

Michal Večeřa

## FILMOVÉ MATERIÁLY LATERNY MAGIKY: JAK POVAHA SBÍRKY OVLIVŇUJE ZPŮSOB JEJÍHO ZPRACOVÁNÍ<sup>1)</sup>

### ÚVOD

Laterna magika vznikla jako nová forma divadelní inscenace, která propojuje na jevišti živou akci s filmovými projekcemi. Hned první představení, uvedené v rámci zvláštního reprezentativního programu propagujícího Československo na EXPO 58 v Bruselu, se setkalo s mimořádným úspěchem. Díky tomu pak v následujících letech vznikaly další programy, které se dočkaly mnoha reprízových uvedení, a to jak v Československu, tak i při různých zahraničních zájezdech.<sup>1)</sup> Jakkoliv můžeme vidět pokusy o zapojení projekce pohyblivých obrazů do divadelního představení již od počátků kinematografie,<sup>2)</sup> nejednalo se proto o systematické a dlouhodobě rozvíjené aktivity jako v případě Laterny magiky.<sup>3)</sup>

Již nepoužívané dochované kinematografické pásy převzal od Národního divadla v letech 2010 až 2017 Národní filmový archiv, celá sbírka dosahuje počtu téměř 6 000 krabic. Předložený text vychází z prací na jejich zpracovávání realizovaného v rámci výzkumného projektu *Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění* a zabývá se tím, jak jejich specifická povaha ovlivnila běžně uplatňované postupy při zpracování filmových sbírek. Obsahové rozdíly mezi materiály užívanými v Laterně magice a jinými sbírkami filmových pásů vidíme na první pohled. Projekce v divadle sloužila jen jako jedna z částí většího

<sup>1)</sup> „Tato studie vznikla díky podpoře MKČR v rámci řešení projektu NAKI II DG16P02H005 Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění (2016–2019).“

<sup>2)</sup> K významu zájezdových představení Laterny magiky blíže viz kapitola Zájezdová mašinérie. In: Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času: (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: NFA – FF UK 2019, s. 200–231.

<sup>3)</sup> Filmy se od počátků kinematografie stávaly součástí komponovaných varietních show i komplexních divadelních představení. Viz například Jaroslav Lopour, *Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Křtízenecký*. *Iluminace*, 31, 2019, č. 1, s. 91–103.

<sup>4)</sup> Systematičtější snahy o využití filmových projekcí můžeme pozorovat v tvorbě divadla D Emila Františka Buriana, na kterého se ale odkazovali i sami zakladatelé Laterny magiky. Kromě něho pak navazovali například i na tvorbu Jindřicha Honzla nebo scénografa Miroslava Kouřila. Filmový přehled; L. Česálková – K. Svatoňová, c. d., s. 320. K tématu filmových projekcí v divadelním prostředí blíže viz Bořivoj Srba, *Řečí světla*. Brno: JAMU 2006.

celku, ve skutečnosti se snoubila s hudební složkou a performancí živých umělců. Navzdory tomu, že tvůrci vycházeli z dobově platných oborových technických standardů pro práci s filmovými pásy,<sup>4)</sup> bylo možné se při zpracovávání sbírky setkat s nejrůznějšími nestandardními situacemi.

Pokud bychom si měli popsat strukturu představení uváděných v *Laterně magice*, vidíme, že se skládala jednak z živé performance (např. herci, tanečníci nebo hudebníci), a jednak z reprodukce zvuku a projekce obrazu, která mohla probíhat z většího počtu zdrojů současně. Zpracovávaná sbírka zahrnuje pásy používané přímo při představení (včetně rozmnožovacích materiálů a negativů) a vedle nich i různé další materiály, jež měly jiné využití (např. různé laboratorní pokusy a černobílé pásy sloužící při zkouškách). Materiály jednotlivých představení se od sebe odlišovaly v závislosti na struktuře představení, přičemž můžeme rozlišovat dva základní typy – revuální pásma, která se skládala z čísel,<sup>5)</sup> a dlouhá, komplexní divadelní představení. Za jedno ze specifik *Laterny magiky* lze považovat i proměnlivou podobu představení a filmových materiálů, představení se mohla lišit už při první repríze. Zatímco u dlouhých představení se můžeme nejčastěji setkat s „pouhým“ zkracováním, u revuálních pásem se měnilo přímo jejich složení – při repríze mohlo pásmo obsahovat jiná čísla než při premiéře. Při práci se sbírkou podobná nestabilita neustále zdůrazňuje otázku, k jaké verzi se vztahuje konkrétní materiál (nejen u filmových pásech, ale i u dalších využívaných zdrojů, jako jsou listinné archiválie nebo vzpomínky pamětníků).

Předložený text reflektuje zvláštnosti filmových materiálů *Laterny magiky* na čtyřech vzájemně propojených rovinách. První část přibližuje obvyklý postup zpracování sbírky, v druhé následuje popis druhů a specifik nově zpracovávaných materiálů. Třetí podkapitola tvoří pasáže věnované tomu, jak se ve filmových materiálech může odrážet struktura představení, a poslední, čtvrtá část popisuje způsob výběru filmových pásech k dlouhodobému uložení. Záběr tohoto textu omezuje pomalu postupující průběh prací na zpracování sbírky. Z celé sbírky byla v době psaní textu detailně popsána a zkatologizovaná přibližně jedna čtvrtina materiálů vztahující se k představením uvedeným v padesátých a šedesátých letech, u další čtvrtiny materiálů byl vyhotoven technický nálezný zjišťující stav a vlastnosti jednotlivých pásech. Zbývající část prošla kontrolou stavu napadení plísní nebo octovým syndromem,<sup>6)</sup> případně byly následně laboratorně ošetřeny tak, aby se zamezilo dalšímu rozšiřování plísně.

<sup>4)</sup> Konkrétní norma například: Anon., Norma ČSN 66 6510 Kinematografický film 35 mm. Praha: Vydavatelství úřadu pro normalisaci 1953. Nakládání s filmovými materiály podle dobově zavedené praxe reflektuje také kniha Vladimír Fasteš, *Manipulantky před zkouškou*. Praha: ČSFÚ 1968.

<sup>5)</sup> Čísla představují krátké scénky či výstupy většinou v délce osmi až deseti minut (tzn. cca 240–300 metrů dlouhé filmové kopie).

