

ANOTACE: *Tato studie navazuje na práce, které jsem publikovala ve Zprávách památkové péče v letech 2005, 2008 a 2010.¹*

V nich jsem se pokusila seznámit odbornou veřejnost s existencí filmových restaurátorských projektů v České republice, s konkrétními projekty a s problémy, s nimiž se Národní filmový archiv jako garant archivace, ochrany kinematografických materiálů a vědecké restaurátorské činnosti potýká při ochraně vzácných filmových materiálů z prvních (nejen) desetiletí kinematografie.

Nynější práce je věnována jednomu z nejvážnějších problémů současné restaurátorské činnosti – tj. záchraně těchto filmů v jejich plné integritě, což znamená i zachování jejich barevných hodnot.² Po určitou dobu byla tato nutnost ve filmových archivech opomíjena, nikoliv proto, že by archiváři a historici bagatelizovali barevnou podobu archivních filmů, ale archivy desítky let musily dávat přednost naléhavějším úkolům: zajistit filmové sbírky před totálním zničením (filmy byly na prudce hořlavém nitrátovém materiálu, nevhodně uloženy v provizorních „depozitářích“), proto bylo nutné je rychle překopírovat na bezpečný materiál, vybudovat odpovídající depozitáře a dále vytvořit efektivní evidenci, zpřístupnit sbírky...

Po dosažení uspokojivého stupně ochrany sbírek a také s preciznější znalostí uměleckých a technických parametrů kinematografie v raných etapách jejího trvání dozrál čas věnovat se sbírkám s větším nadhledem a přihlížet ke všem jejím složkám. Od druhé poloviny 60. let 20. století vznikaly ve vyspělých archivech první restaurátorské projekty, jejichž počet rostl v letech 70. a 80., kdy byly zakládány speciální laboratoře, které zajišťovaly obrazovou kvalitu archivních a už restaurovaných filmů.

V průběhu těchto činností bylo nutno řešit mnoho technických restaurátorských problémů, z nichž byla velmi komplikovaná práce s kolorovanými, virážovanými a tónovanými filmy z počátku kinematografie konce 19. století a prvních tří desetiletí století 20. Tyto barevné filmy byly překopírovány většinou na černobílý materiál a tím se ztrácela z této části kinematografie jedinečná estetická složka, která při vnímání hrála velkou roli prakticky od prvních let kinematografu a která převedením na černobílý materiál byla ochuzena o „... podstatnou část umělecké kvality. Proto se jevílo jako naléhavé obnovit a případně modernizovat tyto staré fotochemické metody a vytvořit... předpoklady zpracování kopií nejstarších archivních snímků ve věrné původní úpravě na moderních vyvolávacích zařízeních“.³

Malá odbočka do historie

Desítky let sledovali badatelé i diváci černobílý verze i kolorovaných filmů bez protestu. Jejich černobílá podoba byla vnímána jako přirozený jev. Takto byly přijímány i v historických a estetických studiích, které hodnotily a analyzovaly obrazovou složku z pozice kontrastů černé a bílé a z různých valérů šedé od světlé až po velmi tmavé (clair-obscur, des ombres).⁴ Tyto názory vyplývaly patrně z neznalosti původních filmových materiálů z nejstaršího kinematografického období, hlubší bádání nejen o uměleckých aspektech jednotlivých filmů, to znamená bádání o technické, fyzické podstatě filmu, se teprve rozvíjelo. Výsledky tohoto poněkud pozdního výzkumu byly překvapivé. Pokud jde o barevnost němých filmů z konce 19. a prvních desetiletí století 20., ukázalo se, že značnou část filmů v této době natočených mohl divák vidět v barvách. Nejdříve to byly filmy *ručně kolorované*, kde se ručně barvilo okénko po okénku, dále se uplatňovalo *kolorování* s použitím šablon (pochoir), *monochromatické zabarvení*, kam patří *virážování*, což je obarvení želatinové emulze jedinou barvou, *tónování*, což je chemický proces, při němž dochází k redukci stříbra a to je nahrazeno barevnými látkami, při čemž želatina zůstává nedotčena, a *kombinace* virážování a tónování.⁵ První dva postupy se vázaly k nejranějším létům kinematografie (na příklad Mélièsovy filmy byly patrně ručně kolorovány od roku 1897), v dalších dekádách pak převážilo virážování, tónování a jejich kombinace pro svou relativní jednoduchost, rychlost i levnost. Tyto tři vlastnosti byly důležité, neboť produkce filmů přecházela z manufaktury do průmyslové výroby. Vzhledem k velké oblibě těchto filmů u obecnstva a majitelů kin reagovaly velké, rychle se rozvíjející filmové výrobny jako Pathé či Gaumont velmi pružně na situaci na trhu s filmovými materiály. V té době se filmy nepůjčovaly, ale prodávaly, barevné byly dražší. Např. z nabízených filmů Pathé v letech 1905–1906 bylo 25 procent barevných. Zatímco černobílý se prodával za 2 franky za metr, film označený jako barevný byl o 40–50 procent

dražší (cenové rozmezí označovalo, zda byl film barevný celý, či jen částečně).⁶ Podobné ceny uvádí katalog z následujícího roku: černobílý film za 2 franky, barevný za 2,50 franků.⁷ Proto se také velké společnosti začaly věnovat barevnému filmu ve velkém. Pathé např. už v prvních letech nového století zaměstnával kolem osmdesáti koloristek, od roku 1904 v nově vybudovaných halách ve Vincennes zvýšil jejich počet na dvě stě. Dokonce se dochovala jejich jména. Významnou osobností mezi nimi byla paní Thuillier, která měla vlastní ateliér⁸ a ještě před Mélièsovými filmy (podle vlastních slov z rozhovoru z roku 1929 je všechny kolorovala) se svými spolupracovnicemi připravovala barevné kouzelné skleněné destičky pro laternu magiku a později pracovala i pro jiné režiséry⁹; například s filmovým experimentátorem a režisérem Raoulem Grimoin-Sansonem, který se ve své knize vzpomínek o ní zmiňuje jako o umělkyni velkého

