *Tma nemá stín* spisovatele Arnošta Lustiga stála na počátku kariéry tehdy osmdvačletého Jana Němce, jednoho z nejoriginálnějších českých filmařů šedesátých let.

BONUSY

Sousto

režie: Jan Němec • **námět:** Arnošt Lustig (povídka „Druhé kolo“) • **scénář:** Eva Límanová, Jan Němec • **kamera:** Jiří Šámal • **architekt:** Jan Pacák • **návrhy kostýmů:** Růžena Adamcová • **střih:** Josef Dobřichovský • **hudba:** Johann Sebastian Bach • **výroba:** Studio FAMU • **hraji:** Ivan Renč (vězeň), Jan Bartůšek (vězeň), Oldřich Bláha (vězeň)

Československo • 1960 • 12 min. • 35 mm • černobílý • 1.37:1

Na sklonku druhé světové války stojí na nádraží vlak s vězni z koncentračního tábora. Tři zbědovaní muži vymyslí plán na krádež chleba z nedaleko stojícího vagonu, na niž mají přesně šedesát vteřin. Němcův krátkometrážní debut zakládá svůj účinek na děsivém nesouladu mezi nekonečně krátkým časem vymezeným k ukořistění chleba a neustávající hrozbou smrti.

Pozn.

Film byl součástí cvičení studentů FAMU k 15. výročí konce druhé světové války.

Armádní filmový zpravodaj

režie: Jan Němec • **výroba:** Československý armádní film

Československo • 1962 • 12 min. (6 šotů) • 35 mm • černobílý • 1.37:1

V rámci základní vojenské služby byl Jan Němec v zimě 1961 převelen do Československého armádního filmu, kde mimo jiné natáčel šoty pro čtrnáctideník *Armádní filmový zpravodaj*. Prezентujeme výběr šotů z čísel 9 a 12, u nichž byl Němec uveden coby režisér. První tři šoty – *Potápěčská souprava*, *Výstava Jiřího Trnky* a *Závod in twistu* – Němec sám vytvořil. V případě dalších tří šotů – *Technická oprava tankového pluku*, *Výzkumný automobilový ústav*, *Dopravní prostředky v cizině* – byl spíše supervizorem.

Paměť našeho dne

režie: Jan Němec • **kamera:** Jaromír Šofr • **hudba:** Jan Klusák • **střih:** Zdeněk Stehlík • **výroba:** Československý armádní film

Československo • 1962 • 9 min. • 35 mm • černobílý • 1.37:1

Němec pro ČAF vytvořil také stříhový dokument, který kombinuje záběry z konce druhé světové války s obrazy dnešního života. Podobně jako v případě *Démantů noci* ovšem platí, že obrazy války nejsou konkrétně časově ukotvené, a ani současnost není vždy tak idylická, jak by se mohlo zdát. Co mělo být jen devótní poutou sovětské armádě za osvobození Československa, se tak stává znepokojivou výpovědí o eminentní válečné hrozbě.

Červená rakev

režie, námět a scénář: Jan Němec • **kamera:** Jiří Kadaňka • **střih:** Miroslav Hájek • **hudba:** Ladislav Štáidl • **zvuk:** Adolf Röhm • **zpěv:** Karel Gott • **text písně:** Ester Krumbachová • **produkce:** Československá televize – Televizní filmová tvorba

Československo • 1968 • 3 min. • 35 mm • černobílý • 1.37:1

V kulisách volně připomínajících hřbitovní scénu z *Démantů noci* se zjevuje popová ikona Karel Gott, vzpomínající na mrtvou lásku v černých šatech. Svou zpěvní a taneční performancí písně Červená rakev však ponurou atmosféru hrobní scénérie probouzí k výsměšné euforii.

Pozn.

Videoklip pochází z Němcova televizního filmu *Čas slunce a růží* (1968), který je sestaven z natočených písní Karla Gotta bez jakéhokoli spojovacího děje.

Zvukový film o FAMU

režie a scénář: Angelika Hanauerová • **kamera:** Bohumír Durčák • **hudba:** Josef Ceremuga • **zvuk:** Gustav Houdek • **střih:** Ludvík Pavlíček • **vypřavěč:** Josef Abrahám • **výroba:** Krátký film Praha • **vystupují:** A. M. Brousil, Juraj Jakubisko, Pavel Juráček, Jan Němec, Otakar Vávra aj.

Československo • 1969 • 25 min. • 35 mm • černobílý • 1.37:1

Dokumentární portrét pražské filmové fakulty na sklonku její nejslavnější éry. Vystupují zde mimo jiné Pavel Juráček a Jan Němec, kteří mladším kolegům rozdávají více či spíše méně vážné rady a doporučení.

Nenávist

režie: Hynek Bočan • **předloha:** Jan Drda (povídka „Nenávist“) • **scénář:** Vladimír Goldmann, Antonín Máša • **kamera:** Piro Milkani • **architekt:** Milan Nejedly • **masy:** Jiří Šimon • **střih:** Ludvík Pavlíček • **zvuk:** Oldřich Tichý • **odborný poradce:** Alois Bíca • **výroba:** Studio FAMU • **hraji:** Bohuš Záhorský (úředník Václav Babánek), Miroslav Nohýnek (student Vašek, Babánekův syn), Alexandr Postler (Tonda, Vašekův spolužák), Petr Kostka (Karel, Vašekův spolužák), Martin Růžek (úředník Tomek), Bohumil Bezouška (bývalý četař Lojza Mrázek), Eduard Dubský (poručík), Jan Skopeček (muž s puškou), Jiří Smutný (gestapák), Josef Kozá (majitel střelnice Josef Kozel), Zdeněk Řehoř (úředník Urbánek), Viola Zinková (Tomková), Jiří Štíbr (mladík s puškou), Jan Neumayer (muž v helmě)

Československo • 1960 • 23 min. • 35 mm • černobílý • 1.37:1

Po atentátu na říšského protektora Heydricha začíná okupovaná Praha své nejtěžší chvíle. Represivní atmosféře padne za oběť i student Vašek, který je za vtip o nejpracovitějším německém národě udán gestapu. Jeho otec, ušlápnutý a opatrný úředník Babánek, se paradoxně vydává na jeho záchranu. Tradiční téma povstání outsidera proti většinové zločinnosti ozvláštňuje expertně budované napětí v rozhodujících scénách i nenápadné paralely k padesátým letům.

Pozn.

Film byl stejně jako Němcovo *Sousto* součástí cvičení studentů FAMU k 15. výročí konce války. Do distribuce se snímek dostal spolu s dalšími „výročními“ filmy *Hlídač dynamitu* (Zdeněk Sirový, 1960) a *Stopy* (Jaromil Jireš, 1960) pod společným názvem *Hlídač dynamitu* (1963). Režisér Hynek Bočan se později podílel na *Démantech noci* jako asistent režie.