<sup>6)</sup> Octový syndrom je označení pro rozkladný proces materiálů s acetátní podložkou charakteris-

## Proces utváření sbírky filmových materiálů

K procesu utváření sbírky kinematografických pásů Laterny magiky lze přistoupit podobným způsobem jako k jiným sbírkám filmových materiálů. Pojem utváření filmové sbírky představuje obecnější termín, který může označovat vícero činností. Správa filmových sbírek představuje různorodý soubor komplexních činností, jeho součástí je výběr materiálů určených k dlouhodobému uložení (nebo naopak vyřazení ze sbírky), fyzické zpracování a inventarizace sbírky a v neposlední řadě i další nakládání se sbírkami.<sup>7)</sup> V rámci archivní péče musí materiály projít procesem, během něhož se na základě údajů na krabici roztřídí na jednotlivé tituly. Před roztříděním je nutné získat základní informace o obsahu představení z písemných archiválií, přičemž opět vyvstává otázka, k jaké verzi se daný pramen vztahuje. Součástí tohoto kroku je vytvoření seznamu představení a čísel uváděných v jednotlivých pásmech. Až po roztřídění je možné provést technický popis následovaný kontrolou obsahu materiálů. Ze zjištěného stavu posléze vychází rozhodnutí o dalším osudu zmíněných materiálů.

Všechny fáze práce komplikuje odlišnost materiálů Laterny magiky od ostatních filmových sbírek a nedostatek pramenů pro jejich identifikaci. Vzhledem k tomu, že materiály Laterny magiky využívají podobné principy a technologie,<sup>8)</sup> vychází se při jejich zpracování ze zavedené praxe Národního filmového archivu pro nakládání s filmovými materiály.<sup>9)</sup> Při snaze využít stávající metody popisu se některé vlastnosti materiálů Laterny magiky vymykají z charakteristik jiných sbírek – podobné problémy lze obvykle vyřešit úpravou a doplněním řízených slovníků používaných při vyplňování identifikačních listů.<sup>10)</sup>

tický specifickým zápachem. Proces vzniká působením nevhodných podmínek uskladnění a v současnosti lze jeho působení pouze zpomalit, nikoliv zcela zastavit. Anon., *The Film Preservation Guide. The Basics for Archives, Libraries, and Museums*. San Francisco: National Film Preservation Foundation 2004, s. 14. Online: <<https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/fpg.pdf>>, [cit. 15. 11. 2019].

<sup>7)</sup> Ray Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Paris: UNESCO 2016, s. 64.

<sup>8)</sup> Laterna magiky využívala technologie běžně zavedené v kinematografii – například 35mm filmový pás, anamorfotickou předsádku pro širokouhlý film nebo magnetický způsob záznamu zvuku. Tyto jednotlivé technologie potom došly nového způsobu využití – jako například synchronní projekce z vícera zdrojů.

<sup>9)</sup> Tyto postupy vycházejí z dlouholetých zkušeností současných i bývalých pracovníků Národního filmového archivu, spolupráce s jinými archivy a doporučeními danými různými institucemi, jejichž činnost se dotýká problematiky filmového archivnictví – především pak federací filmových archivů FIAF. Z literatury k tématu lze uvést například následující: Anon., c. d.; Eileen Bowser – John Kuiper, *A Handbook for Film Archives*. Taipei: Chinese Taipei Film Archive 1991.

<sup>10)</sup> Při vytváření identifikačních listů se využívají takzvané řízené slovníky, což jsou slovníky s termí-

Jednou ze základních součástí postupu při zpracování filmových materiálů je kontrola fyzického stavu, jeho dokumentace a oprava existujících poškození. Nejčastěji vykazovaly filmové pásy zasažení octovým syndromem nebo plísní. V prvním případě lze proces degradace pouze zpomalit uložením ve vhodných podmínkách, navíc je nutné materiály umístit do karantény, aby se syndrom nerozšiřoval na další uložené pásy.<sup>11)</sup> V závislosti na typu a unikátnosti obsahu se buď zabezpečí vykopírováním na stabilnější polyesterovou podložku či digitalizací, anebo skartují (pro případ, že materiál s tímž obsahem existoval ve více exemplářích a kvůli technickému stavu je vhodnější uložit jiný materiál). Při napadení plísní lze filmové pásy před dalším zpracováním ošetřit chemickou cestou, jejich případné poškození ale odstranit nelze.<sup>12)</sup> Nadto pak mohou jednotlivé pásy vykazovat různou míru barevné degradace a mechanického poškození.

Před zařazením do sbírek musí materiály vybrané pro archivaci dostat vlastní unikátní identifikační číslo z přírůstkové knihy, díky němuž je možná jeho zpětná identifikace.<sup>13)</sup> Toto číslo se společně s vlastnostmi konkrétního filmového pásu a jeho technickým stavem zaznamená na identifikační list.<sup>14)</sup> Při zpracovávání materiálů s vícečetnou synchronní projekcí se jednotlivým projektorům vyhotoví samostatný list s upraveným identifikátorem. Standardně se pro evidenci výpůjček a kontrol materiálu kromě identifikačního listu vypracuje ještě expediční karta filmové kopie nebo rozmnožovacího materiálu.<sup>15)</sup>

ny či frázemi, které mají jasně definovaný význam, Zahrnují obvykle preferované nebo alternativní varianty názvů, které se vztahují k jasně definovanému poli nebo oblasti. Controlled vocabulary. Online: <[https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Controlled\\_vocabulary](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Controlled_vocabulary)> [cit. 23. 9. 2019].

<sup>11)</sup> Měření kyselosti, která signalizuje možnost ohrožení octovým syndromem, se provádí pomocí tzv. A-D Strips. Jedná se o papírky citlivé na pH okolního prostředí, jež se nechávají po stanovenou dobu v krabici s filmovým materiálem. V závislosti na kyselosti prostředí potom mění barvu. Doba měření a způsob zbarvení A-D stripů se může lišit v závislosti na zvoleném dodavateli. Anon., c. d., s. 14. Online: <<https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/fpg.pdf>>, [cit. 15. 11. 2019].

<sup>12)</sup> Stopy po plísní jsou obzvlášť zřetelné v obraze, kde zůstávají viditelné skvrny.

<sup>13)</sup> Identifikátor se zapisuje jednak na krabici archivovaného materiálu a jednak slouží pro identifikaci materiálů v elektronickém systému.

<sup>14)</sup> Samotný technický popis filmového materiálu zahrnuje tyto údaje: druh filmového materiálu, délka filmového materiálu, druh podložky, typ materiálu, identifikace výrobce filmového materiálu, formát obrazu, typ perforace, typ zvukové stopy, byla-li obsažena, popis technického stavu materiálu, jakékoliv titulky, jsou-li ve filmu obsaženy. V. FASTER, c. d., s. 12–13. Tento postup zůstává v základních náležitostech stejný i v dnešní době.

<sup>15)</sup> *Tamtéž*, s. 12–13. Viz také *Technický stav filmové kopie*. Praha: Ústřední správa Čs. filmu [1959].