■ Poznámky

1 Blažena Urgošíková, Ochrana a záchrana filmového dědictví. Restaurátorské práce Národního filmového archivu Praha, *Zprávy památkové péče* LXV, 2005, s. 517–520; Idem, Kinematografie – součást národního kulturního dědictví, *Zprávy památkové péče* LXVIII, 2008, s. 455–462; Idem, Studijní program Restaurování klasických filmových materiálů na Akademii múzických umění v Praze – Filmové a televizní fakultě, *Zprávy památkové péče* LXX, 2010, s. 360–361.

2 Stručně jsem o tomto problému psala ve studii Urgošíková, *Kinematografie* (pozn. 1).

3 Milan Večeřa – Jan Schlemmer, *Virážování kinematografických filmů. Závěrečná zpráva 35/1979*, Praha 1979, s. 1.

4 Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris 1952, s. 17.

5 Urgošíková, *Kinematografie* (pozn. 1).

6 Les Bandes cinématographiques en couleurs artificielles, in: *1895 bulletin de l'association française de recherche sur l'histoire du Cinéma*, 1987, č. 2, s. 4.

7 *Films Pathé Frères*, Paris 1907, s. 9.

8 Jacques Kermabon, Chronologie, in: *Pathé premier empire du Cinéma*, Paris 1994, s. 20.

9 *Les Bandes* (pozn. 6), s. 6–7.

talentu, jejíž práce hodně znamenala pro hodnotu každého filmu, na němž spolupracovala.¹⁰ Francouzská filmová historie zná i jména dalších koloristek a je dobře, že tyto osobnosti neupadly v zapomnění. Estetický zážitek z těchto starých kolorovaných snímků se s uplývajícím časem prohloubil, některé ručně i mechanicky kolorované filmy svou patinou evokují krásu starých obrazů. Ale i filmy barvené levnějšími metodami, jako bylo virážování a tónování, diváci milovali, popularita monochromatických filmů byla tak velká, že výrobci filmové suroviny začali dodávat studiím materiál s různě zbarveným podkladem, ale černobílou emulzní stranou, která pak byla podle potřeby obarvena. Roderick T. Ryan uvádí ve své obsáhlé knize věnované technologii barevných systémů devět různých barev filmového podkladu. Podle něho např. v raných 20. letech minulého století bylo s takovým podkladem vyrobeno 80–90 procent amerických filmů.¹¹ Podrobně o tomto postupu informuje také manuál pro laboratoře Pathé z roku 1926.¹²

Různé způsoby barvení vyžadovaly a vyžadují také různé postupy při restaurování. Ruční kolorování a kolorování s pomocí šablon pracovalo s několika barvami. Opakovat tyto dvě původní techniky zatím není možné vzhledem k velkým časovým a finančním nákladům. Proto se tyto filmy kopírovaly na barevný materiál. Jiná je situace u monochromatických filmů, tj. virážovaných a tónovaných, kde lze zopakovat původní postupy, což znamená vyrobit po restaurátorském zpracování černobílý pozitiv, který je následně virážován či tónován s pomocí aplikace originálního barvicího procesu. Filmové archivy sdružené v mezinárodní organizaci FIAF (La Fédération Internationale des Archives du Film) přistupovaly k výzkumu a praxi raného barevného filmu různě a také s různým úspěchem, který byl měřen komparací původního snímku s novým. V pražském filmovém archivu se první restaurátorský projekt uskutečnil na sklonku 60. let minulého století. Byl to český snímek Svatý Václav z roku 1929, na svou dobu a na možnosti poměrně malé kinematografie velkofilm. Svatý Václav nebyl barevný, takže i po jeho úspěšném restaurování problém barvy přetrvával.

V druhé polovině 70. let se tehdejší vedoucí technického oddělení archivu a později dlouholetý ředitel NFA pan Vladimír Opěla obrátil na náměstka ředitele renomovaného Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky (zkratka VÚZORT) pana Ing. Jiřího Strusku, zda by VÚZORT nemohl pomoci s řešením tohoto vážného problému. Jiří Struska souhlasil, a tak se objevil na půdě této instituce výzkumný úkol s názvem Virážování kinematografických filmů, vedením práce byl pověřen Ing. Milan Večeřa, jeho spolupracovníky byli dr. Ing. Jan Schlem-



1

mer a Slavomír Flehel, za filmový archiv byl garantem Vladimír Opěla. Vědečtí pracovníci VÚZORT ve spolupráci s Vladimírem Opělou ověřovali fotochemické postupy z dnes dostupných barviv na běžný pozitivní materiál a na současném moderním vyvolávacím automatu. Brali v úvahu citlivost materiálů z doby vzniku filmu a prvních dekád 20. století – ortochromatický film, panchromatický film, standardizaci kopírovacích procesů, hodnot kopírovacích přístrojů a promítacích aparátů, kde velkou roli hrála různá intenzita užívaných světelných zdrojů v minulosti, vlastnosti želatiny a barevné procesy v minulosti.¹³

