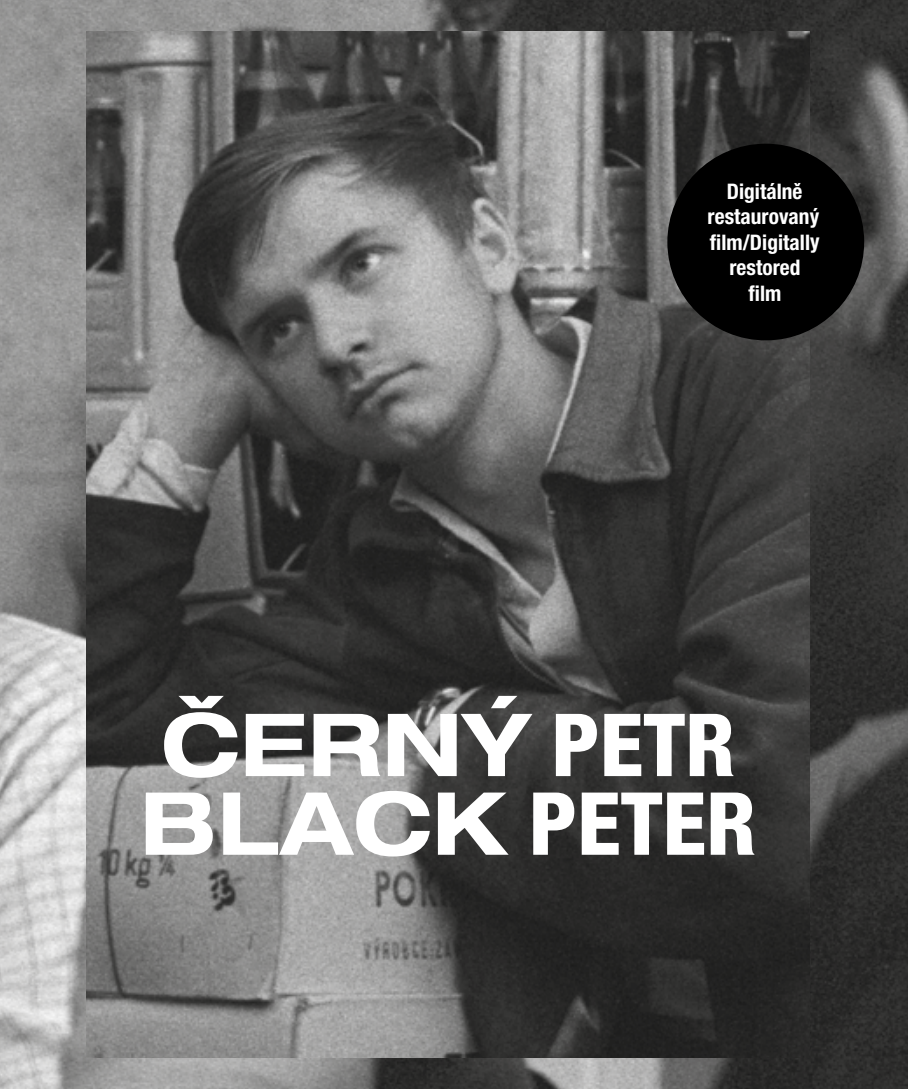


A black and white photograph of a young man with short, dark hair, looking off to the side with a serious expression. He is leaning his head against a cardboard box. The background is a warehouse or storage room with shelves filled with various items, including what appear to be bottles or containers. The lighting is dramatic, with strong shadows.

Digitálně
restaurovaný
film/Digitally
restored
film

ČERNÝ PETR BLACK PETER



ČERNÝ PETR MEZI FILMOVÝM MODERNISMEM A SMÍCHOVOU KULTUROU

Málokdo by rozporoval, že Formanův debutový snímek *Černý Petr* (1963), dílo posvěcené jak odbornou kritikou, tak většinovým publikem, náleží ke zdejší kinematografické tradici kvality. Pro současné badatele však počiny tohoto rázu představují v jistém smyslu profesní riziko. Lze k takto dlouhodobě a ze všech stran skloňovanému filmu říct cokoliv neotřelého? Je možné jej zbavit mýtů, aniž by bylo nutné sklouznout k samoúčelnému ikonoklasmu? A do jaké míry je vhodné problematizovat zažitě výklady jeho smyslu a přitom se vyhnout ahistorickému vidění či slepému následování trendů? V případě Formanova filmu by odpověď na všechny tři otázky mohlo přinést obecné zamyšlení nad otázkou, co se skrývá za oslavovanou veristickou metodou a zdali její účinky nesahají dále než za iluze realističnosti, pravdivosti či autenticity.

