

# Zpráva o digitálním restaurování

**Anna Batistová**

Iniciátorem digitálního restaurování filmu *Hoří, má panenko* se stal Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. Samotný zásah probíhal pod vedením Národního filmového archivu, ve spolupráci s pražskými společnostmi Universal Production Partners (UPP) a Soundsquare. Jako dohlížející a poradní orgán byla sestavena pracovní skupina tvořená zaměstnanci NFA, UPP, Soundsquare, zástupci FAMU a Asociace českých kameramanů a externími spolupracovníky. Průběžné výsledky byly konzultovány s kameramanem filmu Miroslavem Ondříčkem. Složení pracovní skupiny a účast kameramana Ondříčka měly zajistit, že provedení zásah bude v souladu se současnými trendy v digitalizaci audiovizuálního dědictví, s etickými zásadami restaurování audiovizuálních děl a s aktuální autorskoprávní legislativou.

Pracovní skupina se v průběhu dubna až června 2012 pravidelně scházela na půdě UPP, aby probírala klíčové otázky týkající se povahy zásahu a výsledné podoby digitalizovaného díla. Mezitím probíhaly digitalizační a restaurační práce na obraze (v UPP) a zvuku (v Soundsquare) filmu, a historický výzkum produkce a uvádění *Hoří, má panenko* ve spolupráci se zaměstnanci NFA.

## VÝROBA A UVÁDĚNÍ

Snímek natočil Miloš Forman jako svůj třetí celovečerní, po *Černém Petru* a *Láskách jedné plavolásky*. Zároveň se jedná o jeho poslední realizaci před emigrací z Československa. Na přípravě námětu a literárního scénáře Forman spolupracoval s Jaroslavem Papouškem a Ivanem Passerem. Oba byli také přítomni u natáčení, stejně jako další Formanovi tradiční spolupracovníci, mezi jinými kameraman Miroslav Ondříček nebo střihač Miroslav Hájek. Film vznikl v tvůrčí skupině Jiřího Šebora a Vladimíra Bora při Filmovém studiu Barrandov, vedoucím výroby byl Rudolf Hájek.<sup>1</sup> V průběhu přípravných prací byla vedena jednání o koprodukcí s italskou společností Carla Pontiho Sostar Film. Koprodukční smlouva byla uzavřena 9. prosince 1966 a stano-

1 *Filmové informace* 17, 1966, č. 42 (19. 10.), s. 2.

vovala konečnou délku filmu (2 400 m), jeho základní technické parametry a hlavní spolupracovníky Miloše Formana. Italská strana měla na výrobu přispět částkou 110 000 dolarů, určenou kromě honorářů hlavních tvůrců na 30 000 metrů negativní filmové suroviny a pojiždný stav Elemac. Negativ filmu měl poté, co bude v Československu vyroben duplikační pozitiv pro výrobu kopií pro místní distribuci, připadnout italské straně. Ta měla spravovat celosvětová distribuční práva, kromě území Československa a tzv. „LDS“, lidově-demokratických států (jmenovitě Rumunsko, Bulharsko, Polsko, Maďarsko, NDR, Albánie, SSSR a Severní Vietnam).<sup>2</sup>

Literární scénář filmu byl schválen 7. července 1966<sup>3</sup> a přípravné práce na filmu zahájeny 1. října téhož roku.<sup>4</sup> Samotné natáčení proběhlo ve Vrchlabí od 14. ledna do 11. května 1967.<sup>5</sup> Schválení Hlavní správy tiskového dohledu získal snímek 22. srpna 1967<sup>6</sup> a jeho promítání bylo povoleno 12. října 1967.<sup>7</sup> Poté, co Carlo Ponti odmítl hotový film převzít s argumentem, že nedodrží smluvně ujednanou minimální délku, s ním a s jeho zástupcem Ergasem probíhala jednání, kterých se zúčastnili zástupci Filmexportu, Československého filmu, i samotní tvůrci. Poté, co Sostar Film zcela odstoupil od původní smlouvy, snímek koncem roku 1967 převzala pro zahraniční distribuci (opět s výjimkou lidově-demokratických států) společnost Renn Productions Francouze Claua Berriho. V různých publikovaných textech jsou první kontakt s Berrim a další jednání popisována dobrodružně, jako jeden z investorů bývá zmiňován také François Truffaut. Konečná smlouva o užití snímku byla podepsána v době konání brněnského Filmfóra v listopadu 1967, kde byl zároveň promítán a zakoupen do domácí distribuce Berriho snímek *Pépé a Claude* (1967).

Jako premiérový den *Hoří, má panenko* bývá uváděn 15. prosinec 1967, v široké distribuci se ale zřejmě objevil až o týden později, 22. prosince, společně s krátkým československým dokumentem Drahošlava Holuba *Cirkus Kludský*.<sup>8</sup> Analýza denního tisku ukázala, že v Praze se *Hoří, má panenko*

2 Smlouva mezi Československým Filmexportem, jednajícím rovněž z plné moci Filmového studia Barrandov a společností Sostar Film z 9. prosince 1966. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

3 Výrobní list filmu *Hoří, má panenko*, čís. 16046. 8. 8. 1967. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

4 Výrobní list filmu *Hoří, má panenko*, čís. 16046. 8. 8. 1967. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

5 Výrobní list filmu *Hoří, má panenko*, čís. 16046. 8. 8. 1967. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

6 Výrobní list filmu *Hoří, má panenko*, čís. 16046. 8. 8. 1967. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*. Téhož dne byl snímek předložen HSTD ke schválení v jedné hotové kopii s doprovodným výrobním listem. Viz kartu k filmu *Hoří, má panenko*. ABS, f. 318 Hlavní správa tiskového dohledu, k. 282 Zrušená kartotéka filmů, písmeno E-Hry.

7 *Filmový přehled* 1967, č. 47 (27. 11.), s. [3].

8 Předpoklad premiér na měsíc prosinec 1967. Ústřední půjčovna filmů, Distribuční úsek, 2. října 1967, s. 2. NFA, ÚŘ ČSF, R13/BI/5P/2K. Film *Cirkus Kludský* měl 25 minut, blíže

promítal skutečně až od pátku 22. prosince, a v kinech Jalta a Metro se udržel až do 18. ledna 1968, tedy čtyři týdny. V následujícím období byl v Praze uváděn až do 22. února vždy ve dvou kinech zároveň, ale pouze po jednom týdnu. Od 23. února do 14. března putoval po pražských kinech v jedné kopii, a v týdnu od 15. března byl stažen, načež se přibližně o týden později objevila informace o vyjednávání Československého filmu s hasiči<sup>9</sup> o dalším uvádění filmu. Avšak už 22. března 1968 běžel snímek v pražském kině Sokolovo. Podobně v Brně byl snímek podle denního tisku uváděn až od 22. prosince, s premiérou v kině Mír.