Železničáři

režie: Evald Schorm • **kamera:** Jan Špáta • **hudba:** Jan Klusák • **zvuk:** Antonín Kleisner • **střih:** Josef Pejzar • **komentář:** Dana Medřická, Richard Honzovič • **výroba:** Krátký film Praha

Československo • 1963 • 13 min. • 35 mm • barevný • 1.37:1

V jednom z pověstných lyrických dokumentů Evalda Schorma nahlížíme všednodenní práci železničářů na dráze. Dělnická rutina je poetizována vychýlenými detaily tváří, fotogenií ohně a kouře a jemně dokreslující hudbou Jana Klusáka. Zásadní úlohu plní také ženský komentář, jenž do pracovního procesu vnáší dimenzi niterné zkušenosti.

Pozn.

Jedním ze železničářů je i Antonín Kumbera, kterého si Němec vzápětí vybral pro hlavní roli v *Démantech*.

Stodvacetihodinový den který nastoupili

režie: Petr Ruttner • **námět a scénář:** Milan Pešek, Petr Ruttner • **kamera:** Vladimír Lorenc, František Vlček • **hudba:** Josef Ceremuga • **střih:** Ludvík Pavlíček • **odborný poradce:** Miloš Vojtěchovský • **komentář:** Jiří Adamíra, Vladimír Fišer • **výroba:** Krátký film Praha

Československo • 1965 • 29 min. • 35 mm • černobílý • 1.37:1

V krčské nemocnici se shromáždí skupinka dobrovolníků, aby vyzkoušela, co pro organismus znamená pět celých dní nespát. V průběhu experimentu účastníci procházejí stavy vybičovaného vědomí i naprosté otupělosti, aby nakonec dopadli překvapivě úspěšně. Citlivé a odborným výkladem ukotvené pozorování zaznamenává hraniční zkušenost pacientů natolik barvitě, že přesahuje vědecký horizont ke studii lidského údělu.

Rozhovor s Terezou Frodlovou o digitálním restaurování filmu

vytvořil: Ivan Svoboda • **rozhovor vedl:** Jan Křipač • **výroba:** Národní filmový archiv

Česká republika • 2018 • 6 min. • digital • barevný (s černobílými ukázkami z *Démantů noci*) • 16:9

Trailer k filmu Démanty noci

režie: Jan Bušta • **hudba:** Jan Balcar • **střih:** Libor Alexa • **výroba:** Národní filmový archiv

Česká republika • 2018 • 2 min. • digital • černobílý • 16:9

22

Editor BD
Produkce
Textová příloha

Korektury
Překlad textů
Titulky
Bonusové materiály
Poděkování

Jiří Anger
Martina Nalevanková
Jiří Anger, Jan Bernard, Tereza Frodlová,
Kateřina Svatoňová
Martin Šrajer, Soňa Weigertová, David Konečný (titulky)
Kevin Johnson
Port Lingua
Jiří Anger, František Pekař, Ivan Svoboda
Michal Bregant, Tereza Frodlová, David Hrubý,
Jaroslav Lopour, Alena Šlengerová



1918
100
2018



MINISTERSTVO
KULTURY



VOJENSKÝ
HISTORICKÝ
ÚSTAV PRAHA





THE BREATH OF THE IMAGE

“And the silence was not stilled.”
Arnošt Lustig, “Darkness Casts No Shadow”¹

This film about two boys fleeing a death transport – or rather about complete human degradation, humiliation, the animalistic fear of death, the force of power, dictatorship, and ideology, as well as the desire for life and freedom – *Démanty noci* (Diamonds of the Night) is one of those cinematic masterpieces that is not easily forgotten. Its forceful moments accumulate over time, never letting the viewer relax, just like the hunt for the main characters never lets up. Shots overlap, stack, and multiply, leaving behind an indelible mark. Murmuring, whispering, breathing. Breath, between sound and silence, the signal of life and the foreshadowing of death. Rhythmically regular, fitfully pulsating. Terrifying ritual, disturbing hallucinations.

The film’s power can be attributed to director Jan Němec’s modernist conception – the film is structured around the blending of temporal levels, a complex shaping of the characters, simple plot development, a lack of action, minimal dialogue, and the emphasis on events beyond the film frame. These techniques are partially rooted in Arnošt Lustig’s short story “Tma nemá stín” (Darkness Casts No Shadow) on which the film is based, however, the film achieves unprecedented originality mainly thanks to its (audio-)visual component.² Lustig’s writing contains many descriptions and evocative settings, it is rich in visual details and atmospheric compositions, yet the conversion into film language is an unparalleled achievement. This is particularly due to the varied range of cinematographic techniques, methods, and ideas employed by cameraman Jaroslav Kučera, who maintains perfect control over the cinematic medium, the fictional world of the film, and the audience.³ The unforgettable breathing certainly does not belong only to the characters, there is also the breathing of the image, (specifically) of the film material itself. The image, its lines, abstract patterns, textures, struc-

1 Arnošt Lustig, *Darkness Throws no Shadow*. In: Lustig, *Diamonds in the Night*. Prague: Artia 1962 (translation by Iris Urwin), p. 178. NOTE: All quotations from the story “Darkness Casts No Shadow” are taken from this publication. There is also an expanded version of the story published separately as a stand-alone story/novel, in (a different) English translation: Arnošt Lustig, *Darkness Casts No Shadow*. Evanston: Northwestern University Press 1985 (translation by Jeanne Němcová).

2 Jiří Cieslar even labeled *Diamonds of the Night* as “pure film”. Jiří Cieslar, *Snové tělo Démantů noci*. In: Cieslar, *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU 2003, p. 446.

3 The second camera, as well as the independent shooting of some scenes, was taken on by Miroslav Ondříček, assisted by Ivan Vojnár.

tures, spaces, surfaces, and contours, its grains and its frame, are constantly pulsating, gently shaking, inhaling and exhaling. The rhythm of breath, heartbeats, and the boy's flight through the landscape is dramatically composed by the sophisticated and precise editing of Miroslav Hájek, "a virtuoso of the frame".⁴ The precisely timed pace of the images further accentuates the characters' surroundings, which are muddy, dirty, slippery, or covered with dust.⁵

The camera is not just a tool of observation, an instrument of the gaze watching this struggle for life, but also one of the film's protagonists: it does not pursue, but is rather pursued; it does not record, but rather participates. Intense close-ups, extreme proximity. The film strip is not only a witness, but also the "skin" of the filmic body, a highly (light-)sensitive medium, into which all the fear, exhaustion, and panic of their experience is inscribed. This anthropomorphisation of the camera completely eliminates any space between the viewer and the story, any critical distance, any space for empathy. Instead, the viewers are "sewn" into the story, getting out of breath and disoriented together with the characters, subject to the claustrophobia of this absurd situation, of time and space.