Výzkum viráží byl řešen ve dvou základních etapách: barviva a technologie barvení. U virážování, jak je všeobecně známo, jde o „rovnoměrné zbarvení želatinové vrstvy pomocí ve vodě rozpustných organických barev kyselého nebo zásaditého charakteru“.¹⁴ Pro barvení želatinové vrstvy se ukázala být výhodnější barviva kyselá, která se pevně váží na molekuly želatiny. Proces difuze do želatiny je závislý na koncentraci barviva, druhu barviva, velikosti molekuly barviva, teplotě a pH roztoku. V době uskutečněného výzkumu, díky rozvoji barvířství v oblasti textilních vláken, kůže, papíru a jiných látek, měli výzkumníci značný výběr organických barviv. „Po předběžných zkouškách s širokým výběrem barviv byly další virážovací postupy pro praktické využití zúženy na čtyři barvy, každá ve třech odstínech sytosti: modrá barva (viráž pomocí toluidinu), zelená (naftolgrün), červená (Rhodamin B) a žlutá (chrysoidin, příp. tartrazin). Pro každou barvu byla zhotovena vzorkovnice, s jejíž pomocí lze na ploškách klínu, odstupňovaného v užitečném rozsahu hustot, vizuálně převést původní scénu archivního filmu.“¹⁵

Vlastní technologii řešili výzkumníci jako aplikaci vyvolávacího automatu Debie DSCL, na němž bylo možné upravit proces dodateč-

Obr. 1. *První úspěšný pokus převedení barvicího procesu na acetátový nebořlavý materiál; Zigomar, Francie 1913, režie Victorin Jasset. Okénko z filmu uloženého v Národním filmovém archivu Praha. Reprofoto: Milan Večeřa, 2014.*

ného zpracování předem vyvolané černobílé pozitivní kopie. Po zkouškách vybrali pro virážovací postupy čtyři možné alternativy, u nichž vždy uvedli výhody a nevýhody a nakonec došli k názoru, že nejvhodnější je postup, kde se pracovalo s malým množstvím virážovacího roztoku a krátkou dobou průchodu filmu mezi viráží a oplachem.

Pracovníci VÚZORT se věnovali rovněž možnostem využití dalšího procesu barvení nitratního materiálu, tj. tónování. V této druhé fázi výzkumu šlo především o tónování fotografického obrazu a jeho použití v diapozitivech. I tady byli úspěšní, a to nejen ve stanoveném cíli. Zkoumání v této oblasti se stalo základem pro rozšíření tónování i na kinematografický film.

V průběhu 70. let minulého století pak filmový archiv v Praze s VÚZORT a laboratořemi Filmového studia Barrandov prověřil 3 procesy barvení černobílých filmů, z nichž první dva se používaly běžně i v zahraničních archivech. Ke zkouškám vybral V. Opěla francouzský film Zigomar z roku 1913 režiséra Victorina Jasseta.

■ Poznámky

10 Raoul Grimoin-Sanson, *Le Film de ma vie*, Paris 1926, s. 125.

11 Ryan T. Roderick, *A History of Motion Picture Color Technology*, London – New York 1977, s. 16.

12 *Le Film Vierge Pathé Manuel de Développement et de Tirage*, Paris 1926.

13 Vladimír Opěla, *1. mezinárodní setkání věnované restaurování filmů*, Lausanne 1992.

14 Ibidem, s. 5.

15 Večeřa – Schlemmer (pozn. 3), s. 8.



2



3

Obr. 2. Ukázka degradace filmového obrazu, *Lucerna*, ČSR 1925, režie Karel Lamač. Okénko z filmu uloženého v Národním filmovém archivu Praha. Reprofoto: Milan Věčeřa, 2014.

Obr. 3. Ukázka degradace kombinace virážování a tónování, *Lucerna*, ČSR 1925, režie Karel Lamač. Okénko z filmu uloženého v Národním filmovém archivu Praha. Reprofoto: Milan Věčeřa, 2014.

1. První postup: překopírování filmu na barevný negativ a na barevnou kopii; tento postup se však ukázal být pro archivní účely nepřijatelný;

2. Stejně tomu bylo i při dalším způsobu – využití barevných filtrů, kdy z černobílého negativu byla vyrobena barevná kopie, která byla do datečně obarvena pomocí barevných filtrů;

3. Třetí způsob znamenal návrat k výrobě v prvních dekádách 20. století, tj. byla vyrobena černobílá kopie, která byla následně obarvena viráží nebo tónováním, případně jejich kombinací.

Barvicímu procesu předcházelo několik důležitých kroků, které posléze vešly do běžné praxe NFA v této oblasti. Především bylo nutné denzitometrem s filtry RGB (Red, Green, Blue) změřit hustotu obrazu každé barvy v jednotlivých scénách originální kopie. Na čistém vzorku filmu se pak testovala rychlost barvení, barevný tón a sytost. Následovala korekce s pomocí vyšší koncentrace barvicích roztoků, změnou teploty a případně změnou rozdílu mezi hodnotou pH a izoelektrickým bodem želatiny. Výsledky obarvení se pak korigovaly na základě měření nové kopie a srovnání s originálem. V případě nutnosti bylo a je možno barvu smýt a opravit. Změna úplných spektrálních charakteristik na vybraných barevných vzorcích byla pozorována spektrometrem Specord na základě, který odpovídal scéně jasu na pásmech stříbrného obrazu měnící se hustoty. Měření ukázala, že virážování se uskutečnilo na celém

povrchu filmu a že barevný odstín souvisí s optickou hustotou obrazu.