Ještě před obvyklým oběhem distribucí, směřujícím od premiérových kin ve velkých městech do sálů v menších sídlech a na venkově, se film *Hoří, má panenko* dostal k divákům v předpremiérových představeních. Více méně bezprostředně po tom, co byl schválen Hlavní správou tiskového dohledu, byl uváděn na několika místech v Čechách v rámci průzkumu diváckých reakcí Ústřední půjčovny filmů,<sup>10</sup> konkrétně v Otročiněvsi, Trutnově, Ústí nad Labem a ve Zruči nad Sázavou. Celý týden v říjnu 1967 se pak zdržel ve Vrchlabí, kde byl natáčen, a vyvrcholením série promítání byla oficiální vrchlabská premiéra za přítomnosti některých autorů (kameraman Ondříček, scenárista Papoušek a dramaturg Václav Šašek) a zástupců tisku.<sup>11</sup> Ta se zřejmě odehrála 17. října.<sup>12</sup> V listopadu 1967 se snímek *Hoří, má panenko* objevil v nabídce československých filmů na již zmiňovaném brněnském Film fóru.<sup>13</sup> V roce 1967 byl film vyvezen do Bulharska, Francie, Jugoslávie a Maďarska, v roce 1968 do Polska a v roce 1969 na Kubu.<sup>14</sup> V těchto letech byl také uváděn na několika zahraničních filmových festivalech.<sup>15</sup>

Co se týče distribučního života snímku *Hoří, má panenko* po premiéře, jsou dostupné informace kusé, a v některých případech si protirečí. Po vyjednávání s hasiči byl snímek málem stažen z oběhu, ale nakonec do něj byl v březnu 1968 přidán vysvětlující titulek. To už bylo v době, kdy měl za sebou cestu hlavním distribučním okruhem. Například v Praze už se od konce února 1968 uváděl pouze v jedné kopii a v menších kinech, kopie určené pro

k němu *Filmový přehled* 1967, č. 42, s. [11]. Viz také Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: ČSFÚ 1976, s. 393.

9 K. Nešvera, *Demokracie v praxi. Vzuřená debata o filmu Hoří, má panenko! s dobrým koncem. Večerní Praha* 14, 1968, č. 68, s. 3. Viz také článek Lucie Česákové v této knize.

10 (-soe-) [Ivan Soeldner], Světová premiéra ve Vrchlabí. *Filmové a televizní noviny* 1967, č. 9, s. 5; Jiří Vittinger, *Hoří, má panenko* v reakci diváků. *Záběr* 1, 1967, č. 7, s. 6.

11 (-soe-) [Ivan Soeldner], Světová premiéra ve Vrchlabí. *Filmové a televizní noviny* 1967, č. 9, s. 5.

12 Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: ČSFÚ 1976, s. 393.

13 Předběžná zpráva o V. Filmfóru v Brně. NFA, ÚŘ ČSF, R13/BI/5P/2K.

14 Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: ČSFÚ 1976, s. 252.

15 Viz přílohu Chronologie.

Jihomoravský kraj už se z Brna přesunuly do okolních městeček.<sup>16</sup> Zatímco podle některých údajů byl znovu stažen pro srpnu 1968, podle jiných se v domácí distribuci udržel až do dubna 1973.<sup>17</sup> Někdy mezi lety 1971 a 1973 byl „vzhledem k tomu, že se na [jeho] realizaci zúčastnily nežádoucí osoby nebo protože [jeho] obsah nevyhovuje,“ vyřazen také z vývozního seznamu československé produkce.<sup>18</sup>

Během 80. let minulého století ale s filmem čile obchodoval Československý filmexport. Na příklad za úplaty prodloužil distribuční práva Berriho společnosti Renn Productions, ale jednal také se zástupci jiných zahraničních organizací, televizních stanic, nebo archivů. Obnovená československá premiéra se konala v lednu 1989.<sup>19</sup> V 90. letech minulého a nultých letech tohoto století se pravidelně objevoval na televizní obrazovce.

## VÝCHOZÍ MATERIÁLY A VÝZKUM

Výchozí materiály použité pro digitalizaci obrazu a zvuku pocházejí především ze sbírek NFA. Jedná se o originální negativ obrazu, původní duplikační pozitiv a dvě distribuční kombinované kopie. Z Ateliérů Bonton Zlín byla zapůjčena distribuční kombinovaná kopie z roku 2009, která patrně nebyla, krom výstupní kontroly, promítaná. Při hledání materiálů pro digitalizaci zvuku byla nalezena také část původních magnetických zvukových záznamů ve Filmové laboratoři Barrandov, pouze část z nich byla ale použitelná.

Originální negativ obrazu je v NFA uchován na acetátní podložce barevné filmové suroviny Eastmancolor. Technická zpráva vypracovaná v únoru 2012 ukázala, že film rozdělený do deseti dílů je v celé délce značně opotřeben: má natržené děrování, místy až do obrazu, přerušované i souvislé rýhy a rýžky v podkladu i emulzi, děrování, slepky i obraz jsou na několika místech podlepeny adhezivní páskou a v průběhu celého pásu se vyskytují šmouhy a zasekaná nečistota. Duplikační pozitiv, opět na acetátní podložce Eastmancolor ve shodné metráži, se zdál být v mnohem lepším stavu. Poškozená kombinovaná kopie na acetátní podložce Orwocolor, která v barrandovských laboratořích s největší pravděpodobností vznikla jako jedna z premiérových kopií a do sbírek NFA byla zařazena v roce 1973, byla vzhledem ke svému poškození klasifikována stupněm 3.<sup>20</sup> Zároveň s ní

16 Podle programů kin v denním tisku, pro Prahu *Večerní Praha*, roč. 13 (1967) a 14 (1968); pro Brno brněnské vydání *Mladé fronty*, roč. 23 (1967) a 24 (1968).

17 Václav Březina – Aleš Danielis a kol., *Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*. Praha: ÚPF 1988, s. 57.