## Zvláštní druhy materiálů a technická specifikta sbírky

Laterna magika při vytváření filmových materiálů využívala dobově platné standardy a oborové kinematografické normy, díky nimž se při popisu technických vlastností jednotlivých pásů neliší od jiných sbírek. U Laterny magiky jsou stejně jako jinde zastoupeny všechny obvyklé typy filmových materiálů<sup>16)</sup> – kamerové negativy, duplikační materiály a kopie užívané pro projekci při samotném představení. S ohledem na časté využití magnetického způsobu záznamu zvuku sbírka prakticky neobsahuje negativy zvuku, místo nich jsou zastoupeny finální magnetické mixy a různé meziprodukty vedoucí k jejich vzniku (např. ruchy nebo nemišchané zvukové stopy na samostatných pásech).

Vzhledem ke specifčnosti Laterny magiky v porovnání s běžně zpracovávanými sbírkami dochází k nestandardním vlastnostem, často daným experimentální povahou zpracovávaných materiálů. V materiálech se mohou objevovat spojení několika typů perforací,<sup>17)</sup> nestandardních obrazových formátů či materiálů několika výrobců, v některých případech se projevovala umělecky motivovaná rozhodnutí využít materiál jiným způsobem, než určil výrobce. Problém mohlo občas činit i pouhé určení délky materiálů. Vzhledem k tomu, že materiál často začíná dlouhým úsekem černého blanku místo zaváděcího pásu se značkou pro založení do projektoru, nemusí být jednoduché určit, v jakém bodě se mělo z materiálu začít promítat, a v souvislosti s tím ani vymezit jeho délku.

Ve sbírce můžeme nalézt řadu typů materiálů, jež měly svůj specifický účel užití. První příklad mohou představovat materiály využívané pro potřeby divadelních zkoušek. Zavedená praxe v Laterně magice spočívala v rozdělení představení na zvláštní samostatné úseky, jež se poté nazkoušely separátně. Z dostupných informací ovšem není jasné, zda měly standardizovanou podobu a zda mívaly standardizovanou délku. Zkušební materiály se dochovaly u krátkých čísel, na rozdíl od ostatních pásů nejsou barevné, ale pouze černobílé, a navíc nebývají nikdy vybaveny zvukovou stopou. Existenci a užití těchto materiálů dokládají i listinné prameny, konkrétně u čísla *Agfa Show* vyrobeného a nastudovaného na objednávku společnosti Agfa s plánovaným uvedením v Kolíně nad Rýnem. Pro toto uvedení měly být zhotoveny dvě sady barevných kopií pro projekci při představení a zároveň i tři černobílé kopie, jež měly sloužit pro nastudování představení ta-  
nečníky.<sup>18)</sup>

<sup>16)</sup> Blíže viz Paul Read – Mark Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann 2000, s. 327.

<sup>17)</sup> Perforace typická pro negativní surovinu se mohla výjimečně objevit u pozitivního materiálu.

<sup>18)</sup> Návrh smlouvy se společností AGFA, 6. 2. 1970. NA, f. Národní divadlo, k. 14; U nikdy neuvedeného čísla *Don Špagát* vyráběného pro druhé revuální pásmo Laterny magiky, nazývané rovněž *Zájezdový program*, se například dochovaly pouze černobílé kopie.

Jiný druh specifického materiálu mohou představovat laboratorní experimenty, nejrůznější pokusy<sup>19)</sup> a meziprodukty, jež obvykle dokumentují cestu, jakou umělci dosahovali požadovaného efektu. Mezi specifický typ pracovních materiálů patřily například i diapozitivy, které byly používány podobným způsobem jako při prezentaci Diapolyekranu. Princip tohoto vynálezu spočíval v současné projekci fotografií či filmů na více ploch současně.<sup>20)</sup> V Laterně magie lze podobný princip spatřovat v představení *Ztracená pohádka*. Toto představení se skládalo z jakési koláže spojující dohromady příběhy z několika pohádek, přičemž každou z nich uváděla mozaika složená z proměňujících se promítaných diapozitivů. Četnost a podoba takových materiálů se může lišit představení od představení.

V porovnání se standardními filmovými materiály, kde se využívá jen projekce z jediného zdroje, bylo u Laterny magiky komplikovanější její laboratorní zpracování; v rozhovorech s pamětníky se opakovaně objevují zmínky o problémech s barevnou tonalitou jednotlivých pláten. S ohledem na vícečetnou synchronní projekci nestačilo provést barevné korekce pouze na jednom, ale většinou na více materiálech (nejčastěji na třech), přičemž všechny měly v ideálním případě mít stejné barevné podání. Pro souběžnou barevnou korekci všech materiálů ve střížně neexistovalo technické vybavení, výsledek práce bylo možné vidět při zkušební projekci. Podle výpovědí pamětníků proto podoba materiálů většinou závisela na odhadech, a tím i schopnostech jednotlivých osob.<sup>21)</sup> Podobný postup nebyl zcela spolehlivý: barevné podání jednotlivých filmových pásů se mohlo lišit a kolísat i v průběhu projekce.<sup>22)</sup> Společně vyráběné sady kopií musely být vždy promítané společně – kvůli možným rozdílům v barevném podání nebylo možné vyměnit materiál za jinak obsahově totožný materiál z jiné sady (např. středové plátno v představení *Kouzelný cirkus za tentýž materiál odjinud*).<sup>23)</sup> Přes veškerou snahu

<sup>19)</sup> U představení *Černý mnich* se dochovaly zkušební záběry rekvizit na materiálech různých značek natočených objektivy s různými vlastnostmi.

<sup>20)</sup> Svatopluk Malý, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů. Laterna magika a polyekrany*. Praha: NAMU 2010, s. 31–37.

<sup>21)</sup> Tuto zkušenost potvrzují shodně promítač Ladislav Bürger a střihač Alois Fišárek. Rozhovor s Ladislavem Bürgerem vedla Zuzana Černá 21. 9. 2017. NFA, Sbíрка zvukových záznamů; Rozhovor s Aloisem Fišárkem vedla Zuzana Černá 10. 11. 2016. NFA, Sbíрка zvukových záznamů.

<sup>22)</sup> V případě, že by se práce při korekcích materiálů nepodařily, bylo stále možné, aby zodpovědná osoba rozhodla o zákazu použít vyrobené materiály a nutnosti zhotovit nové. Rozhovor s Ladislavem Bürgerem vedla Zuzana Černá 21. 9. 2017. NFA, Sbíрка zvukových záznamů; Rozhovor s Jaromírem Valáškem vedla Zuzana Černá 2. 5. 2017. NFA, Sbíрка zvukových záznamů; Jaromír Valášek v citovaném rozhovoru naznačuje možnost přestřihávání materiálů a výběru použitelných částí z jinak nevhodných kopií.