Supported by the film's distinctive sound component (supplied by František Čech and Bohumír Brunclík), which often accentuates the sound of breathing, the breath of the characters and the breath of the film material merge, creating a harmony, a polyphony that synthesises the absurdly escalated dualities, paradoxes, and ambiguities that arise especially at times of madness. The impressive personalisation of the technical means together with the unusual awakening of worn down film characters thus give rise to a profound tension between corporeality and disembodiment both in the diegetic world and beyond it. Murmuring, whispering, breathing. Rhythmically regular, fitfully pulsating. The extreme evocation and authenticity of experience is not only the result of the well thought out and functionally structured camera operations (e.g., the shaking camera that follows the characters in great detail as they run through the forest or the long static shots that allow insight into the characters' progressively fading past), but is the product of highly conceptual creative work on all levels: from the choice of film stock to the lighting to the post-production effects. The austere image that documents the story is increasingly disrupted, questioned, stylized, and formalized; the textures and the film material itself increasingly emerge from the image. The initially realistic story takes on hallucinatory dimensions, its fictional world falls apart, as do any ethical limitations. Terrifying ritual, disturbing hallucinations.

Paradoxically, one of the film's main atmospheric and narrative means is colour, even though it was shot in black and white. Kučera perceived black-and-white film stock as "colourful" material, whose colour is only eliminated by the grayscale. He considered black-

4 Jiří Cieslar, Když si film začne o něco říkat: Rozhovor s Janem Němcem. In: Cieslar, *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU 2003, p. 461.

5 Loosely based on various descriptions of the characters' surroundings in the story "Darkness Casts No Shadow". Lustig, Darkness Throws no Shadow.

and-white film to be an (extremely) stylised variant of colour film, a variant that is always aesthetic and aestheticised. In both the individual photographic images as well as in the overall conception of the film's visual component, stark black and white surfaces regularly alternate, while shades of gray are significantly reduced.⁶ The image is ultimately dominated by a deep blackness, similar to the time period it depicts. "Is everything lost in the dark?"⁷

The two narrative levels, the real and the unreal, are governed by completely different pictorial and chromatic concepts. The escape scenes were filmed without artificial lighting on Ultrarapid stock, a highly sensitive, coarse-grained film material typically used for news reporting, and the negative was processed using special developers. The image therefore has very high contrast, allowing it to reflect the darkness of the forest and to achieve a certain plasticity, a haptic quality. Contemporary criticism comments on the raw, almost documentary quality of the image: "The raw photography evokes an impression of authenticity, such that the viewer has the impression that he is watching a compilation film, edited together from various pieces of documentary footage."⁸

The film's sense of dynamism and naturalism was enhanced by Miroslav Ondříček, who in some ways served to counterbalance Kučera's aestheticism. The prevalence of dark spaces emphasises the dramatic nature of the situation as it steadily intensifies, attaching itself to the heroes and pulling them into its centre. "Death was like a quagmire now."⁹ When operating on the level of dreams, visions, and memories, the image loses its strong contrasts and sharp contours due to the use of positive or expired stock, which adds emphasis to bright, illuminated areas – which in turn results in a reduced sense of drama, inducing a suggestive feeling of warmth that also approaches the faded, vague nature of memories and deviated states of consciousness, but which offer no consolation.

This erasure of bright lines and disruption of the illusion of three-dimensionality creates a feeling whereby objects lose their relevance, reality and its traces disappear, and the image transforms into a mere interplay of geometric structures with minimal differences. The cameraman's son, Štěpán Kučera, has drawn attention to the specific spatial construction of these dream images, in which the two-dimensional spatial composition or, conversely, depth and perspective are alternatively emphasized. Either way, movement within the images is minimised (in contrast to the nervous and hurried movements of the escape scenes), and

6 This black-and-white stylisation actually anticipates his later structural and material film experiments – multivalent counterpoints, the sharp alternation between two story levels, and the contrasts within individual scenes and images function almost like "flicker effects" in underscoring the perception that they constantly betray.

7 The opening epigraph to "Darkness Casts No Shadow". Lustig, Darkness Throws no Shadow, p. 108.

8 Ivan Bonko, Útěk do tmy. *Práce*, 2 October 1964.

9 Lustig, Darkness Throws no Shadow, p. 143.

“architectural fragments are composed like creative still lifes, whose relevance to the figures is out of balance.”¹⁰ The shots of decrepit buildings and crumbling plaster further contribute to this impression of a fading reality. The feelings of ambiguity and uncertainty are supported by means of an experimental use of sound that works with actual noises of the city. Anxiety once again returns to the image. Neither remembrance nor illusion offer salvation.

The pictorial reflection of a disintegrating reality, which seems to release us from the force of gravity, is even more powerful in scenes where it is also accompanied by a disintegration of temporality, just as the main heroes have “lost all sense of time”.¹¹ Fundamental to this deformation of the temporal plane – the deformation of linearity and causality being just one of its components – is the film’s work with luminosity, reflections, and illumination as specific formal elements inherent to the visible and coloured objects. Cinematographer Henri Alekan has described the duality of “light” thus: while direct, cosmic light escapes our power and always carries with it a temporal determination, light that is by contrast artificial, indirect, and diffused eliminates time and results in a suspension of the perception of temporal structures. The escape scenes employ direct and modulating light that possesses temporal qualities, such as that described by Alekan in his book *Des Lumières et des ombres* (Of Lights and Shadows): “in their form, position, and density, the depicted shadows become a materialisation of temporal data that allows us to perceive the abstract dimension of its flow.”¹² By contrast, in the dream scenes, Kučera uses diffused light, which lacks a clear source (though presumably located within the space), which brings them closer to timelessness. Darkness or light, which casts no shadow; the only shadows are the boys’ bodies.

The sense of timelessness is also amplified by temporal disorientation, the alternation between the present and the past, reality and imagination, presence and absence, movement and immobility. “He’d got to kill her. Everything else died away within him. (...) He felt dizzy. His eyes fell on the table with its red linen cloth with a white fringe. But he saw the rest of the room too. Chairs with square carved backs. A blue dresser with yellow mugs and a bread tin. A china coffee mill hung up on the wall, with a wooden handle. His head was reeling. The only thing he could hang on to was the stick and the thought that he was going to kill her.”¹³ The famous scene from *Diamonds of the Night* in which a woman is (possibly) killed was shot with a handheld camera, the action was repeated and re-filmed several times

with minor shifts and is intercut with shots of the nearly static protagonist and images of the interior. Movement (or the lack thereof) and the collage technique are thus transmitted to the narrative plane and underpin the (non-)linearity of the narration – fragments of the present, the past, and the (hypothetical) future can be assembled in a non-traditional fashion, not necessarily according to chronological or causal links. Individual shots become multivalent representations, inviting associations, moving away from reality and returning back to it through the subjective response of the viewer. The denial of natural motion due to the film’s collage-like form, the repetitive nature of the sequences, and the destruction of narrative linearity constantly unsettle the viewer while at the same time opening up a space for imagination that allows for the necessary reconsolidation.

This film, which communicates subliminally through a distinct and constantly accentuated materiality, and the level of audio-visual mastery that it achieves without becoming a flamboyant, emptied gesture or ornament, is a very powerful, raw, authentic but at the same time aesthetically sensitive spectacle – very risky material for restoration. Its breath could be suffocated. The subtle shimmering, the hardly perceptible differences, the relationships between surface and depth, or light and darkness, are so fragile that even some prints made from the original film material have managed to wipe them away, thereby weakening the film’s overall impression. Fortunately, this is not the case with this digitisation: the open ending points to immortality rather than death, the breath of the image has been preserved, as well as its murmuring, its whispering, its regular and fitful rhythms, its terrifying ritual and its disturbing hallucinations.