Vizuálně barevný odstín byl nalezen v hustotách větších než 0,4–0,6; toto je zřejmé jen ve světlých scénách.

Na základě měření mnoha originálních kopií (v některých případech byly k dispozici dvě kopie téhož filmu, v jednom případě dokonce tři kopie, z nichž jedna nebyla promítána v kinech) bylo možno učinit jistá zevšeobecnění:

- a) změna hustoty do 0,2 jedné barvy na téže kopii není záměrná (je nepostřehnutelná),
- b) změna hustoty 0,5 představuje různý typ síly tónu,
- c) naměřená hustota kopie, která nebyla promítána na plátně, byla o 0,15 nižší,
- d) virážování a tónování v minulosti nebylo standardizováno.

Od roku 1979 NFA virážoval nově vykopírované němé filmy, po roce 1992 to byly desettisíce metrů.

Na počátku 90. let minulého století vstoupil do tohoto procesu další pracovník VÚZORT Jan Ledecký, který po změnách v naší zemi, započatých v roce 1989, založil v roce 1990 malou laboratoř, v níž virážoval a později i tónoval němé barevné filmy, překopírované z nitrátového materiálu na triacetátový podklad. Další výraznou předností jeho činnosti byl i způsob práce s vyvolávacím přístrojem. Ledecký obarvoval filmy plynule bez jejich rozstřihávání, jak tomu bylo v minulosti, kdy se barvily najednou např. scény modré, červené atd. a znovu se pak vkládaly do příslušných scén. Tímto způsobem se ušetřila nejen práce příslušného pracovníka, ale také nedocházelo ke ztrátě filmových okének, což ve svém důsledku představovalo zásah do filmového díla. Uspokojovalo to i restaurátora, který se při rekonstrukci snažil zachránit každé filmové okénko. Výsledky jeho práce byly velmi dobré, a tak se činnost Jana Ledeckého rozšířila i na spolupráci s archivy německými a rakouskými.

O tomto způsobu virážování a tónování v NFA referoval Vladimír Opěla podrobně na zasedání v Lausanne v roce 1992 a ve sborníku věnovaném 60. výročí Národního filmového archivu Praha v roce 2003, který byl připraven pro festival restaurovaných a objevených filmů II cinema ritrovato v italské Bologni, kde také bylo promítnuto 7 filmů série Sedm smrtelných hříchů (*Sette peccati capitali*, Itálie 1918–1919) zrestaurovaných v NFA a barevně zpracovaných Janem Ledeckým.¹⁶

Starosti dnešních dnů

Za téměř 20 let touto metodou zachránil Jan Ledecký barevnost desítky němých virážovaných a tónovaných filmů s velmi dobrými výsledky. Bohužel kontinuitu této spolupráce přerušilo jeho onemocnění. Intervaly mezi dokončením jednotlivých projektů se prodlužovaly, až nakonec spolupráce ustala úplně a Ledecký svoji laboratoř v roce 2008 zlikvidoval. Posledním filmem, který Ledecký zpracovával, byl český film *Cikáni* z roku 1921 (režie Karel Anton). NFA byl poté nucen veškeré nezpracované filmové materiály odvézt. Návrh NFA, aby Jan Ledecký prodal zařízení své laboratoře včetně patentu laboratoři ve Zlíně, která pro NFA kopíruje nitrátové filmy, nebyl realizován.

Postupující čas vyvolával čím dál tím víc obav, že NFA nestihne zachránit své cenné barevné snímky z němé éry a že se nepodaří ani obarvit černobílé pozitivy, připravené v NFA k virážování a tónování (65 000 m + ještě větší počet těch, které je nutno nejprve převést na bezpečnou podložku a potom virážovat a tónovat; stav k 31. 12. 2012). Využití zahraniční archivy a společnosti, které se těmito problémy a touto činností zabývají, není pro NFA reálné z hlediska

■ Poznámky

¹⁶ Vladimír Opěla, *Restoration*, in: *60 years of National Film Archive*, Praha 1998, s. 7–10.

Číslo záběru	Metráž záběru	Počet okének od začátku dílu	Počet okének jednotlivého záběru	Označení záběru – titulek/ – viráž	Barva záběru – orange/ – blue	Měření barvy v záběru			Druhé měření v témže záběru			Nulování – 1. měření			Nulování – 2. měření			Poznámky
0	0	0	0	-	-	R	G	B	R	G	B	-	-	-	-	-	-	
1	2,6	137	137	tit	OR	70	89	152	15	35	97	0	19	82	0	20	82	2 – perforace
2	7,4	389	252	tit	OR	7	12	30				0	5	23				
3	15,9	836	447	vir.	OR	38	57	119	15	33	89	0	19	81	0	18	74	2 – perforace
4	20	1052	216	tit	OR	8	14	32				0	6	24				
5	24,5	1289	237	vir.	OR	21	46	133				0	25	112				
6	29,1	1531	242	tit	OR	8	14	35				0	6	27				
7	37,4	1967	437	vir.	OR	18	44	132				0	26	114				
8	39,1	2057	89	tit	OR	7	13	33				0	6	26				
9	44,9	2362	305	vir.	OR	18	44	134				0	26	116				
10	47	2472	110	tit	OR	29	49	114				0	20	85				
11	48,9	2572	100	vir.	OR	15	41	127				0	26	112				
12	50,6	2662	89	tit	OR	9	14	33				0	5	24				
13	53,1	2793	132	vir.	OR	12	39	129				0	27	117				
14	55,9	2940	147	tit	OR	9	17	41				0	8	32				
15	60,2	3167	226	vir.	OR	17	40	118	21	47	130	0	23	101	0	26	109	2 – jiná scéna
16	61,9	3256	89	tit	OR	8	15	39				0	7	31				
17	62,7	3298	42	vir.	OR	14	39	121				0	25	107				
18	63,9	3361	63	tit	OR	11	18	41				0	7	30				
19	67,4	3545	184	vir.	OR	12	37	118				0	25	106				
20	68,8	3619	74	tit	OR	9	16	39				0	7	30				
21	85,7	4508	889	vir.	OR	36	62	155				0	26	119				