18 Celovečerní a krátké filmy pozastavené a vyřazené z vývozu. NFA, FEX, R7/BI/6P/2K.

19 *Filmový přehled 1988*, č. 12, s. 2.

20 Stupni 3 odpovídá mechanické poškození povrchu kopie „znatelně ovlivňující kvalitu obrazu



Natáčení filmu ve vrchlabském sále Střelnice.

Foto Jaroslav Kuttelwascher

poskytl archiv mnohem méně poškozenou kopii vyrobenou z originálního negativu v roce 1998 na acetátní podložce materiálu Kodakcolor.<sup>21</sup> Zatímco jako výchozí materiály pro digitalizaci měly sloužit originální negativ a duplikační pozitiv, generačně nejstarší, a tudíž také fotograficky nejkvalitnější dostupné materiály, jako reference pro barevné korekce obrazu byla určena dobová kopie na materiálu Orwocolor.

Ideálním výchozím materiálem pro digitalizaci zvuku u filmů z tohoto období bývá magnetický zvukový mix, ze kterého byl zvuk převáděn jako optická stopa na distribuční kopie. Jen asi pětina z celkové délky byla pro film *Hoří, má panenko* dostupná na magnetickém nosiči v kompletním mixu, nalezeném v barrandovských laboratořích. Dalším možným zdrojem byla tedy optická zvuková stopa z distribuční kopie, pokud možno co nejméně poškozené promítáním, v našem případě kopie z roku 2009 vyrobená a uložena ve filmových laboratořích Ateliérů Bonton ve Zlíně. Stala se základem pro digitalizaci zvuku, v kombinaci s magnetickým mixem, který se zachoval například pro místa s písněmi ve druhé pětině snímku.

Na počátku schůzek expertní skupiny bylo po krátké diskuzi rozhodnuto,

i zvuku" a středně nasekané děrování. Milič J i r á č e k – Jiří S t r u s k a, *Příručka pro promítací*. Praha: Naše vojsko 1956, s. 301.

21 Viz údaje v přírůstkových knihách NFA a technických záznamech o stavu filmových materiálů tamtéž.

že verze, ke které bude směřovat restaurační zásah, by se měla co nejdříve blížit podobě filmu, jak byl uváděn při své premiéře v československé distribuci na konci roku 1967 a počátkem roku 1968. Tato premisa vedla historický výzkum a rozhodnutí o konečné podobě filmu.

Již při prvotním zkoumání filmových materiálů v UPP vyzvuly klíčové otázky o podobě filmu v době premiéry, na které bylo třeba hledat odpověď. Bádání bylo vedeno v dostupné literatuře (především rozhovorové knihy a monografie o Miloši Formanovi), v dobovém tisku (filmová periodika, kulturní magazíny, denní tisk), v Archivu Barrandov Studio a. s., v Oddělení písemných archiválií NFA, a méně úspěšně také v Archivu bezpečnostních složek (kartotéka Hlavní správy tiskového dohledu). Zmínky o výrobě či uvádění snímku v konkrétních kinech byly marně dohledávány ve Státním oblastním archivu v Zámrsku, ve Státním oblastním archivu v Trutnově, v Archivu hlavního města Prahy a při kontaktu s některými soukromými organizacemi.

V dostupných monografických publikacích je nejvíce místa věnováno peripetii souvisejícím s koprodukční spoluprací se společností Carla Pontiho, protestům hasičů a zásahům Československého filmu či jiných státních útvarů nebo jejich zástupců do distribučního oběhu snímku. Z popisů identitů ale získáváme jen hrubé představy o událostech kolem výroby a distribuce filmu, v některých případech si dostupná literatura mírně protirečí. Také proto, a vzhledem k tomu, že bylo třeba hledat další filmové materiály dostupné v zahraničí, se také na tyto události soustředil následný historický výzkum, byť přímo neovlivnily podobu snímku při premiéře.

Na základě výchozích materiálů pro digitalizaci a některých archivních pramenů byly formulovány klíčové otázky pro další historický výzkum: 1) jaký filmový materiál byl použit při natáčení, při kopírování ve filmových laboratořích a pro výrobu distribučních kopií filmu; 2) v jakém poměru stran (či formátu) byl snímek při své premiéře uváděn; 3) kdy byl do snímku přidán úvodní titulek ve znění „Tento film není proti požárníkům ani pro ně. Uniforma tu nehráje roli. Jde o každého z nás, o naše vlastnosti, o vztahy mezi lidmi v naší společnosti vůbec.“

Výzkum se soustředil na několik prvních měsíců distribučního života filmu *Hoří, má panenko*, jak byl popsán výše. V písemných pramenech se ale o nich nepodařilo zjistit větší podrobnosti, snad kromě výsledků průzkumu Ústřední půjčovny, který shrnuje dobový článek Jiřího Vitingera přetištěný v této knize. O předpremiérových projekcích ve Vrchlabí a v Trutnově dále svědčí rozhovory s pamětníky, promítači a zaměstnanci tamních kin.

První otázka pro historický průzkum se týkala použitého barevného materiálu. Film byl původně plánovaný jako černobílý. S přístupem společnosti

Carla Pontiho ke koprodukcí na snímku a po prvních zkouškách ve Vrchlabí bylo dohodnuto, že film bude natočen barevně a barevný materiál Eastmancolor dodá zahraniční partner. Klíčový problém pro restaurátorský tým představoval materiál, na který byly vyráběny distribuční kopie, respektive na kterém byl snímek uveden při své premiéře, eventuálně na kterém byly distribuční kopie vyráběny masově. Vzhledem k tomu, že dostupná kopie z roku 1967 byla na materiálu Orwo, a dobová praxe a možnosti československé kinematografie ani nenaznačovaly, že by bylo možné vyrábět distribuční materiály na jiný barevný film, vypadala nejspíš situace tak, že kvalitnější Eastmancolor sloužil pro výrobu originálního negativu při natáčení a při kopírování jako duplikační kopie, ale distribuční kopie už využívaly levnější východoněmeckou surovinu.<sup>22</sup>

Eastmancolor byl v laboratořích Československého filmu zaveden už v roce 1958.<sup>23</sup> Zatímco negativní proces Eastmancolor byl domácí kinematografií využíván (o čemž svědčí množství originálních negativů domácích snímků na barevném materiálu této značky),<sup>24</sup> kopírování denních prací a zřejmě také distribučních kopií bylo běžně prováděno na materiálu Orwo.<sup>25</sup> Zpráva z roku 1967 zároveň uvádí použití pozitivních barevných materiálů ze západních zemí za nemožné pro nedostatek devizových prostředků.<sup>26</sup>