<sup>23)</sup> Rozhovor s Ladislavem Bürgerem vedla Zuzana Černá 21. 9. 2017. NFA, Sbíрка zvukových záznamů.

se ale stále mohlo stát, že by se rozdílnosti v barvě nepodařilo zcela odstranit, a zůstaly by součástí projekce i v době, kdy se *Kouzelný cirkus* nepromítá z pásu, ale digitálně.<sup>24)</sup>

Výzvu představovala vícečetná projekce i z hlediska nastavení projekční techniky, tu bylo nutné seřadit pro všechny nově vyráběné kopie nebo pro každý zájezd, aby se vyzkoušelo, zda je projekce synchronní. Seřizování vyžadovalo svůj čas i v případě, že se měly materiály promítnout, byť jen na zkoušku při výběru pro další představení. Podle slov Ladislava Bürgera se v případě zájmu o starší programy, strávilo více času nastavováním a seřizováním techniky než samotnou projekcí. Při každé snaze o správné nastavení techniky totiž musela být promítnuta část filmových materiálů.<sup>25)</sup> Krátká čísla mohla představovat náročnější úkol i z toho důvodu, že u každého z nich se mohlo promítat na jiný počet různých umístěných ploch; každé číslo mohlo vyžadovat samostatné nastavení a slova Ladislava Bürgera naznačují, že se jich i při zkušebních projekcích zpravidla promítal větší počet po sobě.<sup>26)</sup>

Z dosud prozkoumaných materiálů se z hlediska laboratorního zpracování a pokusů s kamerou ukazuje jako nejexperimentálnější představení *Černý mnich*. Při projekci se v něm promítaly vysoce kontrastní záběry z nejrůznějších stylizovaných interiérů, které měly spíše podobu černobílých siluet než čehokoliv jiného. Při natáčení se vytvořila řada zkušebních záběrů na předměty, jež se nacházely na scéně (typicky například různobarevné koberce) – na ceduli umístěné v obraze<sup>27)</sup> se potom objevovaly podrobnější technické údaje o využití technice, typicky pak ohnisková hloubka použitého kamerového objektivu. Druhým experimentálním krokem při výrobě *Černého mnicha*, který byl motivovaný uměleckým rozhodnutím tvůrců, bylo využití ortochromatického materiálu pro zachycení obrazu. Takový materiál nemůže přinést obraz s realistickým podáním barev: na rozdíl od panchromatického (tzn. zachycují všechny části barevného spektra) není ortochromatický materiál citlivý vůči červené části barevného spektra.<sup>28)</sup> Následně pak ještě prošel negativ při vyvolávání zvláštním postupem, který zesiloval kontrast obrazu.<sup>29)</sup>

<sup>24)</sup> „Dyť ten Cirkus kolikrát při střihu má úplně jinou, jinou barvu. No, ale tak to bylo natočený a digitalizovali jsme z nejlepší várky jo, tak a když jsme, když to teda kolega vobarvil nějak, chtěl to vylepšit, no tak to najednou svítilo barvama a všichni ty tvůrci a tydle ty Laterňáci říkali: „Ne, ne, ne, to není vono. To musí bejt tak, jak jsme na to zvyklí.“ Rozhovor s Jaromírem Valáškem vedla Zuzana Černá 2. 5. 2017. NFA, Sbírka zvukových záznamů.

<sup>25)</sup> K tomuto účelu se stejně jako při zkouškách s tanečním souborem obvykle využívaly krátké smyčky, nikoliv celé kopie.

<sup>26)</sup> Rozhovor s L. Bürgerem vedla Zuzana Černá 21. 9. 2017. NFA, Sbírka zvukových záznamů.

<sup>27)</sup> Tato cedule plnila stejnou funkci jako „klapka“ při natáčení hraných filmů.

<sup>28)</sup> Otto Levinský, *Film a filmová technika*. Praha: SNTL 1974, s. 245.

Dřívější problematické podmínky uložení<sup>30)</sup> a nakládání s materiály se odrazily i na jejich technickém stavu: kromě plísně a počínajícího octového syndromu jsou dochované pásy křehké a náchylné k dalšímu mechanickému poškození (nejčastěji přetržení materiálu).<sup>31)</sup> Materiály Laterny magiky se při využití stejných materiálů promítaly delší dobu než kopie běžných hraných filmů; z uvedeného plyne, že byly opotřebovanější a zároveň také náchylnější k mechanickému poškození, které mohlo nastat při průchodu kopie promítacím strojem.<sup>32)</sup> Podle slov Ladislava Bürgera se při přetržení obvykle začínalo od začátku čísla, které se přerušilo. Pro umožnění opětovného začátku projekce z více zdrojů byly mezi každým číslem současně vloženy tzv. mezistarty; jednalo se o zaváděcí pásy vsazené mezi dvě po sobě jdoucí čísla.<sup>33)</sup> Přetržený pás se obvykle opravuje pomocí speciálního lepidla, zároveň je ovšem nutné odstranit poškozené konce u přetržené části pásu.<sup>34)</sup> Nezbytně proto musí dojít ke ztrátě jednoho či více obrazových políček, což není problém u hraných filmů, kde divák často ani nemusí mít šanci chybějící obraz zaznamenat. U Laterny magiky je situace jiná: při podobné manipulaci by se zneškodnila budoucí synchronizace s ostatními souběžně promítanými pásy. Místo toho je nutné nahrazovat poškozené části blankem a lepit dohromady speciální lepicí páskou, aby měl materiál stejnou délku.

Ze skutečnosti, že se obvykle souběžně promítalo z více než jednoho zdroje, lze odvodit i další výzvu Laterny magiky, která spočívala v synchronizaci všech složek představení. Pro synchronizaci živé akce s filmovou projekcí se od počátku osmdesátých let využívaly zvukové povely zaznamenané obvykle na kopii určenou pro středové plátno nebo do jedné z osmi stop na magnetickém zvukovém páse. Tyto povely se nereprodukovaly na scénu, ale do zákulisí: sloužily především pro technický personál<sup>35)</sup> a diváci je při představení neslyšeli.<sup>36)</sup> Kompletní sada materiálů

<sup>29)</sup> Podobné pokusy nebyly ojedinělé, ve sbírce se kromě filmových pásů nachází i zkušební záběry natočené pro představení *Hádanky*.

<sup>30)</sup> První část materiálů byla skladovaná v neklimatizovaném prostoru ve sklepení archivu Národního divadla za nevyhovující teploty a vlhkosti. Druhá se nacházela v bývalé střížně v budově Nové scény Národního divadla.

<sup>31)</sup> Kromě toho může dojít kvůli smrštění filmového pásu k jeho vyskočení z perforace a nasekání obrazu mechanismem ozubených kol nebo popraskání perforace.

<sup>32)</sup> Silné mechanické poškození lze odvozovat od nízkého počtu vyrobených kopií pro příliš velký počet projekcí. Pokud budeme vycházet ze slov promítače v Laterně magice Ladislava Bürgera, tak v Laterně magice jedna sada kopií musela posloužit až pro 500 uvedení, zatímco kopie hraných filmů se měly údajně vyřazovat už po 250 projekcích. Rozhovor s Ladislavem Bürgerem vedla Zuzana Černá 21. 9. 2017. NFA, Sbirka zvukových záznamů.