Kateřina Svatoňová
film theorist

10 Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu*. Magisterská diplomová práce. Praha: FAMU 1995, p. 8.

11 Lustig, *Diamonds in the Night*, p. 178.

12 Henri Alekan, *Des Lumières et des ombres*. Quotation translated from the Czech translation of the original in the bachelor’s thesis: Marek Loskot, *Koncepce světla v knize Henriho Alekana O světlech a stínech*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2009, p. 44.

13 Lustig, *Darkness Throws no Shadow*, p. 152.

JAN NĚMEC'S JOURNEY TO DIAMONDS OF THE NIGHT

Jan Němec (July 12, 1936 – March 18, 2016) took a somewhat indirect path to film. He did go to the cinema regularly as a grammar school student in Prague during the mid-1950s, then capital of the Czechoslovak “people’s republic”, but he also performed in the theatre and played clarinet in jam sessions with Jan Konopásek, Rudolf Dašek, and Jan Hammer Jr. At that time, he was primarily leaning towards study at the musical conservatory.¹ However, these musicians also advised him on the possibility of studying at the Prague film academy FAMU, which did not care that his grammar school had not recommended him for secondary education. In September 1954 he was admitted to the directing department as part of the class led by well-known poet of Czech cinema Václav Krška, whom Němec later assisted on the films *Z mého života* (From My Life, 1955) and *Dalibor* (1956).

None of Němec’s film exercises from his first year of study (1954/1955) have been preserved. The first of these was shot on 16mm stock on the topic of “morning in the street”. In his memoirs, he recalls: “Other students mostly filmed milkmen and street sweepers, but I made a film about how a young lady wakes up in the morning and takes her dog out for a walk in front of her building. The dog poops and then a man running to catch the bus steps in it and slips. The bus drives off and he is angry. The lady goes back to sleep. I remember the commission said to me, ‘Well, Mr. Němec, you’re starting with a film about shit. We’re curious to see how you will develop from here’.”² He shot his second film *Lehce, levně, pohodlně* (Lightly, Cheaply, Comfortably) together with cameraman Ivan Karel, also on 16mm. It was about a driver who throws a hitchhiker out of his car and then later loses a wheel as a sort of punishment. The film’s generally ironic mode was underscored by the introductory title card, which replicated that of standard feature films in national distribution: “Czechoslovak State Film presents...”

In his second year at FAMU (1955/1956), he made the documentary film *500.000 litrů* (500,000 Litres) on 35mm. Němec recalls: “I was generally praised for that one. It was about collecting milk and transporting it to Prague in the morning. I had to get up at one o’clock in the morning and drive off with those delivery cars. Back then there was little film material at our disposal, though. Otherwise, it could have been made much more interestingly. My model was Harry Watt’s famous film *Night Mail*; I was intrigued by the half-light and the objects and sounds in it.”³ At that time, he also financially supported himself by filming weddings on 8mm stock – a practice he returned to during his time in the US in the 1980s, then shooting on video. During his studies, he also made a living by working as an assistant to

directors at the Barrandov studios and performing in their films. He earned additional money writing screenplays for instructional films with titles such as *Předeplatý beton* (Pre-stressed Concrete) and *Paletizace v textilním průmyslu* (Palletisation in the Textile Industry), mostly for Propagfilm, the commissioning department of the Krátký film (Short Film) studio.

During his third year at FAMU (1956/1957) Němec ran into a conflict when Bořivoj Zeman replaced Krška as head of the directing class. For his studio exercise, Němec had decided to make an adaptation of Polish existential writer Marek Hlasko’s short story “Najświętsze słowa naszego życia” (The Most Holy Word of Our Lives) from the 1956 collection *Pierwszy krok w chmurach* (First Step in the Clouds). Zeman, however, did not initially want to approve the film, whose story of a Polish “whore” he considered immoral. He eventually agreed, but conflict arose again when Němec filmed the opening scene as a long take of naked lovers in bed. Zeman suggested that he be expelled from the school for this, and also because Němec publicly stated that Zeman’s films say nothing to him in terms of filmmaking and that they could only ruin his taste.⁴ Němec never finished this film.

Václav Wasserman, a veteran of the pre-war Czech cinema, was subsequently assigned as Němec’s pedagogical mentor and oversaw his work on the film *Sousto* (A Loaf of Bread, 1960). Němec’s initial plan for his graduating film was called *Čekání* (Waiting), an adaptation of Arnošt Lustig’s short story “Záře půlnočního slunce” (Morning till Evening) from the collection *Ulice ztracených bratří* (Street of Lost Brothers). This film about parents waiting in vain for their son, who had died in the Holocaust, was meant to occupy an uncertain position between reality, dreams, and hallucinations, as well as between present and past. This was meant to be conveyed, for example, in the interplay of sound motifs among all the narrative levels. Here we can also see Němec’s orientation on literature with powerful themes (which also included William Faulkner, Ernest Hemingway, and Robinson Jeffers) as well as his inspiration from the pictorial asceticism and sophisticated work with sound in Bresson’s film *Un condamné à mort s’est échappé ou Le vent souffle où il veut* (A Man Escaped, 1955). At that time, however, Otakar Vávra was appointed as new head of the department, and according to Němec, he rejected the film due to its pessimistic subject. So, Němec decided to adapt another story by his older friend Lustig, “Druhé kolo” (The Second Round) from the collection *Démanty noci* (Diamonds in the Night). This work tells the story of three boys (the Great Bear, the Marquis, and the “little fellow”) aboard a death transport, which has been waiting with them at the train station for three days. They decide to steal a loaf of bread from a wagon on a side track, which is guarded by a German soldier who had shot two other “thieves” the day before. The film smoothly blends moral and existential themes in an experimental form that employs stream of consciousness and alternates between direct, impulsive dialogues and commentary from the omniscient narrator.

1 From an interview with Jan Němec conducted by the author on 15 May 2012.

2 From an interview with Jan Němec conducted by the author on 6 September 2012.

3 Ibid.

4

See the documentary portrait of Jan Němec from the series *Zlatá šedesátá* (The Golden Sixties) made by Martin Šulík in 2009.