Formanovy rané filmy, *Černého Petra* nevyjímaje, máme zafixované v pohodlně ustálených přihrádkách „československá nová vlna“ – „veristický proud“ – „sociologický průzkum socialistické reality“. Aniž by bylo potřeba tato označení plošně shazovat, nabízí se širší náhled z perspektivy nastupujícího evropského filmového modernismu. Realistický styl *Černého Petra*, vytvářející typickou iluzi nepřikrášleného zobrazení skutečnosti, totiž nevychází z nevinného pozorování ani ze spontánní improvizace, nýbrž z konkrétní metody stylizace dění před kamerou. Tento přístup obecně navazoval na dva hlavní inspirační zdroje – sociálně zaměřený (post)neorealismus a sebereflexivní observační dokument neboli cinéma vérité –,¹ ve Formanově interpretaci je ovšem zanesen odstín, které prozrazují dědictví tuzemské kulturní tradice. Dnes již pečlivě zmapované stylistické prvky nových vln (fragmentární pozorování každodennosti, otevřená narativní struktura, intenzivní zapojení neherců, natáčení v reálném prostředí apod.) se napojují na groteskní „smíchovou kulturu“, již snímek svébytně aktualizuje – zejména tato syntéza Formanova díla činí významným i v kontextu dobových kinematografických trendů.

Status průkopnického díla „komedie trapností“, která se stala značkou tvůrčího tria Forman-Passer-Papoušek, by neměl zastínit, že se ve Formanově přízemní lidovosti nepřímo odráží groteskní světónázor, obvykle spojovaný zejména s tvorbou spisovatele Jaroslava Haška. Přestože má Formanova fraška k Haškově karikатурní satíře relativně daleko

1 V prvním případě je znatelný vliv italského tvůrce Ermanna Olmiho (*Misto* [Il Posto, 1961]), ve druhém např. etnografický či sociologický laděná tvorba francouzského režiséra Jeana Rouché. András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago and London: University of Chicago Press 2007, s. 168.

a vychytralé švejkovské rétory bychom zde hledali marně,² spřízněnost nalezneme ve způsobu, jakým oba zachycují nemožnost vymanit se z provincialismu. U obou autorů komický účinek vyvěrá z rozporu mezi hrdosí na omezený systém hodnot a neschopností tyto zásady dodržovat: zatímco Hašek z této obojakosti činí efektivní, byť uvědomělé nadsazený nástroj k přezítí, Forman ji chápe jako cestu do ztracena. Poslední scéna *Černého Petra* tento problém náležitě ilustruje: protagonistův otec (Jan Vostrčil), ztělesnění kondelíkovské figury bodrého autoritáře, dává svému synovi další z mnoha výchovných lekcí, až najednou ustrne ve výmluvném gestu, neschopen dokončit myšlenku. Postavy se snaží maximálně přizpůsobit pravidlům mikrosvěta, ve kterém žijí, jenže jakmile jsou konfrontovány s jakoukoli změnou sahající mimo jejich omezený horizont, nedokáží pružně reagovat a ocitají se v bludném kruhu. Tato vize člověka, radikálně odlišná od univerzálního pocitu odcizení v soudobých dílech západoevropských nových vln, dodává *Černému Petrovi* v kontextu filmového modernismu specifický a výrazný odlesk.

Nejsilnější prostředkem k prosazení a ozvláštnění daného stylu humoru se stává jazyk, konkrétně materiální a prostorové kvality řeči. Už A. J. Liehm zmiňoval způsob, jakým *Černý Petr* uplatňuje metodu rozkladu řeči, do té doby považovanou za výlučnou doménu absurdního divadla.³ Dialogy, které na diváky stále působí jako výraz ryzí přirozenosti a autenticity, jsou ve skutečnosti výsledkem promyšlené stylizace, jež má za cíl nechat plynulou řeč „zadržávat“ a ve zniklých zlomech, rozporech a zámlkách odhalit zacyklenost postav ve stále stejných myšlenkových schématech. Snímek se točí okolo ustálených společenských rituálů s přesně vymezenými pravidly chování (práce v samoobsluze, rodinný oběd, volný čas v přírodě, taneční zábava), které právě skrze dekonstrukci jazyka odkrývá v jejich směšné strojenosti. Protagonisté se společenské normy pokoušejí naplňovat, nebo jsou k tomu alespoň vedeni, avšak při jejich vykonávání se neustále zasekávají. Ukázkou tohoto paradoxu budiž slavná „Ahó!“ scéna, v níž mladík Čenda (Vladimír Pucholt) opakuje pozdrav až do bodu krajní trapnosti: hrdina lpí na absurdně zvlečené konvenci „správného“ zdravení do té míry, že ztrácí svou sociální funkci a stává se terčem posměchu. V případě otcovských promluv do role nabývá groteskní snižování oficiálních společenských pravidel až ideologicky podvrtné důle. Chaotický a přerývaný proud slov, skrze něj Vostrčilův patriarchy poučuje mlčícího Petra o povinnostech každého mladého muže, nevědomky prozrazuje, že jeho postavení autority stojí na vratkých a nesamozřejmých základech – a jak ukazuje závěrečný stop-záběr, takovéto základy se mohou kdykoli zhroutit v křeči.