<sup>33)</sup> *Tamtéž*.

<sup>34)</sup> O. Levinský, *c. d.*, s. 160.

<sup>35)</sup> Na filmových krabicích se objevují nápisy „pokyiny pro projekci“ nebo „povely pro scénografii“.



k projekci může kvůli výše zmíněnému nést dva zvláštní zvukové záznamy, magnetické pásky ale stále bylo nezbytné zaevidovat pod vlastním přírůstkovým číslem na samostatné identifikační listy.

Při zpracovávání filmových materiálů se jako jeden z dosud nezmíněných určujících faktorů pro jejich podobu ukázala zamýšlená struktura představení. Od ní se odvíjelo, jak budou materiály rozdělené a jak to následně ovlivní i samotnou projekci.

## Revuální pásma vs. dlouhá představení

Dva základní typy představení zmiňované v úvodu textu současně představují dvě paralelně existující dramaturgické linie – revuální pásma složená z čísel a dlouhá představení s dramaturgicky uzavřenou strukturou. Čísla uváděná v rámci jednoho pásma mívala různé tvůrce (režiséry, scenáristy, kameramany). Jakkoliv obvykle existovala jednotící koncepce celého pásma, jednotlivá čísla vznikala do velké míry nezávisle na sobě. Druhý typ představení, dlouhé a dramaturgicky sevrěnější celky, se na programu Laterny magiky poprvé objevil už s operetou *Hoffmannovy povídky* v roce 1963, v repertoáru ale převládl až v druhé polovině sedmdesátých let, kdy na pozici uměleckého šéfa Laterny magiky nastoupil Josef Svoboda. Hranice mezi komplexním představením a pásmem nemusí být vždy zcela zřetelná: některá komplexní představení se rozdělují na dílčí části, ale oproti číslům sestaveným do pásem není jejich struktura tolik proměnlivá.<sup>37)</sup> V Laterně magie můžeme sledovat představení, jež se blíží struktuře povídkového filmu, kde se jednotlivé části propojují dohromady ústředním jednotícím motivem. Mezi příklady podobných představení patří už zmiňované *Hoffmannovy povídky*, které měly strukturu do velké míry předem danou, protože vycházely z předlohy Jacquesa Offenbacha. V porovnání s pásmo však takové případy mají stabilní strukturu, stejné tvůrce a jsou silněji provázané dohromady.

Při pohledu na materiály vidíme, že se kopie dlouhých představení přechovávaly na cívkách, které jsou schopné pojmout výrazně větší množství filmového materiálu než standardně využívané krabice pro 600 metrů dlouhé kotouče. Kopie představení *Minotaurus*, která představuje nejdelší nalezený materiál navinutý na zmíněných velkých cívkách, dosahuje téměř 1 800 metrů, což odpovídá hodině projekce.<sup>38)</sup> Na rozdíl od ostatních představení se ale *Minotaurus* uváděl bez pře-

<sup>36)</sup> U starších revuálních čísel využití podobných postupů dostupné materiály nezmiňují.

<sup>37)</sup> Rozdělení na dílčí části mohlo vycházet i ze způsobu secvičování inscenace – při nacvičování se dělila na kratší části promítané ve smyčkách. Rozhovor s Ladislavem Bürgerem vedla Zuzana Černá 21. 9. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů.

<sup>38)</sup> Nestandardní velikost filmových cívek zároveň vyžadovala i zvláštní technické vybavení – na běžných převíjecích strojích nebylo možné převinout takto rozměrné materiály.

stávky uprostřed, a kopie proto musela zahrnout veškerý materiál. Ostatní dlouhá představení se obvykle hrála s přestávkou, přičemž podle dochovaných kopií každá polovina běžně trvala cca 40 minut.<sup>39)</sup> Tato technika však byla specifická pro dlouhá představení, jež mívala méně proměnlivou podobu – podoba pásem byla podle dostupných informací odlišná.

Specifika materiálů vztahujících se k číslům je pro popsání komplikovanější než v případě dlouhých představení. Už při prvním prozkoumání krabic s materiály vidíme, že na nich často není vyznačen název pásma. Při rešerši v listinných archivních pramenech dokumentujících obsah pásma (např. technický scénář či propagační materiály) vidíme vyjmenovaný seznam čísel, jež měla tvořit součást celého pásma. V něm je u některých titulů zároveň uvedeno, že se při repríze mohou variovat s dalším.<sup>40)</sup> Při pátrání po složení pásma přináší mnohem větší komplikace zavedená praxe nakládání s materiály. Materiály byly skládány do pásem jen při zkouškách a představeních, při dlouhodobém uložení se rozdělovaly na jednotlivá čísla.

S ohledem na proměnlivou podobu Laterny magiky a filmových materiálů obvykle pozbývá na významu snaha o dosažení podoby, v jaké bylo představení uvedeno při premiéře, drobné odlišnosti se mohly objevovat už při prvních reprízách. Takovou tezi potvrzuje i promítač Ladislav Bürger, podle něž se pásma často obměňovala; jejich konkrétní podoba se odvíjela od přání konkrétního objednatele a neexistovala žádná pevně daná podoba programu.<sup>41)</sup> Pátrání po původní podobě uváděného čísla komplikuje časté přebírání čísel ze starších, již existujících programů. První příklady můžeme najít v nejranějších obdobích Laterny magiky – její součást představovaly už dříve zhotovené animované filmy a některé dokumentární snímky, jež si odbyly svou premiéru ještě předtím, než je mohli diváci vidět v Laterně magice.<sup>42)</sup> V pozdějších letech vidíme, že ta nejúspěšnější čísla se mohla na programu udržet nepřetržitě od první poloviny šedesátých let až do začátku následujícího desetiletí. Konkrétně *Krkolomná jízda* se stala součástí programu *Variace 63* a ještě v roce 1970 se uváděla na Expo v Ósace.<sup>43)</sup> Jakkoliv se čísla

<sup>39)</sup> Zjištění je odvozené z dochované podoby filmových materiálů. Rozdělení představení přestávkou následně potvrzuje i bývalý promítač Laterny magiky Jaromír Valášek. Rozhovor s Jaromírem Valáškem vedla Zuzana Černá 2. 5. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů.

<sup>40)</sup> Před začátkem samotného pásma se takto podle scénáře variovaly animované snímky *Ztracená varta* (1956), *O skleničku víc* (1953), *Paraplíčko* (1957), *Árie prérie* (1949) a *Andělský kabát* (1947) a *Ukolébavka* (1947). ČESKÉ SKLO – Tanečník s kruhem, Technický scénář, Kulturní síň, Brusel, 1958. Národní muzeum, f. Alfréd Radok, k. 39.

<sup>41)</sup> Rozhovor s Ladislavem Bürgerem vedla Zuzana Černá 21. 9. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů.