Další klíčová otázka se týkala poměru stran promítaného obrazu. V 60. letech minulého století se v Československu promítalo: v tzv. akademickém formátu s poměrem stran 1:1,37 (někdy se o něm píše jako o klasickém),

22 Viz také rozhovor s Miroslavem Urbanem v této knize.

23 Karel Volf – Zdeněk Sklenář a kol., *Eastmancolor. Zavedení procesu do provozu*. Zpráva 19/58. Jednotné vývojové pracoviště filmových laboratoří. Praha: Filmové laboratoře 1958. Miroslav Urban hovoří o zavedení pozitivního procesu Eastmancolor ve zlínských laboratořích v souvislosti s přípravou na světovou výstavu v Bruselu v roce 1958: Miroslav Urban, *Filmové laboratoře a jejich historie. Z dějin rozhlasu, televize a filmu 2*, 2006, s. 72–82.

24 Viz např. údaje v katalozích *Český hraný film* Národního filmového archivu.

25 „K čemu však nikdy nedošlo, bylo systémové zavedení zpracování pozitivních materiálů Eastman Color, případně jiných nesocialistických značek. Vznikla tak kombinace materiálů Eastman Color negativ – Orwo color pozitiv, která byla jak odbornou, tak i diváckou veřejností akceptována jako kompromis kvality, který vyhovuje i nejnáročnějším filmovým dílům. Tato kombinace byla nabízena i stále častěji se vyskytujícím koprodukčním nebo zakázkovým zahraničním štábům pro zhotovování kopií denních prací a většinou byla tato nabídka po [z]hlédnutí zkoušek přijata.“ Miroslav Urban, *Filmové laboratoře a jejich historie. Z dějin rozhlasu, televize a filmu 2*, 2006, s. 74.

26 Stav výroby film[ových] kopií ve Film[ových] laboratořích, jejich kvalita včetně titulků a projednání stavu dovážených rozmnožovacích materiálů. Návrh pro kolegiální poradou ústředního ředitele Československého filmu. 28. srpna 1967. NFA, ÚŘ ČSF, R10/BI/4P/1K, s. 12. Tato zpráva také na s. 9 hovoří o nedostatečném technickém stavu barevných pozitivních materiálů Orwo, aniž by zmiňovala jakýkoliv jiný pozitivní materiál.



v rozšířeném formátu 1:1,66 a méně často také 1:1,85 (oba vznikají maskováním akademického formátu), a v širokouhlém formátu 1:2,35 (vyžaduje použití anamorfotické předsádky při snímání a projekci). Od poloviny 60. let se u nás zaváděla také projekce na 70 mm.

Všechny dostupné filmové materiály filmu *Hoří, má panenko* mají klasický poměr stran, tj. 1:1,37. Tento poměr také sledují do té doby vzniklá DVD filmu (české vydání distribuované Bontonfilmem a vydání společnosti Criterion z února 2002),<sup>27</sup> a stanovují jej u snímku dostupné elektronické zdroje.<sup>28</sup> Většina dobových pramenů hovoří o „klasickém“ poměru stran.<sup>29</sup> Dle několika zmínek v archivních dokumentech nalezených při předběžném průzkumu měl ale být film, přes natáčení na akademický formát, komponován na poměr stran 1:1,66,<sup>30</sup> a kompozici na tento formát potvrdil také Miroslav Ondříček.<sup>31</sup> Jinde se setkáme se zmínkami o natáčení na „standartní [!] formát s kombinací pro rozšířené plátno“.<sup>32</sup> Komise pro digitální restaurování snímku *Hoří, má panenko* tedy některé kontrolní projekce pořádala ve formátu 1:1,66.

Dobová praxe a směrnice Československého filmu určovaly, že snímky komponované pro poměr stran 1:1,66 mají být natáčeny s poměrem stran 1:1,37 tak, aby je bylo možné promítat také v kinech nevybavených pro projekci na rozšířený formát (a případně v televizi).<sup>33</sup> V pozdějších letech byl for-

27 Na druhém jmenovaném DVD se, dle bonusových materiálů, podílel také kameraman Ondříček, který dohlížel na korekci barev probíhající ve Filmových laboratořích Barrandov.

28 Například Miloš Forman. *Oficiální stránky Miloše Formana. Hoří, má panenko*. Online: <<http://milosforman.com/cz/movies/the-firemens-ball>>, (cit. 12. 9. 2012).

29 Všechny zápisy z *Filmových informací* (periodika Ústřední půjčovny určeného pro provozovatele československých kin), mapující postupnou přípravu snímku od natáčení po uvedení v kinech: roč. 18, č. 3, s. 1b; roč. 18, č. 19, s. 2; roč. 18, č. 48, s. 7; roč. 18, č. 49, s. 1b. Dále se o klasickém formátu mluví v: *Prověрка návrhu výrobního plánu* (Film: Hoří, má panenko), 5. 1. 1967. BSA, SCE, film: Hoří, má panenko; *Výrobní zpráva, Hoří má panenko 16046*, Praha 16. listopadu 1967. BSA, SCE, film: Hoří, má panenko; *Výrobní list filmu Hoří, má panenko*, čís. 16046. 8. 8. 1967. BSA, SCE, film: Hoří, má panenko; Jaroslav Jelínek – František Saska, *Přehledy a srovnání nejdůležitějších výrobních dat filmů roku 1967*. Praha: FSB 1968, s. 66; *Smlouva o společné výrobě a využití filmu „Hoří má panenko“ z 9. 12. 1966*, s. 1. NFA, FEX, R7/BII/1.P/8K.

30 Denní zpráva č. 27 (22.–23. prosince 1966). BSA, SCE, film: Hoří, má panenko; *Sdělení TS J. Šebor – V. Bor z 5. 1. 1967*. BSA, SCE, film: Hoří, má panenko; *Film „Hoří má panenko“*. *Přehled datovaný 20. března 1967*. BSA, SCE, film: Hoří, má panenko; *Rozpočet filmu „Hoří, má panenko“*. 21. března 1967. BSA, SCE, film: Hoří, má panenko.

31 Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem na pracovní schůzce 11. května 2012 v UPP.