Tab. 1. Tabulka měření hustoty a sytosti barev. (Melchiad Koloman, ČSR 1920, režie Rudolf Liebscher)

finančního a také je obtížné vzdát se kvality obrazu, kterou poskytovala Ledeckého metoda, znásobená jeho víc než dvacetiletou zkušeností v oboru.

Výsledkem rozvah pak bylo řešení, které se může zdát provizorní, ale mohlo by pomoci k zachování těchto filmů pro (snad) příznivější budoucnost. Východiskem je měření hustoty a sytosti barev originálu na denzitometru. Číselné hodnoty jsou uchovávány v NFA v počítačové i papírové podobě a vzhledem k tomu, že se barvy aplikují na černobílý nehořlavý pozitiv, je možné tento proces kdykoliv zahájit a případně i opakovat. Výsledná kopie bude mít stejné barevné parametry jako kopie dochovaná ve sbírkách NFA. Spolu s Milanem Večeřou (připomínám, že byl jedním z odborníků ve výzkumu barvicích procesů a jejich použití na nehořlavý filmový materiál) jsme připravili postup zachrany dat týkajících se současného stavu němých nitrátových barevných filmů, tj. hustoty a sytosti barev. Inženýrovi Večeřovi se podařilo sehnat denzitometr, na němž VÚZORT pracoval při prvních zkouškách a na němž pracoval také Jan Ledecký v počátcích své práce pro filmové archivy. Je to denzitometr značky MACBETH TR924. O našem pokusu informoval Jana Ledeckého Vladimír Opěla, kterému se podařilo znovu probudit Ledeckého zájem o tuto problematiku a nakonec ho přesvědčil, aby se sám zúčastnil našeho projektu měření. Projekt se uskutečnil

ve čtvrtém čtvrtletí 2012. Během tří měsíců jsme proměřili 16 filmů české provenience – hrané, dokumentární a animované (a jeden francouzský, Nebožtík Theodor / L'Heureux mort, Sergej Nadejdine, 1924) v celkové délce 12 181 m.

Měření hustoty a sytosti barev němých filmů není novinka; všichni ti, kteří se problematice němých barevných filmů věnují, pracují v průběhu restaurátorských činností s různými měřicími přístroji. Pro NFA však v současné době znamená víc. Je významným předpokladem a stupněm k zachráně vzácných snímků v blízké i vzdálené budoucnosti. Význam těchto měření byl znásoben ještě osobní účastí Jana Ledeckého, který po víc jak dvacetileté zkušenosti v oboru dokáže vyčíst a analyzovat z filmového pásu mnoho informací přesahujících data získaná jen s pomocí měřicího zařízení.

Přestože Jan Ledecký v roce 2014 obnovil svou laboratoř a práce pro NFA pokračují, měření hustoty a sytosti barev v uvedeném období zůstává aktuální, neboť množství těchto filmů, uložených v NFA, je stále značné a stále jsou přítomny obavy z nenávratné ztráty.

Barva v českém němém filmu (1898–1930)

V hierarchii preferencí NFA v péči o archivní filmy je sbírka české kinematografie, ať jde o filmy hrané, dokumentární či animované, na prvním místě. Produkce hrané kinematografie z let 1898–1930 je zachována ze dvou třetin, tj. dvě třetiny filmových titulů. Procento zachovaných dokumentů je podstatně menší, animované filmy, které sloužily především pro reklamu,

propagaci a osvětu, jsou ve sbírkách NFA zachovány rovněž jen v malém objemu. I dohledat informace o natočených snímcích z těchto dvou oblastí je komplikované, neboť nebyly ve středu pozornosti a zájmu jak novinářů obecného tisku, tak ani specialistů, kteří hodnotili filmovou produkci v příslušných časopisech. V publikaci Český animovaný film I 1920–1945¹⁷ je v období do roku 1930 uvedeno jen 33 filmů (i když se němé filmy natáčely ještě do roku 1933). Z toho jen jeden a paradoxně ten první – Broučci z roku 1920 –, z něhož se dochoval necelý metr, je barevný, obsahující kombinaci modré a růžové viráže. Katalog dokumentárního filmu do roku 1945 se připravuje.