<sup>42)</sup> Mezi animovanými snímky můžeme uvést výše jmenované promítané na Expo 58 a *O místo na slunci* (1959) uvedené v *Zájezdovém programu* Laterny magiky.

převážně na programu neudržela dlouho, většina z nich měla obvykle větší trvanlivost než jen po dobu jednoho pásma.

Veškeré výše popsané vlastnosti materiálů je nutné vzít v potaz při výběru k dlouhodobému uložení. Při něm je možné zohlednit různá hlediska od technického stavu filmových materiálů přes specifika jednotlivých titulů po nejrůznější existující verze všech představení.

## Identifikace a výběr materiálů k uložení

Při výběru je nezbytné znát co nejlépe podobu představení, aby bylo možné určit, zda jsou zpracovávané materiály kompletní. Pro zjišťování podoby filmové projekce je nutné filmové materiály konfrontovat s informacemi z dostupných referenčních materiálů (záznamů představení, písemných archiválií a rozhovorů s pamětníky). Vzhledem k tomu, že zdroje informací neposkytují vždy komplexní informace o podobě projekcí, nebo se v nich nachází zkreslující či přímo protichůdné informace, je možné se při rekonstrukci obrazu pouze pokusit o přiblížení k jeho původní podobě. Pro uložení se obvykle vyhledávají co nejkompletnější sady všech materiálů, přičemž je obvyklé uchovávat kompletní sadu negativů, rozmnožovacích materiálů a dvě sady kopií k projekci. Finální počet se odvíjí od kompletnosti sbírky, nezdídká se stává, že se některé materiály nedochovaly, nebo je nutné zohlednit i různé existující verze zpracovávaných představení.

U zpracovávaných materiálů mohlo často působit problém už jen určení, o jaké se jedná představení, a to navzdory různým značkám na materiálech a označení na blanku. V prvé řadě je to kvůli povaze Laterny magiky, kdy jeden samostatný obraz nemusí poskytovat dostatek informací pro zařazení ke konkrétnímu titulu. Některá představení nebo čísla jsou si tematicky podobná nebo obsahují podobné záběry. V *Odyseovi* i *Černém mnichovi* můžeme najít záběry moře, na letišti se odehrává číslo *Setkání na letišti* i část *Prologu* k pásmu *Revue z bedny*, objevilo se rovněž několik čísel zachycujících lidové tance a tanečnický – *SLUK* nebo *Tanec bunkošů*. V takových případech je nutné se spoléhat na informace z krabic a blanků či zaváděcích pásů, které ale nemusí být vždy zcela spolehlivé. Patrně kvůli finanční úspoře se opakovaně využívaly staré krabice, na nichž zůstaly i původní popisky, a současně se namísto černého blanku na začátku, na konci a někdy i uprostřed filmového pásu využily výstřižky z vyřazeného 35mm filmového pásu. Podobně

<sup>43)</sup> Po několika desetiletích se zmíněné číslo dostalo ještě na program dvou pásem, která měla představovat jakousi poctu Laterně magice a připomenout významné inscenace z minulosti divadla. Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *c. d.*, s. 376–385; Cocktail 008. Virtuální studovna IDU. Online: <<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=30841&mode=0>>, [cit. 31. 8. 2019]; Cocktail 012 – The Best of. Virtuální studovna IDU. Online: <<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=41161&mode=0>>, [cit. 31. 8. 2019].

případy lze snadno odhalit ve chvílích, kdy je snadné zjistit původ využitých materiálů, jako v případě čísla *Groteska*, kde v jednom materiálu jako výplň posloužil výstřižek z britského snímku *Jaro a portské víno* (1970), v jiném zase pracovní záběry z natáčení českého filmu Josefa Pinkavy *Panter čeká v 17.30* (1971),<sup>44)</sup> v představení *Černý mnich* se zase objevily záběry s hercem Františkem Filipovským z filmu *Jak svět přichází o básníky* (1982). Vedle podobně zjevných případů se ale objevují i ty hůře rozpoznatelné, u nichž je k určitému materiálu připojen blank s ručně napsaným nebo nakopírovaným názvem jiného titulu. K připojení jiného blanku mohlo dojít buď při snaze využít materiál jinak určený na odpis, nebo při opakovaném rozdělování a opětovném nalepování blanku k filmové kopii. Výjimečně se jako blank využily vyřazené materiály *Laterny magiky*, v podobné situaci mohlo chybět jakékoliv vodítko pro další identifikaci, ke kterému z představení patří.<sup>45)</sup>

Oproti jiným sbírkám je u *Laterny magiky* nezbytné brát v úvahu, že se nejedná o umělecké dílo se stabilní podobou. Nemusí se lišit pouze jednotlivé reprízy konkrétní inscenace, ale také úpravy ve filmovém materiálu. Ve sbírkách nám toto ukazují zkrácené kopie některých dlouhých představení, jež byly speciálně určené pro zájezdové představení. U provedení *Kouzelného cirkusu na zájezdě* v Hannoveru mělo odehrané představení poloviční délku oproti své běžně uváděné podobě.<sup>46)</sup> Opět zde vyvstává otázka, jakou verzi představení daný materiál zachycuje, a je tudíž nezbytné mít neustále na paměti proměnlivou povahu zkoumané umělecké formy.

Nejvýraznější proměny projekcí přicházejí při opětovném uvádění starších čísel, inscenací nebo jejich částí v nových programech. Typický příklad mohou představovat dvě čísla – *Inspirace* a *Živé sklo*, která se poprvé objevila na Expo v Bruselu. *Inspirace* se při prvním uvedení skládala ze tří projekčních ploch – jednu tvořil animovaný film Karla Zemana *Inspirace* (1949), na zbylých dvou stál barevně oblečený tanečník s deštníkem, druhé *Živé sklo*, kde se promítalo ze dvou materiálů, přičemž projekce se překrývala.<sup>47)</sup> Obě čísla se následně dostala na program druhého revuálního pásma v pozměněné podobě.<sup>48)</sup> V *Inspiraci* začínala projekce

<sup>44)</sup> Ve filmových záběrech se objevuje ještě pracovní název *Chlapec v bílém svetru*.

<sup>45)</sup> Např. v situaci, že se mezi kusy pásu s magnetickým záznamem zvuku vložily kusy obrazových materiálů z jiného představení. U materiálů označených jako *Baletní večer* bylo možné se setkat s kopiemi, kdy byl bez jakýchkoliv textových popisků blank střídán abstraktními záběry na pohybující se světelné obrazce.

<sup>46)</sup> Tuto skutečnost lze odvozovat od počtu kopií. Běžně uváděná inscenace měla šest velkých cívek s filmovými materiály, zájezdová verze jen tři cívky.