32 *Rozpočet filmu „Hoří, má panenko“*. 10. ledna 1967. BSA, SCE, film: Hoří, má panenko.

33 *Směrnice č. I-278 pro natáčení filmů s poměrem stran obrazu 1:1,66 (z 1. července 1964)* a *Směrnice č. I-279 o promítání filmů na promítací plochu o poměru stran 1:1,66 a 1:1,85 (z 10. června 1964)*.

mát 1:1,66 preferován a akademický formát měl být vytlačován z československých kin.<sup>34</sup> Podle Směrnice I-279 pak měly být domácí filmy s projekcí 1:1,66 zřetelně označeny na distribučním listu, na filmové kopii a na obalu kopie. Pro náš snímek jsme dohledali Distribuční list, který zmiňuje pro distribuci připravené „kopie 35mm klasické“ (vedle kopií na 16 mm) a zároveň obsahuje zmínku o tom, že film „není povolen k promítání na rozšířenou promítací plochu“.<sup>35</sup>

Na druhou stranu z rozhovorů s promítači Jiřím Plačkem z Vrchlabí a Josefem Kranátem z Trutnova vyplývá,<sup>36</sup> že alespoň při některých příležitostech byl snímek promítán v poměru stran 1:1,66. Nutnou podmínkou bylo odpovídající vybavení kina – promítací stroj s maskovací okeničkou, odpovídající promítací objektiv a rozměry promítacího plátna.

Důležitá vodítka pro konečné rozhodnutí o promítaném formátu poskytla dobová laboratorní a promítačská praxe. Při výrobě distribučních kopií přímo z originálního negativu, což byla ve sledované době v Československu běžná praxe u domácích snímků, by zamaskování původního obrazu 1:1,37 na negativu způsobilo, že by na distribuční kopii sice vznikl obraz s poměrem stran 1:1,66, ale mezi jednotlivými okny by bylo bílé obrazové dělení, které by při projekci působilo rušivě. Postup přípravy distribučních kopií s poměrem stran promítaného obrazu 1:1,66 přímo kopírováním z negativu tedy není pravděpodobný. Zároveň není možné nechat rámování obrazu z kopie 1:1,37 na plátno 1:1,66 na promítači – velmi pravděpodobně by bylo v rozporu s původními záměry tvůrců a se směrnicí I-279.<sup>37</sup>

Rozhodující ale bylo spojení Směrnice I-279 a Distribučního listu – tyto dokumenty dokazují, že, ať autoři zamýšleli snímek jakkoliv, Ústřední půjčovna jej distribuovala s instrukcemi promítat ve formátu 1:1,37. Jeden z argumentů, který zazněl v rámci rozhovorů pracovní skupiny, hájil záměry autorů a jejich vizi konečné podoby snímku. Z nashromážděných materiálů ale vyplynulo, že tato vize byla zhmotněna jen ve výjimečných případech. Dobový většinový divák se tedy nesetkal s podobou snímku, jak ji autoři zamýšleli. Restaurování filmu s poměrem stran 1:1,66 by tedy do jisté míry

34 Návrh pro poradu ústř[edního] ředitele [československého] filmu, Zavádění formátu 1:1,66, 20. srpna 1969 (zpráva datována 11. července 1969). NFA, ÚŘ ČSF, R13/BI/5P/7K.

35 Distribuční list č. 188/67. NFA, Sběrka reklamních materiálů k českým i zahraničním filmům, složka 1041 Hoří, má panenku.

36 Oba rozhovory vedl Miloslav Novák, s Jiřím Plačkem 17. září 2012 ve Vrchlabí, s Josefem Kranátem v době 10. až 15. září 2012 emailovou korespondencí.

37 Směrnice č. I-279 o promítání filmů na promítací plochu o poměru stran 1:1,66 a 1:1,85. Informace o dobových laboratorních postupech a promítačské praxi získal Vladimír Opěla při konzultaci s bývalými zaměstnanci barrandovských Filmových laboratoří.

Příprava filmového materiálu na skenování ve společnosti UPP.

Foto Lukáš Košek a Jan Čvančara (UPP)



vytvářelo historické falzum a bylo by v rozporu s počátečním rozhodnutím o restaurované verzi a se zásadami audiovizuálního archivnictví.

Celá kauza ale vypovídá nejen o dobových podmínkách natáčení, distribuce a předvádění filmů, ale také o mezidobí, ve kterém československá kina nebyla jednotně technicky vybavená, a ani laboratorní a distribuční praktiky zcela nevycházely vstříc všem požadavkům a vizím tvůrců.

V začátku kombinované kopie na materiálu Orwo se nachází titulek ve znění „Tento film není proti požárníkům ani pro ně. Uniforma tu nehraje roli. Jde o každého z nás, o naše vlastnosti, o vztahy mezi lidmi v naší společnosti vůbec.“ Bylo třeba zjistit, kdy se titulek do filmu dostal a zda má být součástí restaurované verze snímku, tj. zda se s ním setkali už diváci při premiérovém uvádění, nebo byl do filmu přidán později.

Bylo nasnadě, že titulek se ve filmu objevil na základě notoricky známých protestů hasičů. Ale vzhledem k tomu, že dostupná literatura se této problematice věnovala jen zmíenkami a okrajově, nebylo možné ověřit, kdy a jak tyto protesty vůbec začaly a jaký konkrétní dopad měly na distribuční oběh snímku. Dle dostupných archivních pramenů se jednání Československého filmu se zástupci Československého svazu požární ochrany za účasti tvůrců a zástupců tisku konalo 19. března 1968,<sup>38</sup> přičemž na jeho základě vznikl

38 Dopis M. Krejčího, náměstka ústředního ředitele Československého filmu, Slovenskému výboru Československého svazu požární ochrany z 26. 3. 1968. NFA, ÚŘ ČSF, R18/BI/4P/3K.

text titulku následně vloženého do distribuovaných kopií.<sup>39</sup> Příští den o vyjednávání informovala *Večerní Praha*.<sup>40</sup> Titulek se tedy do filmu dostal až po březnových událostech, a byť se nakonec nestal součástí naší digitalizované „premiérové“ verze, jeho existence je opět důležitým a zajímavým historickým dokladem o pozici československé kinematografie ve veřejném životě v 60. letech minulého století, a vlastně i o fungování a úloze dobrovolných nebo profesních sdružení.