Restaurování české barevné produkce v němém období se týká filmů virážovaných, tónovaných a kombinace těchto dvou postupů. Při svém bádání jsem nezaznamenala filmy ručně kolorované anebo kolorované s pomocí šablon (pochoir). Nemohu tvrdit, že neexistovaly vůbec, ale dosavadní bádání jejich existenci nepotvrdila. Výzkum v tomto směru je v počátcích, i když pokračují práce na zpřístupnění nejruznějších fondů a sbírek v oblasti písemných archiválií. Informace o poslední fázi úprav filmu před jeho uvedením do distribuce, tj. jeho obarvení, však často nenabízí ani již zpracované fondy výrobců. Příkladem může být fond Ocean-filmu, kde byly prokazatelně (jsou ve sbírkách NFA) vyrobeny filmy virážované, ale

■ Poznámky

¹⁷ Český animovaný film I 1920–1945, Praha 2012.

Obr. 4. Ukázka koncového pásu se slovním označením použité barvy (díl, číslo filmu, barva Orange). Reprofoto: Milan Věčeřa, 2014.

zmínka o provedení a zaplacení virážování či tónování se v jeho výrobních a účetních záznamech neobjevila.¹⁸ Další příklad, řekla bych ještě jasnější, je v publikaci *Filmový almanach československý 1922*, který soustředil informace o produkčních společnostech včetně inzerce jejich služeb a jen jedna z nich, PRONAX, nabízí „virážování a virážování speciální“ (což bude zřejmě tónování).¹⁹ Tyto nabízené služby lze ověřit prakticky, v NFA je uloženo 5 filmů této společnosti, z nichž dva jsou virážované (*Dvojí život*, 1924; *Záhadný případ Galgínův*, 1923).

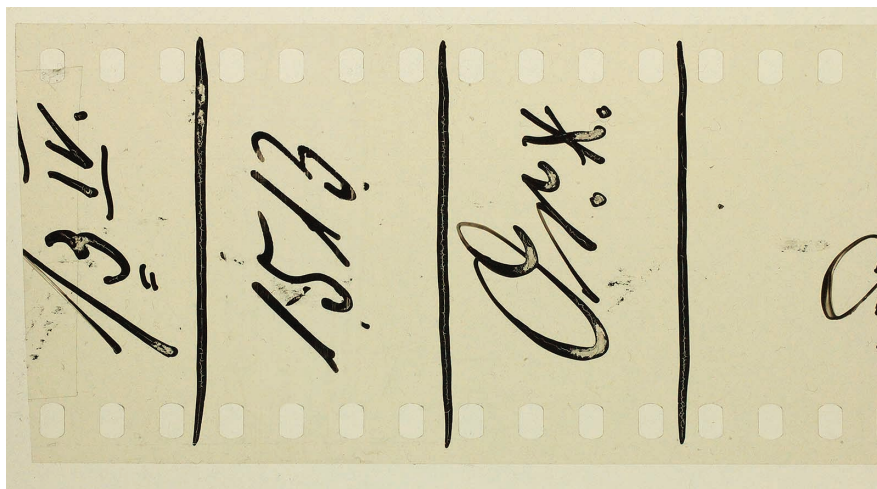
Podle poznatků ze sbírek Národního filmového archivu a průzkumu písemných archiválií byla řada českých filmů produkována a uváděna v kinech barevně. Patrně první český virážovaný film byl snímek z roku 1912 *Čtyři roční doby* v produkci ASUM a režii Maxe Urbana. Jeho barevnost byla zachráněna překopírováním na barevný materiál (Orwocolor), původní materiál se bohužel nedochoval, stejně jako u několika dalších filmů, prezervovaných v 50. a 60. letech minulého století. Barvení virážováním a tónováním používali filmoví výrobci do konce němého období, tj. cca do roku 1930. Po úspěšných zkouškách s dvoubarevným a třibarevným Technicolorem bylo jasné, že užití barvy v kinematografii se bude ubírat směrem, který Technicolor a další systémy nabízely, tj. že nebude nutno upravovat vykopírovaný film.

Zdroje informací o barevnosti filmů a jejich význam pro restaurování

Filmové kopie, v našem případě především ze sbírek Národního filmového archivu Praha

To je primární a nejvýznamnější zdroj informací, neboť je fyzicky prokazatelný při každém zhlédnutí v projekčním sále nebo na stříhacím, stahovacím či převíjecím stole. Filmový archiv v Praze byl založen v roce 1943 ve válečné době, svou záchranu filmů mohl zahájit až v následujících letech poválečných, přesněji na začátku 60. let minulého století, kdy byl zaveden bezpečný, tj. nehořlavý materiál. Od natočení některých filmů tudíž uplynuly i desítky let. Jak bylo uvedeno v úvodu, ve snaze zachránit ohrožené nitrátní, prudce hořlavé filmy bylo nutné začít kopírovat co nejdříve, i když zdaleka nebyly vyřešeny všechny problémy odborné archivace, proto se řada barevných filmů zachovala jen na černobílém materiálu.

Jistou informaci poskytují dochované originální negativy, kde na koncových pásích bývají ručně psané záznamy o použití barvy. Pro res-



taurátora je však takovýto záznam jen informativní, neboť z něho nelze vyčíst složení barvy a její hustoty. Použití barev nebylo standardní a i receptury pro barvy se v jednotlivých zemích lišily. Vybrat tudíž barvu jen podle těchto indicií by znamenalo zásah do integrity filmového díla.

Filmový pás (pozitivní i negativní) obsahuje údaje, které mohou pomoci při celkovém restaurování: např. značky filmového materiálu umožňující relativně přesnou dataci výroby filmu, slepky, které mohou ukázat na chybějící části, různá poškození emulze, podkladu, perforace, jejichž znalost vymezuje možnosti a určuje způsoby technického restaurování ad.