<sup>47)</sup> *Kulturní síň, Celkový scénář non-stop pořadu. Národní muzeum, f. Alfréd Radok, k. 38; ČESKÉ SKLO – Tanečník s kruhem, Technický scénář, Kulturní síň, Brusel, 1958. Národní muzeum, f. Alfréd Radok, k. 39.*

záběrem na divadlo, ze kterého odcházejí v dešti po představení návštěvníci. Širokouhlý obraz vytvoří v centrální části scény černý prostor, do něhož se z druhého projektoru prolne obraz Zemanova filmu v akademickém formátu; po stranách stále zůstávají do šířky původního obrazu záběry na osoby v dešti. Zemanův film je ovšem kratší než obraz po okrajích stran. Po skončení snímku *Inspirace* se obraz uprostřed prolne do materiálu z čísla *Živé sklo*, kde tentokrát projekce probíhá jen z jednoho pásu.

Pokud bychom se měli pokusit pojmenovat alespoň hypotetickou obecnější tendenci v Laterně magice, jež reflektuje technickou stránku média, vidíme, že koncepcce směřuje ke zjednodušování a opouštění technicky komplikovaných představení promítaných z pásu. U některých představení se umělecké vedení divadla rozhodlo stáhnout je z programu vzhledem k jejich výrazné technické náročnosti a nedokonalostem plynoucím z několikanásobné synchronní projekce; podle slov tanečníka Pavla Veselého bylo z takových důvodů krátce po premiéře pásma *Revue z bedny* staženo jedno z čísel (*Honba za kalhotami*).<sup>49)</sup> Technická náročnost v kombinaci s problémy při sladění časových možností všech obsazených herců mohly přinést také dřívější stažení *Noční zkoušky*.<sup>50)</sup> Starší představení uváděná znovu po delší pauze doznávají výrazných změn a zjednodušení: jednoznačným příkladem může být *Cocktail 012 – The best of*, jakýsi výběr z toho nejlepšího, co Laterna magika v minulosti nabízela.<sup>51)</sup> Hned u prvního příkladu – *Krkolomné jízdy*, vidíme, že v nové verzi probíhá projekce pouze z jednoho zdroje a je zkrácená: chybí dvě scény – jízda autobusem po Hradčanském náměstí a příjezd bruslaře do zázemí původního útočiště Laterny magiky na Národní třídě v paláci Adria.<sup>52)</sup> U představení *Hádanky* se v nové verzi již nepromítal obraz složený z několika zdrojů na nařasenou projekční plochu, ale byl použit jen jeden projektor na obyčejné plátno.<sup>53)</sup> Jakkoliv ale můžeme vidět určité náznaky hledání jednodušších řešení a opouštění komplikovanějších postupů, nelze v tomto spatřovat univerzálně platnou tendenci – v takovém případě by nemohla vzniknout technicky experimentální představení využívající televizní techniku.

<sup>48)</sup> Literární obsah scénáře – II. program Laterny magiky. Archiv Národního divadla, k. 2A – II. zájezdový program Laterny magiky.

<sup>49)</sup> Zuzana Holbeinová, *Revue z bedny* [diplomová práce]. Praha: Univerzita Karlova 2017, s. 41.

<sup>50)</sup> Barbora Šulcová, *Laterna magika z hlediska technických proměn*. Olomouc: Univerzita Palackého 2010, s. 68–70.

<sup>51)</sup> *Cocktail 012 – The Best of*. Národní divadlo. <<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/5708>> [cit. 31. 8. 2019]; *Cocktail 012 – The best of* [záznam představení], 1. 3. 2012.

<sup>52)</sup> *Revue z bedny* [záznam představení], 196?; *Cocktail 012 – The best of* [záznam představení], 1. 3. 2012.

<sup>53)</sup> *Cocktail 012 – The best of* [záznam představení], 1. 3. 2012.

S ohledem na nejrůznější množství existujících verzí, duplicitních materiálů anebo unikátních, avšak nekompletních materiálů ve špatném stavu, je potřeba se ptát, které z nich zachovat, popřípadě zda je možné filmové pásy ještě zachránit. V takových případech musí zodpovědná osoba zvážit pozitiva i negativa všech možných variant, přičemž jde o komplexní rozhodnutí zapojující dohromady znalost technického stavu materiálu, jeho jedinečnost a v neposlední řadě i dostupné zdroje.<sup>54)</sup> S cílem zachovat ohroženou informaci může být vhodným postupem její přenesení na jiný nosič. Ve zpracovávané sbírce se takový postup týkal především materiálů s magnetickým záznamem zvuku: jejich digitalizace v současnosti představuje jediný prostředek, jak zachránit nahrávku před rozkladnými účinky octového syndromu.

Při výběru kopií pro archivaci by se mohlo zdát ideální spojit dohromady kopie, jež se společně promítaly i v minulosti. Takový cíl se ovšem při bližším pohledu ukazuje jako prakticky nesplnitelný, nelze jednoduše určit, které z kopií mohly patřit k sobě. Něco takového se spolehlivě daří jen v případě dlouhých představení, jejichž materiály byly uloženy pohromadě ve velkých dřevěných trezorech – v každém z nich se nacházela vždy maximálně jedna sada materiálů. U revuálních pásem je možné se do určité míry řídit popisky na krabici nebo na blanku, kde se často objevuje číselné značení materiálů. Jen zřídka se ale daří dohledat další prameny, jež by potvrzovaly spojitost mezi kopiemi. Výběr se proto musel přizpůsobovat primárně mechanickému a chemickému stavu materiálů – jeden z hlavních problémů představovala rozdílná barevnost jednotlivých projekcí způsobená různou úrovní barevné degradace.

Veškeré technické vlastnosti filmových materiálů, obsahová specifika a zvláštnosti využití projekcí následně dopadají na možnosti jejich zpracování. Podobné informace jsou zde nezanedbatelným pomocníkem: kompletnost sbírky a technický stav jednotlivých materiálů často poskytují neúplné nebo protichůdné informace o podobě rekonstruovaného představení.

## ZÁVĚR

Při zpracovávání sbírky kinematografických pásem Laterny magiky se ve velké míře vycházelo ze zavedených postupů pro zpracování jiných filmových sbírek.<sup>55)</sup> Na rozdíl od kopií a negativů hraných či dokumentárních filmů ale bylo nutné se vyrovnat s problémy plynoucími ze složitějšího principu projekce složené z několika zdrojů. Podobu projekce můžeme do určité míry odvozovat i ze samotných filmových materiálů a struktury představení. V Laterně magice existovaly dvě pa-

<sup>54)</sup> R. Edmondson, *c. d.*, s. 64.

<sup>55)</sup> Viz poznámka pod čarou č. 4.

ralelně fungující dramaturgické linie – delší, dramaturgicky sevřená představení a revuální pásma složená z kratších čísel. Existující kopie dlouhých představení dokládají s několika výjimkami rozdělení na dvě poloviny, bez přestávky se hrálo pouze za určitých specifických podmínek. Na první pohled matoucí dojem vyvolávají krátká čísla, u nichž nelze vždy nalézt informace, kdy a v jakých pásmech se uváděla.