Screenwriter and director Němec omitted from the story the plotline about the “fellows with sidecurls”, who eventually seize the bread instead of the boys, and concentrated instead on the atmosphere of feverish tension involved in planning the operation and stealing the loaf of bread in less than sixty seconds. The film opens with a shot of train cars loaded with bread on a dead-end track with the footsteps of a guard on the soundtrack. From here the camera pans to three boys hiding under the car and counting the time the guard needs to circle around the cars. The presentation of the counting is notable for the low-angle shot under the car and the close-ups of the three boys’ faces, while on another layer of the soundtrack the steps of a German patrol and the soldier’s dialogue are also heard, accompanied by the sound of shooting. These noises are apparently just part of the boy’s retrospective thoughts about how the two people were shot while trying to steal bread the day before. Then comes the operation itself. Tomáš, the boy chosen for the operation by a drawing of lots (who is called the Great Bear in the story), manages to seize the bread, but on the return, a soldier notices him and knocks him to the ground. However, the Marquis pulls him back under the car after being knocked down (shot from a downward-tilting angle), while Tiny (the “little fellow” in the story) takes the bread and hides it. The subjective images of stealing in Prague and the vision of a conversation after the supposed failure of the action are omitted from the story, and instead all attention is focused on the ongoing operation and the sounds of Tomáš’s counting. The ending is also fundamentally changed, whereby the boys get the bread, allowing them to prepare for an escape from the transport. Tomáš’s line “the time has come – we leave tomorrow” can be thought of as a possible lead-in to the story of Němec’s feature film, *Diamonds of the Night* (1964).

The work was awarded the Silver Rose of the Dutch Film League at the student film festival Cinestud Amsterdam in 1960, one of the six main prizes at the 7th International Short Film Festival Oberhausen in 1961, and honourable mentions at the Cannes International Youth Film Meeting in 1961 and at the 10th Melbourne International Film Festival in 1962.

Němec then began working as an assistant director at the Barrandov Studios, and before he got his first feature film, he was supposed to make two socialist realist films – an adaptation of Lustig’s *Západní nádraží* (Western Railway Station) and *Chut léta* (The Taste of Summer) from a screenplay by Eva Ledecká – none of which were actually executed. In the meantime, he went off to basic military duty for a year in 1962, where made shots for the *Armádní filmový zpravodaj* (Army Film Newsletter) and created the compilation documentary *Paměť našeho dne* (The Memory of Our Day) under the auspices of Československý armádní film (Czechoslovak Army Film). In this documentary, he returned to the theme of war and combined quite unknown archival images of the liberation of Bratislava, Zlín, Ostrava, Brno, and Prague with shots of contemporary life in the same locations, with associative sounds of shooting and grenade explosions. Likewise, the shots from the war are sometimes accompanied with sounds of contemporary, peaceful life. For this film, he collaborated with composer Jan Klusák and cameraman Jaromír Šofr, who filmed the new footage from the same or similar positions as the shots in the archival material.

Soon after Němec returned from military service, he and Lustig submitted the first draft of a literary screenplay for *Diamonds of the Night* to the production group Šmída-Fíkar. The screenplay was subsequently taken over by Jan Procházka in the production group Švábik-Procházka. Filming began a year later with František Vlácil as supervisor. With its sixty pages, Lustig’s story “Tma nemá stín” (Darkness Casts No Shadow), which is based on his own experience of escaping from a death transport is the second longest story of the book *Diamonds of the Night* and is thus more similar to a novel.

The beginning of shooting was marked by a number of problems. The studio refused to appoint Němec’s former collaborator from *A Loaf of Bread* Jiří Šámal to be the film’s cinematographer, assigning Jaroslav Kučera instead, together with Miroslav Ondříček as second cameraman. For a long time, the studio also refused to appoint Ester Krumbachová as costume designer; eventually, though, she would have a profound influence on the final form of the work. Kučera and Němec then had to negotiate with the film laboratories on the possibilities for the visual stylisation they desired; they finally agreed to shoot on Ultrarapid negative stock and to process it in a positive developer (gamma 1,2) that would guarantee a high-contrast image. Although most of the filming was done with a Cameflex hand-held camera, it was also necessary to construct a 400-metre long track up a steep hill for the opening tracking shot, which cost almost a third of the entire shooting budget. Filming itself took place between 11 September and 13 December 1963. A major complication was created by Kučera’s departure for a festival in Acapulco, with the consequence that Ondříček had to finish his work. After shooting wrapped in December, the originally intended editor Miroslav Hájek, who was well-known at the time work on the films of Miloš Forman and Věra Chytilová, was replaced by Jiřina Lukešová, who had been screened by the regime. Nevertheless, Němec succeeded in getting Hájek reappointed and his contribution had a great impact on the final form of the film.

The film was approved by the censor for distribution by the studio on 10 March 1964; however, the Ústřední půjčovna filmů (Central Film Distribution) had second thoughts and postponed the premiere until 25 September 1964, followed by only limited distribution in film clubs. While the film was under-appreciated at home, it was quite successful abroad, winning the Mannheim Grand Prix for first documentary film feature (XIII. International Film Festival Mannheim 1964) and the International Critics’ Prize at the 1st Festival of New Film in Pesaro in 1965. In 1966, Jaroslav Kučera also received recognition at the VII. UNIATEC Congress in Prague for his unique use of the extremely long tracking shot in rugged natural terrain and Miroslav Hájek was named Best Editor of the Year in a poll by the British magazine *Films and Filming*. Němec became a famous director, even though his second film, *O slavnosti a hostech* (A Report on the Party and Guests, 1966), had already been banned by that time.

Jan Bernard
film historian

THE DIGITAL RESTORATION OF *DIAMONDS OF THE NIGHT*

From the beginning, the intention of the digital restoration of *Diamonds of the Night* was to return the film to a form that was as close as possible to what viewers would have seen in the cinema at the time of its premiere in 1964. From a technical point of view, *Diamonds of the Night* is a very unique and innovative film: not only does it employ photographic distortion of the image, but also it combines several types of film material. It was the task of the restoration team to respect the experimental and diverse nature of the original work and to retain this in digital form.

The Národní filmový archiv (NFA) maintains the original negative of the image and sound, a duplicate positive, and five combined prints from various periods. The original negative of the image was chosen as source material for the digitisation, since it was the oldest material and therefore had the best photographic quality. It is preserved on acetate-based black and white Agfa Ultrarapid, Kodak, and occasionally also Gevaert Belgium film stock. In addition to the camera negative, the original negative also contains embedded portions of the duplicate negative on Kodak stock. The original negative has wear along its entire length, is in quite dirty condition, and suffers from substantial mechanical damage. In addition, multiple reels are missing segments several frames in length.

As the original negative was the main source for the digitisation of the image, it was necessary to adjust the brightness of the image according to a selected reference print, so that it matched the character of the distribution prints. For this purpose, we selected the highest-quality, laboratory-processed original distribution print on Agfa material, the type of film it was distributed on during its initial release.

The source material for the image was scanned on a FilmLight Northlight 2 device in 4K resolution. Due to the variety of film stock contained in the original negative, it was necessary to constantly alter the scanner's parameter settings in order to capture the maximum dynamic range of each image. Then, luminance adjustments and tonal grading of the digitised data was carried out according to the concurrently projected 35mm reference print with the help of the FilmLight Baselight system. In the colour correction process, we sought to retain the original character of the reference print, including the inconsistent luminance and tonal characteristics of the film image that resulted from the filmmakers' intentionally non-standard approach to working with the film material and processing it in the laboratory.