Malá poznámka na okraj: V širokém společenství těch, kteří se zabývají filmovým restaurováním, nepanuje zcela shoda, do jaké míry je možno zasahovat do díla, i když tato otázka je předmětem etických kodexů AMIA (The Association of Moving Image Archivists), IASA (International Association of Sound Archives and Audiovisual Archives), FIAF (La Fédération Internationale des Archives du Film) a FIAF Charter of Film Restoration. Stává se však, že některé instituce restauroují film z hledisek možného využití v současné filmové kultuře a připouštějí určité zásahy, které by umožnily přitáhnout pozornost potenciálních diváků. Někdy jsou vedeny komerčními cíli. Laurent Le Forestier v roce 1996 kritizoval společnost Gaumont, která disponuje velkým archivem zahrnujícím víc než stoletou historii své filmové výrobní činnosti, že při výběru filmů k restaurování přihlíží jen (anebo téměř jen) k rentabilitě rekonstrukcí a restaurování příslušného filmu. Soustřeďuje se proto především na dlouhé hrané filmy a zpravodajské filmy, které mají ekonomický potenciál. Využívá možností uvést je na speciálních promítáních a různých akcích (Cinémémoire, festivaly archivních filmů), aby se potom snadněji mohly stát předmětem obchodů s televizními stanicemi a novými médii.²⁰ K těmto snahám patří také

experimenty s barvou. Některým restaurátorům stačí údaj o barvě na zaváděcím či koncovém pásu negativu nebo několik málo zachráněných okének s barvou, aby se rozhodli celou sekvenci obarvit. Samozřejmě, filmy barevně upravené jsou emocionálně působivější, ale při tomto rozhodnutí se restaurátor dostává do pozice neurčitosti a také do rozporu s originálem, jehož povaha je rovněž neurčitá. Jak ukázala praxe Jana Ledeckého a jeho kontakty se zahraničními zkušenostmi, obarvit film podle zápisů na jmenovaných pásích nebo podle několika málo okének v sobě skrývá množství potenciálních omylů.

Několik příkladů: Sytost barvy se měnila, šlo-li o blízký či vzdálený obraz. Bez referenčního barevného materiálu nelze určit, zda proměna sytosti v jednom záběru byla náhodná, nebo záměrná. Při dlouhém záběru pracovníci, kteří s barevnou podobou pracovali, měnili z různých důvodů hustotu v sekvencích zabarvených stejnou barvou. Například při měřeních hodnot oranžové barvy v jedné dlouhé scéně filmu Hříchy v manželství byly zachyceny tři různé odstíny. Podle Jana Ledeckého a jeho zahraničních kolegů dlouhá sekvence jedné barvy brzy vyčerpá pozornost diváka. Změnu odstínu barvy, která je pozorovatelná při detailní práci s filmovým pásem, si divák neuvědomuje, ale přesto ji podvědomě vnímá. Proto je také nutné měřit barevnou sekvenci na několika místech. Barevné difference se mohou objevit i proto, že scéna byla složena ze záběru různých kopií.

■ Poznámky

¹⁸ Národní filmový archiv Ocean-Film, spol. s r. o., 1922–1950, Inventář.

¹⁹ *Filmový almanach československý 1922*, Praha 1922, s. 234.

²⁰ Laurent Le Forestier, *Les limites de l'analyse: Les Bandes comiques Gaumont. Théorème 4.*, Paris 1996, s. 83–95.



6

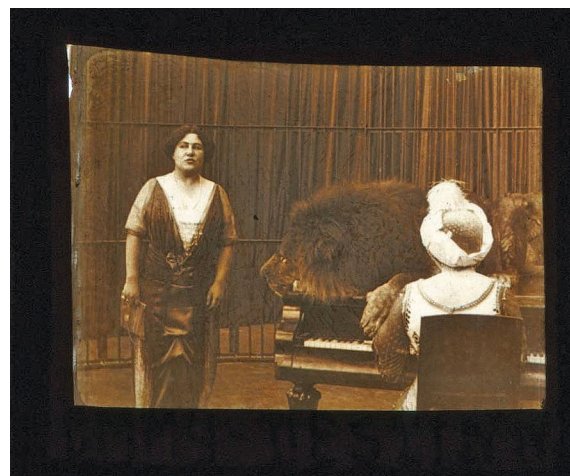


5

6



7



8

Obr. 5. Ukázka zpracování výstřihů z filmů. Autor: Bohumil Veselý.

Obr. 6. Změna viráží v jediném záběru bez střihu, *Pražský kat*, ČSR 1927, režie Rudolf Měšťák. Okénka z filmu uloženého v Národním filmovém archivu Praha. Reprofoto: Milan Večeřa, 2014.

Obr. 7. Jediné dochované okénko s viráží z filmu *Děvče ze Stříbrné Hranice*, ČSR 1921, režie Vladimír Slavínský. Snímek z výstřihů Bohumila Veselého.

Obr. 8. Identifikace tohoto jediného okénka umožnila nalézt cca 600 m německého filmu z roku 1913 s Emmou Destinnovou v japonském filmovém archivu. Snímek z výstřihů Bohumila Veselého.