## DIGITÁLNÍ RESTAUROVÁNÍ

Filmové materiály snímku *Hoří, má panenko* byly z Národního filmového archivu dopraveny do Universal Production Partners, kde měla být provedena digitalizace obrazu, následný zásah na digitálním intermediátu a příprava upravených dat pro uchování v archivu, šíření v různých formátech v kinodistribuci a pro domácí video. Projekt od počátku počítal také s výrobou nového prezervačního prvku na kinematografickém filmu. UPP pracovalo s originálním negativem, duplikačním pozitivem a dvěma kombinovanými kopiemi z roku 1967 a 1998. Originální negativ i duplikační pozitiv byly rozděleny do 10 tzv. malých dílů, v rámci těchto dílů byl také veden celý zákrok. Zatímco originální negativ a duplikační pozitiv měly být digitalizovány a takto získaná data použita pro následné restaurování, kombinované kopie měly sloužit jako reference pro určení barevnosti snímku. Vzhledem k povaze fotochemického kopírování je při digitalizaci nevhodnější vycházet z materiálů generačně co možná nejbližší originálnímu negativu, ideálně přímo z originálního negativu.<sup>41</sup> V případě chybějícího originálního negativu nebo při jeho špatném technickém stavu je třeba vycházet z materiálů následných generací, např. duplikačního pozitivu. U snímku *Hoří, má panenko* byly k restaurování použity oba materiály, přednostně originální negativ, ale v některých případech duplikační pozitiv. Jednak k tomu došlo v místech, kde byl originální negativ nadměru poškozený, v našem případě například u permanentní rýhy po celé délce druhého a desátého dílu. Dalším případem byla pasáž, kde byl původní materiál originálního negativu nahrazen kopií z duplikačního pozitivu, v prvním malém dílu. Opět byl použit duplikační pozitiv, který tu představoval fotograficky lepší výchozí materiál. Pro originální negativ jako výchozí materiál digitalizace také hovořila do-

39 Text pro původní předtitulek k filmu *Hoří, má panenko*. NFA, ÚŘ ČSF, R18/BI/4P/3K.

40 Karel Nešvera, *Demokracie v praxi. Vzrušená debata o filmu Hoří, má panenko!* s dobrým koncem. *Večerní Praha* 14, 1968, č. 68, s. 3.

41 S každou generací, tedy při kopírování, ztrácí fotochemický fotografický obraz na rozlišení (v analogovém smyslu), kontrastu a dalších kvalitách obrazu.

bová praxe, kdy se distribuční kopie vyráběly přímo z tohoto prvku. Byť v kinematografii známe duplikační materiály už od 20. let 20. století, v československé kinematografii bylo jejich použití neekonomické, vzhledem k relativně malému počtu vyráběných distribučních kopií. Duplikační pozitiv se ale pořizoval pro zabezpečení snímku, eventuálně pro výrobu kopií pro domácí distribuci v případě koprodukčních smluv, na základě kterých měl po dokončení výroby negativ připadnout zahraničnímu partnerovi (jako u *Hoří, má panenko*).

Originální negativ a duplikační pozitiv byly digitalizovány skenováním po okénku v celé své délce, v rozlišení 4K a v 10bitové barevné hloubce.<sup>42</sup> Toto nastavení bylo zvoleno jako dostatečně reprezentující fotografický obraz předlohy a zároveň umožňující další zásahy v digitálním prostředí bez rizika ztráty příliš velkého množství informací. Mělo také zajistit, že při projekci digitálně restaurovaného filmu získá divák vjem co možná nejbližší dobové projekci 35mm filmu.

V digitálním prostředí, v rámci tzv. digitálního intermediátu, pak došlo k samotnému restaurování obrazu. Vedle automatického čištění obrazu, které nabízí použitý software, bylo třeba některé části upravit ručně. Kromě stabilizace a zmírnění blikání nebo zrnitosti obrazu byla některá poškozená místa podrobena trikovým zásahům. Typologii nejčastějších zákroků můžeme shrnout v pěti kategoriích: 1) odstranění chlupu nebo vlasu zasahujícího z kraje nadmíru do obrazu, se složitým pozadím, nebo v pohybu; 2) odstranění většinou svislé rýhy přes část nebo celý obraz, pokud postihuje více než 3 okénka; 3) náročnější retuše při roztržení obrazu v několika okénkách za sebou, kdy část obrazu chybí; 4) odstranění prolínací značky na konci dílu, pokud je její pozadí složitěji strukturované, anebo je v pohybu; 5) nahrazení obrazu pocházejícího z originálního negativu obrazem z duplikační kopie pokud obraz v originálním negativu chybí nebo je natolik poškozený, že oprava není efektivní nebo by poskytla horší výsledek než použití obrazu z duplikační kopie.

Dobové negativy a kopírovací prvky nemají zpravidla vyvážené barevné podání obrazu, neboť tehdy vyráběná filmová surovina nebyla konstantně citlivá ke všem barvám spektra, a záznam barev se tak často lišil od barevnosti reálných předmětů. Tyto nedokonalosti, podobně jako barevné změny způsobené při zasvěcování a natáčení vůbec, byly vyrovnávány během kopírování. Ke konečnému nastavení barev tedy došlo až při výrobě distribu-

<sup>42</sup> Rozlišení 4K odpovídá přibližně 4000 pixelů na jeden rádek okénka filmu, v našem případě rozlišení 3656 na 2664 pixelů. 10bitové barevné hloubce odpovídá 210, tedy 1024 barev na kanál, ve třech kanálech tedy přes miliardu dostupných barev.

ních kopií a zúčastnil se ho také kameraman snímku. Vyrovnávání probíhalo obarvením kopírovacího světla, s pomocí sérií filtrů, které dodávaly tovární vyrábějící barevnou surovinu. Procesu korekce barev se podobně jako při nastavení expozice a vyrovnávání u černobílého obrazu říká číslování, a rozpočty domácích filmů zpravidla počítaly s výrobou tří číslovacích kopií.<sup>43</sup> Kombinace negativního materiálu Eastmancolor a distribučního pozitivního Orwo<sup>44</sup> pak byla specifikem domácí kinematografie. Využívala na jedné straně vyšší kvalitu americké suroviny pro zhotovení negativu a eventuálně také kopírovacích prvků, na stranu druhou pak levnější a dostupnější východoněmecký film pro masově vyráběné distribuční kopie.<sup>45</sup>

V rámci našeho restauračního zásahu byl laboratorní proces číslování simulován v digitálním prostředí, na základě porovnání dosud nekorigovaného digitalizátu a dostupné dobové distribuční kopie, s ohledem na stárnutí barevných kinematografických filmů. Barevné sjednocení záběrů bylo provedeno především na základě barvy pleti herců a barvy stěn taneční místnosti ve vrchlabské Střelnici. Ve všech dílech filmu byla srovnána jasová úroveň a barevné vyvážení, zejména byl odstraněn častý nádech do zelena a na některých místech purpurový nádech, které můžeme přičíst specifickému stárnutí dobové barevné suroviny. Mezi sousedními a souvisejícími záběry pak probíhalo jemnější doladění.