Damaged portions of the image were removed first by means of automatic processing and subsequently by manual retouching. In the spirit of our conservative approach to restoration, we decided to remove traces left by time and usage, but not defects and imperfections that reflect the limitations of the period when the film was made or that result from the technology used to make it. Such artefacts that we have left in the film include elements that were created during filming or laboratory processing, which are evidence of contem-

porary technology and creative practices of the time. These typically include the cue marks for projectionists stamped onto the negative at the end of each reel, as well as elements resulting from non-standard creative work with the film material, such as the high contrast and graininess of some shots or the non-uniform character of the image. By contrast, all the damage caused by the film's wear and aging was removed, such as dirt and mechanical defects (e.g. lines, scratches, pressure marks from the sprocket roller); a more demanding operation was the retouching of sections where blank frames were used for splicing or perforation repair. At the same time, we employed automatic image stabilisation and a gentle deflickering process for the whole length of the film. Image stabilisation was only used to compensate for instability caused by shrinkage of the material due to aging or when parts of the film with splices had difficulty passing through the scanner. Otherwise, we left instability intact when it was clearly the result of production technology or laboratory processing.

The original sound negative was selected for the digitisation of the sound. The sound track of the negative was in good condition for the whole length of the film and suffered minimal mechanical damage. The transfer to digital was done on a Sondor Resonances scanner. As with the image, the intention of the sound restoration was to provide the contemporary viewer with an experience analogous to that of a viewer from the time of the film's release, despite the differing technological conditions. Therefore, we used an academic filter to transfer the sound in accordance with 1960s standards and noise reduction was applied to reach the volume level that would match what it likely would have been at the time of the film's premiere. When retouching the sound, defects caused by the wear and aging of the film material such as cracking or popping have been removed. Final frequency and dynamic adjustments were made in a mixing studio according to Dolby Room standards, and the overall recording was modified to the parameters of the contemporary sound reproduction chain to simulate the historic acoustic conditions of the cinemas from the period of the film's release.

Image and sound were subsequently joined together and synchronised, and then supplemented with metadata detailing the individual stages of our intervention. Finally, the end products (DCP and HD master) were secured in the NFA digital archive system.

Note:

The restoration was carried out in 2018 under the supervision of the Národní filmový archiv, Prague, in the studios of Universal Productions Partners and Soundsquare.

Tereza Frodlová
film restorer

PERIOD PRESS REACTIONS

A. J. Liehm, Mimořádný debut [An Exceptional Debut]. *Divadelní a filmové noviny* 8, 1964, no. 3, p. 6.

Without question, Němec belongs to that group of artists, for whom the work of art is not simply a vehicle for an idea or a thesis, but an end unto itself, a subtle meshing of dream and reality in which the viewer must find his or her own points of contact. It is not so long ago that we not only denied such art the label "socialist", but the very right to even exist within socialist cinema.

Jiří Janoušek, Démanty noci [Diamonds of the Night]. *Tvář* 1, 1964, no. 8, p. 33.

For me, and probably for most people in their 20s, *Diamonds of the Night* is the most shocking film about war, likely because there are no stomping boots, no roaring tanks, and no SS men, and yet the film (cleansed of all that racket) reveals and preserves the most devastating consequences of war – and of every time period that creates the right conditions for the existence of evil.

Petr Král, Filmová skutečnost a skutečnost snu [Film Reality and the Reality of Dreams]. *Divadlo* 16, 1965, no. 1, pp. 34–40.

Film poetry, more than any other realm of poetry, demands that a person be ripped from his axis by a dream and inclined towards "concrete irrationality" if the film is to be a truly lyrical deed. (...) With Němec, even the most extreme visions – from whose hidden treasure troves the filmic composition is endowed with dreams and the subconscious – do not merely fulfil a therapeutic function in the psychoanalytic sense, but their lyrical design is also able to provide us with profound inner enrichment ...

Jaromil Jireš, Kučerovy Démanty noci [Diamonds of the Night]. *Divadlo* 16, 1965, no. 2, pp. 70–72.

Kučera's camera has become the most important actor, invisible but seeing, a subject that bears witness to reality and dreams in extremely vital situations. It must testify on behalf of the boys, accentuating each of their gestures, and see things through their eyes in constant, monotonous repetition. (...) In the resulting film, it is clear that the cameraman delivered immensely valuable material to work with in the editing room.

Gene Moskowitz, Demanty Noci. *Variety*, 5 August 1964.

This film is more a study of mood and atmosphere (...) than a forthright story production. (...) Picture also shows Western influences in mixing two levels of time during the boys' attempt to escape to freedom. They are reduced to primitivism and pic does not spare their bruises, fears and hurts in sharp scenes that display their inner feelings. (...) A definite talent, pictorial flair and narrative power are unveiled with this first pic by Nemec. He should be heard from at future festivals.

Philippe Haudiquet, Un film d'avant garde: Les diamants de la nuit [An Avant Garde Film: Diamonds of the Night]. *Image et son*, 1965, no. 186, p. 31.

With a director like Němec, the framing, camera angles, choice of lenses, and the use of sound have the effect that the viewer, without noticing, does not perceive those old men as mere beings, but rather as monsters, crooked and predatory. *Diamonds of the Night* is not just a testament to high aesthetic ambition, it is a work that is new, rich, and complex, a work that is at this moment utterly unique.

Luc Moullet, Contingent 65 1 A. *Cahiers du cinéma*, 1965, no. 166/167, pp. 60, 62.

From this story of two adolescents fleeing their German occupiers, that is, a story of suffering in war, Jan Němec has created a stylistic exercise (which is already suspicious) lacking any trace of humanity. (...) In fact, (...) what we see is the purely animal consciousness of two dolts who do not even know how to breathe while running, fall into the hands of their enemies due to their own foolishness. They only care about gratifying their own instincts and their heads contain nothing but two or three obsessive ideas, thoughts, or memories. (...) Ultimately, the viewer is rewarded, but I'm sorry to see that a people's democracy is financing such reactionary films by would-be aesthetes, who do not put any human or social value into them. Fortunately, we still have Miloš Forman.

FROM INTERVIEWS WITH THE DIRECTOR

Dušan Černý, Natačejí se Démanty noci. Rozhovor s Janem Němcem [Diamonds of the Night is Being Filmed. Interview with Jan Němec]. *Práce*, 12 January 1964, p. 5.

What draws me to Lustig? (...) He is interested in people in extreme situations, standing in the face of death, hunger, and utmost physical strain. Or in those brief moments, in which a person must make decisions with lifelong effects. Basically, a person's struggle for dignity, for existence.

Agáta Pilátová, Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a „Démantech noci“ [On His First Film. Jan Němec on Loneliness, the Need to Struggle, and *Diamonds of the Night*]. *Kino* 19, 1964, no. 3, p. 2.