Nezanedbatelným problémem jsou dále kombinace viráží a tónování, které v průběhu času mohou různě degradovat. S tím souvisí i ztráta určité patiny, zahlazení stopy času. To je jen několik aspektů, které vyzývají k odpovědnosti při rozhodování, jak využívat tzv. sekundární ukazatele barevnosti restaurovaného filmu.

Výstřihy z filmů

I když jsem výše uvedla několik důvodů, ze kterých nelze barvit filmy jen podle několika okének, musím konstatovat, že jsou přesto pro restaurátora i filmového historika důležitým zdrojem informací. Výstřihy z filmů byly dlouho opomíjeny a často se na ně pohlíželo s ironickým pousmáním. Výstřihy, jedno- až tří-okénkové, si pořizovali různí sběratelé nebo promítači, když se jim některý záběr zalíbil například svou barevností nebo na něm byla zbožňovaná filmová hvězda nebo z jiných, nám neznámých důvodů. Často obálky nebo krabice s těmito výstřihy tvořily součást dědictví nebo nálezů, s nimiž si majitelé nevěděli rady a předali je do filmového archivu. Neidentifikovaná okénka byla v archivu uložena do depozitáře nitrátních filmů, šlo totiž většinou o výstřihy z němých filmů. Mezi těmito víceméně anonymními

sbírkami vyniká odkaz Bohumila Veselého,²¹ který z těchto okének vytvořil desetistránkovou galerii s ukázkami barevných filmových materiálů (ručně barvené, virážované, tónované) a který u jednotlivých snímků uvedl produkční společnost a rok vzniku filmu. Kromě těchto aršíků zanechal archivu další okénka, která měl utříděna podle názvu filmu nebo podle hereckých osobností. V této jeho „sbírce“ jsme pak objevili např. tři barevná okénka z českého filmu *Děvče ze Stříbrné Hranice*, který je uložen ve sbírce jako černobílý.²² Jedno jediné okénko se žlutou viráží odhalilo snímek s Emmou Destinnovou (*Die Loevenbraut*, Německo 1913/14, r. Max Obal), identifikovaný paní Marian Lewinsky z filmového archivu v italské Boloni. Dalším pátráním jsme zjistili, že tento vzácný materiál má ve svých sbírkách japonský archiv v Tokiu, byť jen v polovici původní metráže do jména Emmy Destinnové.

Písemné archiválie

To jsou titulkové listiny, scénáře, libreta, synopse, cenzurní záznamy, fotografie, plakáty, studie, kritiky, recenze, anotace, historické publikace, memoáry, ročenky, statistická data ad. Pro filmového restaurátora jsou sekundárním zdrojem informací, které však mohou velmi výrazně přispět k vyhodnocení konkrétního restaurátorského projektu a k jeho zařazení do filmové historického kontextu.

Závěr

Restaurování filmů tak, jak se profilovalo v uplynulých desetiletích, má dva zásadní cíle. První vyplývá z definování obecného restaurování a jeho aplikace na specifickou filmového restaurování, tj. „Obnovení či oprava díla za účelem jeho zachrany a předání do budoucna“ a je přítomný v každém restaurátorském projektu NFA.

Druhý se týká jeho postavení v historii kinematografie. Poznatky získané při restaurování ukázaly, že nové kritické zhodnocení české kinematografie nemůže opominout výsledky restaurátorské činnosti, tj. i výsledky průzkumu barevných materiálů.

Kdysi jsem jednu svou přednášku nazvala Restaurování jako dobrodružství. Není to nová myšlenka; myslím, že každý restaurátor v jakémkoliv oboru prožívá chvíle, které mají potvrdit jeho očekávání a proměnit neznámé ve známé. Ale jsou také situace, kdy neznámé zůstává neznámým. Jednou takovou situací jsou dva záběry z filmu *Pražský kat*, kde při výše popsaném měření barevných hodnot jsme s Janem Ledecským objevili zatím nevysvětlenou zvláštnost. Je to změna barev viráží ve dvou záběrech ze zelené na žlutou bez střihu.²³

■ Poznámky

21 Bohumil Veselý (1903–1971), sběratel filmů, fotografií, popisků..., všeho, co se týkalo kinematografie. Autor vzácné filmové sbírky osobností české vědy a kultury. V roce 1976 o něm natočil Jaroslav Soukup film *Slavná pavlač* (bydlel ve Školské ulici 20, Praha 1).

22 Tato okénka (viz obr. č. 7) byla už zachvácená rozkladem, jehož působením se původní monochromatická viráž rozložila do tří barev.

23 Citované filmy: *Svatý Václav* (Jan Stanislav Kolář, 1929), *Zigomar* (*Zigomar*; Victorin Jasset, Francie 1913), *Melchiar Koloman* (Rudolf Liebscher, 1920), *Sedm smrtelných hříchů* (*Sette peccati capitali*; Eduardo Benciveniga, Gustavo Serena, Camillo De Riso, Alfredo De Antoni, Itálie 1918–1919), *Cikáni* (Karel Anton, 1921), *Nebožtík Theodor* (*L'Heureux mort*; Sergej Nadejdine, Francie 1924), *Broučci* (Bohuslav Šula, 1920), *Dvojí život* (Václav Kubásek, 1924), *Záhadný případ Galgínův* (Václav Kubásek, 1923), *Čtyři roční doby* (Max Urban, 1912), *Pražský kat* (Rudolf Měšťák, 1927), *Děvče ze Stříbrné Hranice* (Vladimír Slavínský, 1921), *Hříchy v manželství* (Hans Otto, 1924).