Právě na barevné podání se soustředila pracovní skupina, která mohla díky svému složení poskytnout dostatečně přesný expertní odhad. Testovacích projekcí se zúčastnil také kameraman Ondříček, který v roce 1967 dohlížel na číslování prvních kopií. Kontrolní projekce byla nastavena tak, aby jas obrazu při prosvětlení 35mm filmu odpovídal jasu digitálně zpracovaného obrazu a oba bylo možné porovnávat v kontrolovaném prostředí velkého sálu v UPP.

V dosud nezpracované sbírce původních magnetických zvukových pásek k domácím filmům ve Filmových laboratořích Barrandov pátrali zaměstnanci Soundsquare po zvukových záznamech k filmu *Hoří, má panenko*. V rámci tohoto průzkumu bylo popsáno několik desítek dosud neoznačených krabic, které by snad mohly být využity v budoucnosti. K filmu *Hoří, má panenko* byla v použitelné podobě (kompletní mix) nalezena jedna krabice oboustran-

43 Bohumil Kröhn, Laboratorní zpracování filmů. In: Jiří F ol v a r č n ý (ed.), *Filmové technikum*. Praha: ÚŘ ČSF – Filmový ústav 1965, s. 168–183. Číslovací kopie byly označovány římskými číslicemi, říká se jim tedy také „římské kopie“.

44 Značka Orwo (Original Wolfen) byla používána od roku 1964, aby odlišila výrobky východoněmecké sekce bývalé továrny Agfa. Do té doby se pro východoněmecký i západoněmecký barevný materiál používalo označení Agfacolor.

45 O barvě ve snímku *Hoří, má panenko* více článek Miloslava Nováka v této knize.

ného záznamu, který odpovídá 3. a 4. krátkému dílu snímku, a představuje tak přibližně pětinu celkového zvukového záznamu. Byť byl materiál napa- den octovým syndromem a tedy v částečném chemickém rozkladu, bylo možné jej po vyčištění použít a přepsat do digitální podoby. Zachovaná část magnetického záznamu nesla popisek „mezinárodní pás“. Podle Pavla Rej- holce ze Soundsquare toto označení odpovídá dobové praxi, kdy se k mate- riálům určeným pro zahraniční distribuci přidávaly mixy dílů, které obsa- hovaly písně, a bylo na dabingové společnosti, zda písně budou přezpívány nebo použity z originálu. Ve výsledné podobě zvukové stopy restaurovaného filmu *Hoří, má panenko* byla, vzhledem k jejich vysoké kvalitě, použita větši- na z těchto zachovaných částí.

Nepoškozený a kompletní zvukový záznam byl k dispozici na kombinované kopii ze zlínských laboratoří z roku 2009. Byť je tedy magnetický pás obec- ně mnohem lepším výchozím materiálem pro digitalizaci a restaurování zvu- ku, vzhledem k jeho nekompletnosti byla ve většině trvání snímku použita jako zdroj pro digitalizaci zvuku tato kopie.

Podobně jako u práce na obrazové složce filmu byl i zvuk sestaven ze dvou zdrojových materiálů, kvalitativně lepšího ale nekompletního magnetického záznamu a dostupného optického záznamu. Významných úprav bylo třeba zejména u materiálu původem z optické stopy. Bylo provedeno odšumění a odstranění lupanců a praskanců. Bylo také nutné eliminovat brum, který vznikl při přepisu z projektoru. Individuální péče se pak dostalo sykvákám a zkresleným místům. Některé nedokonalosti ale bylo možné napravit pou- ze částečně. Ve filmové míchací hale byl následně hotový mix spektrálně a dynamicky sjednocen tak, aby divák nepostřehl rozdíl mezi dvěma výcho- zími zdroji restaurované zvukové stopy.

Byť existují metody pro matematické porovnání dvou zvukových signálů, v praxi se používají zřídka, protože zvuková stopa, která je v rámci této me- tody vyhodnocena lepším stupněm, může být pro lidské ucho daleko méně příjemná než ta, která vykazuje menší míru nelineárního zkreslení. Výsledky restaurování zvuku je tedy třeba hodnotit subjektivně, v našem případě se hodnotiteli stali zkušení mistři zvuku přímo v Soundsquare a expertní skupi- na při kalibrované projekci v UPP a za účasti kameramana Ondříčka.

Veškeré zásahy provedené v obrazové i zvukové složce filmu, ať už prováděné automaticky použitým softwarem nebo ručně zkušenými operátory, stejně jako barevné korekce nebo korekce vyvážení zvukové stopy na základě ex- pertního posouzení pracovní skupiny, jsou součástí podrobné dokumentace. Ta umožňuje v každém momentě digitalizovaného snímku určit, odkud po- chází původní obraz a zvuk a jak s nimi bylo v digitálním prostředí nakládáno.

Zásah tedy zcela odpovídá třem obecným zásadám restaurování: nepoškozují dále původní materiály, je vratný a pečlivě a srozumitelně zdokumentovaný. Dosud neexistuje standardní postup, jak takový zásah dokumentovat. V rámci expertní skupiny tedy vznikla menší pracovní podskupina, která měla na základě vlastních zkušeností s analogovým restaurováním, práce s digitálním intermediátem, doporučení evropského projektu EDCine a konzultací s německým Fraunhofer Institutem vytvořit pilotní formát pro dokumentaci tohoto typu zásahu v České republice a na případě snímku *Hoří, má panenko* jej otestovat.

Jeden ze základních předpokladů počítal s co možná největším množstvím dokumentovaných informací v tzv. human-readable formátu, tedy s reprezentací dat v podobě přirozeně srozumitelné lidem. Některá data, například automatické zásahy softwaru na digitálním intermediátu, bylo třeba zaznamenávat v kódu čitelném s použitím příslušného softwaru.