I deliberately tried to suppress all elements that would situate the story in time and place. I wanted to contemplate the fate of contemporary humanity. The story is just a means to achieve this contemplation. (...) There is no point in making a film today about how fascists were evil and how people suffered. This has been said so many times already. (...) Cruelty and restraint, condemning a person to loneliness and casting them out – this also exists elsewhere and in other times. (...) If things are arranged differently, [Lustig's] scheme takes on a slightly different meaning. It is not just about wandering and getting lost in the forest, but wandering and getting lost in life itself.

Martin Brož, O Démantech noci s Janem Němcem [Talking about *Diamonds of the Night* with Jan Němec]. *Film a doba* 10, 1964, no. 7, pp. 365–366.

I wanted to create my own filmic space and time. I wasn't trying to capture reality à la cinéma vérité, but to create a completely new reality, which does not actually even exist outside the film. (...) So, the film does not have flashbacks to the past or visions of the future (...), but only one storyline and one emotional plane that arises from the continuous linking of these positions. (...) In some shots from the subconscious, I placed inanimate things on the same level as people, for example, in the case of the visions of home: a street, a staircase, a door, a bell, and a lock, whereby one just needs to turn the key and enter the home. (...) I tried to achieve a composition of themes and motifs that gradually recur, but are qualitatively altered. And it is precisely this principle of repetition that is inherent in music. (...) Pure film – and this is what I am striving for – should be interpretable purely on its own terms: it should have its own aesthetics and poetics.

COMMENTS FROM ARTISTIC CONTEMPORARIES

Pavel Juráček:

In recent years, there have been several films from around the world – and there are more and more of them – which resemble literature in this sense. They use metaphors for communication. (...) This film is typical of this type of new film language. For that reason, I see the future in it, because films like this become more understandable in an international sense.

Věra Chytilová:

This film was not about cinéma vérité or a documentary approach at all. It is strictly stylised in terms of the visual image, as well as technically and dramaturgically (...) [T]here is a story, but the creator's main goal is to present something that is not a story. This is why it develops the way it does. It is a treatise on anxiety and human stupidity.

Ivan Passer:

For me, the reality of the film is the reality of dreams (...) from the interplay between the cameraman and the director, the film achieves its own dream logic. (...) There are scenes I have already forgotten. But there are also scenes that I will not forget for a long time, just like I remember dreams from when I was ten. Although it was a terrible dream, I am grateful to the filmmakers for it.

Miloš Forman:

In my view, the vast majority of films about fascism that I've seen are gangster movies, films about something that never existed the way it is now being passed down. (...) From this point of view, *Diamonds of the Night* is the most truthful film about fascism.

Arnošt Lustig:

One of the lessons that the young generation has taken away from the fascist period (...) is the fantastic, absurd lesson that the human race is actually the only race of creatures on the planet that is capable of consciously destroying itself. (...) For me, this film has something utterly new that I have never seen elsewhere in cinema.

Quoted from:

Svaz čs. divadelních a filmových umělců [Association of Czechoslovak Theatrical and Film Artists] – Film Folder. Diskuse o filmu Josefa (sic!) Němce „Démanty noci“. [A discussion of Josef (sic!) Němec's film “Diamonds of the Night”]. Jan Svoboda's personal archive.

DIAMONDS OF THE NIGHT

director Jan Němec
assistant director Hynek Bočan
story Arnošt Lustig (short story "Tma nemá stín"
[Darkness Casts No Shadow])
screenplay Arnošt Lustig, Jan Němec
cinematography Jaroslav Kučera, Miroslav Ondříček
camera assistants Petr Čech, Ivan Vojnár
editor Miroslav Hájek
set design Oldřich Bosák
make-up Vladimír Petřina, František Příhoda
costume design Ester Krumbachová
sound František Černý, Bohumír Brunclík (sound effects)
production Filmové studio Barrandov
cast Ladislav Janský (the first boy), Antonín Kumbera
(the second boy; dialogue spoken by Vladimír Pucholt),
Ilse Bischofová (country woman), August Bischof
(farmer), Ivan Asič (young SS man), Jan Řiha
(young SS man) et al.

Czechoslovakia • 1964 • 67 min. • 35 mm • b/w • 1.37:1
sound • premiere 25. 9. 1964

Diamonds of the Night is a drama that plays out on the border between life and death. In a naturalistic way, it captures the states of tiredness, anxiety, hunger, and peril by two Jewish youths who have escaped from a death transport. The images of the flight of these psychologically and physically exhausted men are interspersed with associative retrospective visions, dreams, and hallucinations that present the subjective perception of both protagonists. This free adaptation of Arnošt Lustig short story "Darkness Casts No Shadow" launched the career of Jan Němec (then aged 28), one of the most original Czech filmmakers of the 1960s.

EXTRAS

A Loaf of Bread

director: Jan Němec • **story:** Arnošt Lustig (short story "Druhé kolo" [The Second Round])
• **screenplay:** Eva Límanová, Jan Němec • **cinematography:** Jiří Šámal • **set design:** Jan Pacák • **costume design:** Růžena Adamcová • **editor:** Josef Dobřichovský • **music:** Johann Sebastian Bach • **production:** Studio FAMU • **cast:** Ivan Renč (prisoner), Jan Bartůšek (prisoner), Oldřich Bláha (prisoner)

Czechoslovakia • 1960 • 12 min. • 35 mm • b/w • 1.37:1

At the end of World War II, a train loaded with concentration camp prisoners is standing at the station. Three desperate men come up with a plan to steal bread from a nearby train car, for which they have exactly sixty seconds. Němec's debut short film achieves its effect through the terrifying incongruity between the infinitely short window of time for capturing bread and the perpetual threat of death.

Note:

This film was part of an exercise for FAMU students to mark the 15th anniversary of the end of World War II.

Army Film Newsletter

director: Jan Němec • **production:** Československý armádní film

Czechoslovakia • 1962 • 12 min. (six segments) • 35 mm • b/w • 1.37:1

As part of his basic military service, Němec was transferred to the Československý armádní film (Czechoslovak Army Film) in the winter of 1961, where he shot segments for the fortnightly *Army Film Newsletter*, among other things. Here, we present a selection of segments from issues 9 and 12, in whose credits Němec is listed as director. The segments from no. 9 – *Potápěčská souprava* (Scuba Diving Set), *Výstava malíře Trnky* (An Exhibition of the Painter Trnka), and *Závod v twistu* (A Twist Competition) – were created by Němec himself. As for the segments from no. 12 – *Technická opravna tankového pluku* (The Technical Repair Service of the Tank Regiment), *Výzkumný automobilový ústav* (The Automotive Research Institute), and *Dopravní prostředky v cizině* (Vehicles Abroad) – Němec was more of a supervisor.

The Memory of Our Day

director: Jan Němec • **cinematography:** Jaromír Šofr • **music:** Jan Klusák • **editor:** Zdeněk Stehlík • **production:** Československý armádní film

Czechoslovakia • 1962 • 9 min. • 35 mm • b/w • 1.37:1

Němec also created a compilation documentary for Czechoslovak Army Film that combines shots from the end of World War II with images of contemporary life. Just as with *Diamonds of the Night*, however, the images of war are not rooted in a specific time, and even the present is not always as idyllic as it might seem. Thus, what was to be a devotional tribute to the Soviet Army for the liberation of Czechoslovakia becomes a troubling statement on the eminent threat of war.