Práci s kinematografickými pásy Laterny magiky komplikuje nedostatek spolehlivých informací o jejich původu a obsahu, často proto nelze určit, jaká verze je zaznamenaná na právě zkoumaném filmovém páse – jde o číslo v podobě uvedené při premiéře v pásmu *Variace 1963*, anebo pozdější verzi z *Expa* v Ósace? Nebo nejde o alternativní zkrácenou verzi dlouhého představení určenou výhradně pro zájezdní programy? Na podobné otázky se těžko odpovídá, filmové materiály neposkytují příliš konkrétní odpovědi, listinné prameny a pamětníci kolikrát podávají protichůdné informace. Výběr pásů pro dlouhodobé uložení se v některých případech muselo řídit i podle obvykle problematického technického stavu filmových pásů. Na straně jedné se ukazovala řada nestandardních postupů zmíněných například dobovými promítači, na straně druhé ale bylo nutné tyto postupy hledat přímo ve filmových materiálech.

Předložený text se snažil o reflexi technických specifik Laterny magiky, ale nebylo v jeho ambicích analyzovat důkladně veškeré aspekty této problematiky. Článek naráží na řadu dílčích aspektů – využití formátů, synchronizace projekce nebo nejručnější pokusy a laboratorní testy s druhy filmových materiálů. Stranou zůstala problematika magnetického záznamu zvuku, která se v Laterně magice využívala od počátků do devadesátých let minulého století. Sběrka filmových pásů Laterny magiky proto do budoucna přináší potenciálním badatelům široké možnosti využití.<sup>56)</sup>

## Seznam literatury

- Anon, *Norma ČSN 66 6510 Kinematografický film 35 mm*. Praha: Vydavatelství úřadu pro normalisaci 1953.
- Anon, *Technický stav filmové kopie*. Praha: Ústřední správa Čs. filmu [1959].
- Anon, *The Film Preservation Guide. The Basics for Archives, Libraries, and Museums*. San Francisco: National Film Preservation Foundation 2004.
- Online: <<https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/fpg.pdf>>

<sup>56)</sup> Sběrka dosud není zpracovaná, potenciální badatelé se ale mohou obrátit na Oddělení filmových sbírek Národního filmového archivu. Viz: <<https://nfa.cz/cz/obchod-a-distribuce/obchodni-vyuziti-sbirek/>>, [cit. 8. 11. 2019]

[cit. 15. 11. 2019].

Barbora Šulcová, *Laterna magika z hlediska technických proměn*. Olomouc: Univerzita Palackého 2010 [diplomová práce].

Bořivoj Srba, *Řečí světla*. Brno: JAMU 2006.

Eileen Bowser – John Kuiper, *A Handbook for Film Archives*. Taipei: Chinese Taipei Film Archive 1991.

Jaroslav Lopour, *Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký*. *Iluminace*, 31, 2019, č. 1, s. 91–103.

Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času: (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: NFA – FF UK 2019.

Otto Levinský, *Film a filmová technika*. Praha: SNTL 1974.

Ray Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Paris: UNESCO 2016.

Vladimír Fastei, *Manipulantky před zkouškou*. Praha: ČSFÚ 1968.

Paul Read – Mark Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann 2000.

Svatopluk Malý, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů. Laterna magika a polyekrany*. Praha: NAMU 2010.

Zuzana Holbeinová, *Revue z bedny* [diplomová práce]. Praha: Univerzita Karlova 2017.

## ZUSAMMENFASSUNG

### DIE FILMMATERIALIEN DER LATERNA MAGIKA: WIE DER CHARAKTER DER SAMMLUNG DIE ART UND WEISE IHRER BEARBEITUNG BEEINFLUSST

Der vorliegende Text befasst sich mit den Bearbeitungsverfahren für die Sammlung von bei Vorstellungen des Theaters Laterna Magika verwendeten Filmstreifen. Die Sammlung umfasst Materialien, die ab Mitte der fünfziger Jahre bis in die erste Dekade des 21. Jahrhunderts verwendet worden sind, und umfasst annähernd 6 000 Kartons Filmmaterial, das das Nationale Filmarchiv vom Nationaltheater übernommen hat. Das in der Laterna Magika eingesetzte Filmmaterial entspricht zwar den seinerzeit gültigen Standards und Fachnormen, ist zugleich aber angesichts der Nutzungsart von recht spezifischer Art. Im Unterschied zu anderen Typen von audiovisuellen Materialien, die die Mehrheit der Sammlungen des Nationalen Filmarchivs ausmachen, stellten die Filmprojektionen in der Laterna Magika erstens nur einen von mehreren Teilen des Kunstwerks dar und fanden zweitens gewöhnlich auch aus mehr als einer Quelle statt. Aus diesen beiden Umständen ergeben sich dann die Herausforderungen, mit denen man sich bei der Bearbeitung der Sammlung auseinandersetzen muss – mit Inhaltsbeschreibung, Synchronisierung einer größeren Anzahl von Streifen, mit unterschiedlichen Levels der Farbdegradation der einzelnen Materialien oder mit der wandelbaren Form der Vorstellungen der Laterna Magika. Der vorliegende Text ist aufgrund der Erfahrungen bei der Bearbeitung dieser Sammlung im Rahmen des Forschungsprojekts Laterna



magika. Historie und Gegenwart, Dokumentation, Erhaltung und Zugänglichmachung entstanden und befasst sich damit, wie der ungewöhnliche Charakter der Sammlung die Verfahren beeinflusste, die bei der Bearbeitung von Filmsammlungen zur Anwendung kommen.

Překlad Artlingua, a. s.

## SUMMARY

### **LATERNA MAGICA FILM MATERIALS: HOW THE NATURE OF THE COLLECTION INFLUENCES HOW IT IS PROCESSED**

The presented text deals with the approaches to processing the collection of film reels used during performances of the Laterna Magica theatre. The collection includes materials produced from the mid-fifties to the first decade of the 21st century and includes approximately 6 000 boxes of film material that the National Film Archive took over from the National Theatre. Though the film material used at Laterna Magica made use of the standard of the period and norms for the field, at the same time they do not have a particularly specific form considering the manner of use. In contrast to the other types of audiovisual materials that make up the majority of the National Film Archive's collections, film projection at Laterna Magica 1. comprised only one of several parts of the work of art and 2. generally took place from more than one source. Both these facts entail problems that must be addressed in processing the collection – description of content, synchronisation of a number of reels, differing levels of colour degradation of individual materials and the changing nature of Laterna Magica performances. The presented text was produced on the basis of experience with processing this collection as part of the research project Laterna Magica. History and the present, documentation, preservation and providing access and deals with how the non-standard nature thereof influenced the approaches used in processing the film collections.

Překlad Artlingua, a. s.