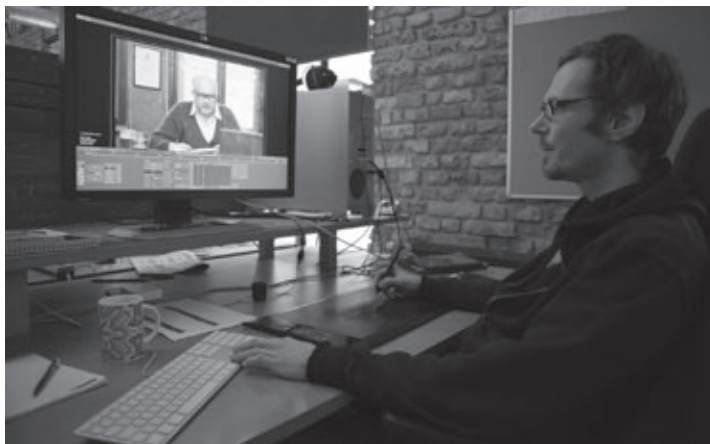
Bylo třeba popsat: 1) vlastnosti a stav zdrojových nebo výchozích materiálů; 2) proces digitalizace, tj. přepisu obrazu a zvuku do digitální podoby; 3) restaurační zásah po jednotlivých záběrech, a to jednak automaticky díky XML záznamům, pokročilejší zásahy i slovně; a konečně 4) parametry obrazového a zvukového výstupu. Získaná metadata byla integrována s obrazovými a zvukovými výstupy a jsou nedílnou součástí formátů určených pro dlouhodobé uchování v NFA.

Obraz a zvuk tedy byly následně spojeny a synchronizovány v UPP a byla k nim připojena metadata podrobně dokumentující jednotlivé fáze zásahu. Z hlediska konfigurace dat je výsledkem restaurování v digitálním prostředí MAP (Master Archive Package), z hlediska autorskoprávního DRA (digitálně restaurovaný autorizát). MAP je standardní soustavou digitalizovaného a restaurovaného obrazu a zvuku a příslušných metadata, doporučenou konsorciem EDCine pro dlouhodobou prezervaci v archivních institucích. Na rozdíl od formátů určených pro digitální uchování a šíření současné kinematografické produkce svým nastavením lépe vyhovuje jak historickým audiovizuálním materiálům, tak jejich uložení v paměťové instituci a také požadované formě pro zpřístupnění díla veřejnosti. Koncept DRA pak zdůrazňuje, že digitalizované restaurované dílo vzniklo za účasti odborné komise složené z restaurátorů, autorů filmu nebo kvalifikovaných zástupců autorů a dalších odborníků, a že ctí původní vzhled díla. Další výstupy představují mastery pro šíření v digitalizovaných kinech, v televizi a na nosičích pro domácí sledování, a to při zachování nejvyšší možné kvality a původní podoby díla.



Čištění filmového  
obrazu ve společ-  
nosti UPP.

Foto Lukáš Košek  
a Jan Čvančara  
(UPP)



Konkrétně tedy vznikly dva výstupy pro archivaci v NFA a tři pro další šíření. Vedle MAP určeného pro dlouhodobou archivaci vznikl a v NFA bude uložen také IAP (Intermediate Access Package) který má velmi podobné parametry a bude zdrojem pro výrobu budoucích distribučních formátů. Pro prezentaci restaurovaného díla mají sloužit tři DAP (Distribution Access Package), a to jednak DCP (Digital Cinema Package) pro projekce v digitalizovaných kinech, za druhé HD master pro výrobu distribučních HD TV (High-definition Television) formátů a BD (Blu-ray Disc) nosičů, a za třetí SD master pro výrobu distribučních SD TV (Standard-definition Television) formátů a DVD.

Mezi otázky, které řešila expertní skupina v souvislosti s výrobou výstupních formátů digitálního zásahu, patřila obrazová frekvence při projekci. Už od roku 1948 byla v Československu zavedena promítací frekvence 25 obrázků za sekundu (obr./s.), při snímací frekvenci 24 obr./s.<sup>46</sup> Byť je rozdíl mezi oběma při projekci lidským okem nepostřehnutelný,<sup>47</sup> a i rychlost zvuku lze mezi oběma v digitálním prostředí přizpůsobit, vede ke změně minutáže díla a ukazuje nestabilitu současných formátů digitální kinematografie a především jejich nedostatečnost vzhledem k archivnímu materiálu, tedy starším filmům obecně. Pro digitální kinematografii je prozatím jednou

46 František Görtler, *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 176.

47 Otto Levinský – Antonín Stránský, *Film a filmová technika*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury 1974, s. 95–96.

ze standardních rychlostí projekce 24 obr./s., zatímco o zavedení 25 obr./s. dosud existují pouze pokusy, a rychleji se rozšiřuje teprve v poslední době.<sup>48</sup> Některá kina stále nejsou schopná rychlost 25 obr./s. přehrát. Proto bylo rozhodnuto, že zatímco pro distribuci v digitálních kinech bude snímek přizpůsoben na 24 obr./s., pro média, která to umožňují (například BD nebo DVD), zůstane historicky autentičtější promítací frekvence 25 obr./s. Jak ukazuje i tento příklad, vzhledem ke krátkodobé životnosti a relativní formátové nestálosti nosičů dosud užívaných pro ukládání digitálních dat je finálním a z dlouhodobého hlediska nejdůležitějším krokem celého zásahu opětovné zapsání obrazové a zvukové informace na filmový negativ určený k dlouhodobé prezervaci, aby z něj v budoucnosti mohly vznikat nové distribuční kopie. Jedině tento krok může v současnosti zajistit přežití audiovizuálního díla na dobu alespoň sta let, a odpovídajícím způsobem tak zhodnotit nemalé finanční prostředky a lidskou práci vložené do celého procesu.

Výsledek restaurování snímku *Hoří, má panenko* byl premiérově uveden v rámci 47. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v sobotu 30. června 2012. Snímek je po tomto datu k dispozici pro distribuci v kinech vybavených pro digitální projekci a v době přípravy této knihy vznikal také nosič pro domácí sledování Blu-ray Disc.

---

48 Kommer Kleijn, 25 fps (and other new frame rates) in digital cinemas. Online: <<http://www.imago.org/index.php?new=401>> (cit. 16. 6. 2012).