Red Coffin

direction, story, and screenplay: Jan Němec • **cinematography:** Jiří Kadaňka • **editor:** Miroslav Hájek • **music:** Ladislav Štáidl • **sound:** Adolf Röhms • **singing:** Karel Gott • **song lyrics:** Ester Krumbachová • **production:** Československá televize – Televizní filmová tvorba

Czechoslovakia • 1968 • 3 min. • 35 mm • b/w • 1.37:1

The pop icon Karel Gott appears in a setting vaguely reminiscent of the graveyard scene in *Diamonds of the Night*, and sings in remembrance of his dead love in a black dress. However, the grim, graveyard atmosphere that accompanies his choreographed rendition of the song “Red Coffin” awakens to a sense of mocking euphoria.

Note:

This video clip comes from Němec’s television film *Čas slunce a růží* (A Time of Sun and Roses, 1968), which is comprised of filmed renditions of Karel Gott’s songs without any sort of connecting action.

A Sound Film About FAMU

direction and screenplay: Angelika Hanauerová • **cinematography:** Bohumír Durčák • **music:** Josef Ceremuga • **sound:** Gustav Houdek • **editor:** Ludvík Pavlíček • **narrator:** Josef Abrahám • **production:** Krátký film Praha • **appearing:** A. M. Brousl, Juraj Jakubisko, Pavel Juráček, Jan Němec, Otakar Vávra et al.

Czechoslovakia • 1969 • 25 min. • 35 mm • b/w • 1.37:1

A documentary portrait of the Prague Film School at the end of its most famous era. Pavel Juráček, Jan Němec, and others offer more or less serious advice and recommendations to younger colleagues.

Hatred

director: Hynek Bočan • **story:** Jan Drda (short story “Nenávist” [Hatred]) • **screenplay:** Vladimír Goldmann, Antonín Máša • **cinematography:** Piro Milkani • **set design:** Milan Nedjedlý • **make-up:** Jiří Šimon • **editor:** Ludvík Pavlíček • **sound:** Oldřich Tichý • **professional advisor:** Alois Bica • **production:** Studio FAMU • **cast:** Bohuš Záhorský (office worker Václav Babánek), Miroslav Nohýnek (student Vašek, Babánek’s son), Alexandr Postler (Tonda, Vašek’s classmate), Petr Kostka (Karel, Vašek’s classmate), Martin Růžek (office worker Tomek), Bohumil Bezouška (former sergeant Lojza Mrázek), Eduard Dubský (lieutenant), Jan Skopeček (man with rifle), Jiří Smutný (man from the Gestapo), Josef Koza (owner of a shooting range, Josef Kozel), Zdeněk Řehoř (office worker Urbánek), Viola Zinková (Tomková), Jiří Štíbr (young man with rifle), Jan Neumayer (man in helmet)

Czechoslovakia • 1960 • 23 min. • 35 mm • b/w • 1.37:1

In the wake of the assassination of Reichsprotektor Reinhard Heydrich, occupied Prague is experiencing its most difficult moments. The student Vašek also falls prey to the repressive atmosphere when he is denounced to the Gestapo for telling a joke about the hard-working German nation. His father, a worn-out and cautious office worker named Babánek, paradoxically sets out to save him. The somewhat clichéd theme of an outsider who rises up against the malevolence of the majority is enhanced by expertly constructed tense moods in the decisive scenes as well as by its subtle parallels to the 1950s.

Note:

Like Němec’s *A Loaf of Bread*, this film was part of an exercise for FAMU students to mark the 15th anniversary of the end of World War II. It was distributed together with the other “anniversary” films *Hlídač dynamitu* (The Dynamite Watcher; Zdeněk Sirový, 1960)

and *Stopy* (Footsteps; Jaromil Jireš, 1960) under the collective title of *The Dynamite Watcher* (1963). Director Hynek Bočan later collaborated on the *Diamonds of Night* as an assistant director.

Railway Workers

director: Evald Schorm • **cinematography:** Jan Špáta • **music:** Jan Klusák • **sound:** Antonín Kleisner • **editor:** Josef Pejsar • **narration:** Dana Medřická, Richard Honzovič • **production:** Krátký film Praha

Czechoslovakia • 1963 • 13 min. • 35 mm • colour • 1.37:1

This reputable lyrical documentary by Evald Schorm examines the everyday labour of railway workers on the tracks. The workers' routine is rendered poetic by means of off-centre close-ups of their faces, the photogenic quality of fire and smoke, and Jan Klusák's gentle musical accompaniment. The female narration, which supplies a dimension of inner experience to the work process, also plays a crucial role.

Note:

One of the railway workers is Antonín Kumbera, whom Němec chose for the main role in *Diamonds of the Night* immediately after this film.

The 120-Hour Day That They Embarked On

director: Petr Ruttner • **story and screenplay:** Milan Pešek, Petr Ruttner • **cinematography:** Vladimír Lorenc, František Viček • **music:** Josef Cermuga • **editor:** Ludvík Pavlíček • **professional advisor:** Miloš Vojtěchovský • **narration:** Jiří Adamíra, Vladimír Fišer • **production:** Krátký film Praha

Czechoslovakia • 1965 • 29 min. • 35 mm • b/w • 1.37:1

A group of volunteers gather in a hospital in Prague's Krč neighbourhood to test what happens to their organism when it does not sleep for five days. In the course of the experiment, the participants go through states of whipped up consciousness and utter numbness, but surprisingly succeed in completing the experiment. The film's sensitive observation of the patients, along with the knowledgeable voice-over commentary, portrays the patients' extreme experiences in such a colourful fashion that it transcends its scientific confines to become a study of human fate.

Interview with Tereza Frodlová about the digital restoration of the film

created by: Ivan Svoboda • **interview by:** Jan Křipač • **production:** Národní filmový archiv

Czech Republic • 2018 • 6 min. • digital • colour (with black-and-white segments from *Diamonds of the Night*) • 16:9

Trailer for Diamonds of the Night

director: Jan Bušta • **music:** Jan Balcar • **editor:** Libor Alexa • **production:** Národní filmový archiv

Czech Republic • 2018 • 2 min. • digital • b/w • 16:9

45

46

BD Editor
Production
Text Authors

Jiří Anger
Martina Nalevanková
Jiří Anger, Jan Bernard, Tereza Frodlová,
Kateřina Svatoňová
Martin Šrajcr, Soňa Weigertová, David Konečný (subtitles)
Kevin Johnson
Port Lingua
Jiří Anger, František Pekař, Ivan Svoboda
Michal Bregant, Tereza Frodlová, David Hrubý,
Jaroslav Lopour, Alena Šlangerová

Proofreading
English Translation
Film Subtitles
Bonus Materials
Special Thanks to



Dilia

1918
100
2018



MINISTERSTVO
KULTURY



VOJENSKÝ
HISTORICKÝ
ÚSTAV PRAHA