2 Ke srovnání Formanovy a Haškovy komiky viz Stanislava Prádná, *Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009, s. 183–185. K širší úloze daného stylu humoru v podmínkách státního socialismu a na rozcestí komediálních tradic viz Petr Szczepaniak, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 345–346.

3 A. J. Liehm, O jednom vstupu do života. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 134–135.

Groteskní užití řeči by nicméně nemohlo tak účinně fungovat, kdyby nebylo poznamenané výdobytky modernistické kinematografie (tedy její naturalistické varianty) a evropského novovlnného hnutí. Formanův (respektive Passerův a Papouškův) jazykový humor zakládá svou působivost na dojmu, že se odehrává v živé, otevřené a tělesně pulzující realitě, paradoxně umožněné právě vhodně zvolenou stylistickou manipulací. Pucholtův herecký projev by neměl takový komický dopad, kdyby jeho překotné promluvy nedoprovázela nemotorná gesta v nepřehledné mizanscéně tanečního reje, stejně jako Vostrčilova performance není představitelná bez kruhovitěho pohybu ve stísněné kuchyni a neustálého napínání kšand. Modernistická a groteskní rovina se navzájem potřebují, „nenechá jedna trpět druhou“,⁴ jak by řekl Jiří Kolář, a z tohoto sňatku Formanův počín čerpá svůj význam i po více než pěti dekáдах.

Jiří Anger
filmový teoretik

DIGITÁLNÍ RESTAUROVÁNÍ FILMU ČERNÝ PETR

Záměrem digitálního restaurování filmu *Černý Petr* (1963) bylo zpřístupnit film v podobě co nejvěrnější stavu, v jakém jej diváci mohli vidět v roce 1964, kdy byl snímek premiérově uveden do československých kin. K filmu se ve sbírkách Národního filmového archivu dochovalo kromě originálního negativu také několik duplikačních materiálů (duplikační pozitiv a kombinovaný duplikátní negativ) a jedenáct kombinovaných kopií, které pocházejí nejen z 60. let, ale i z pozdějších období, v nichž byl film opakovaně uváděn na našem území i v zahraničí.

Samotnému restaurování předcházela průzkum nefilmových materiálů (archivní dokumenty, publikované prameny, rozhovory s pamětníky apod.) s cílem získat co nejvíce informací o okolnostech výroby a uvádění snímku. Souběžně probíhala také analýza filmových materiálů, jež mohou být rovněž cenným zdrojem poznání nejen filmu samotného, nýbrž i obecnější dobové praxe. Z porovnání dochovaných materiálů vyplynulo, že kromě verze filmu v té podobě, v jaké byl uváděn v kinech, se zachovala jedna kopie, která je o více než 100 metrů delší než originální negativ a obsahuje navíc několik záběrů z interiéru samoobsluhy, kde vedoucí vysvětluje Petrovi, jak přistupovat k zákazníkům a prodat více zboží. Tyto záběry se do finální podoby filmu nedostaly a patrně jde o kopii, která ještě před premiérou sloužila Filmixportu pro předvádění snímku zahraničním zájemcům. Z cenzurní dokumentace ani z rozhovorů s Ivanem Passerem a Milošem Formanem nevyšlo najevo, že by k odstranění záběrů před premiérou došlo na základě pokynu z oficiálních míst. Lze tedy předpokládat, že finální podoba filmu, která již tyto záběry neobsahuje, byla výsledkem interního rozhodnutí tvůrců.

4 Jiří Kolář, *Měsíčník poezie*. In: *Dílo Jiřího Koláře III*. Praha: Odeon 1993, s. 107–109.

Nadto vznikla pro distribuci v italsko-jazyčných oblastech verze opatřená dabingem, pro kterou bylo dodatečně dotočeno několik záběrů z prostředí převlékacích kabinek na plovárně. Zatímco původní verze uváděná v Československu obsahuje pouze cudné záběry na Pavliny nohy, které Petr potají pozoruje skulinou v dřevěné přepážce, pro italskou verzi vznikla výrazně delší a erotičtější laděná scéna, kde Petr se zájmem pozoruje nahou dívku a pár milenců ve vedlejších kabinkách.

Mnohost podob, ve kterých se snímek dochoval, nejenže podává svědectví o okolnostech výroby snímku a distribuční praxi za hranicemi Československa, ale v obecnější rovině také odkazuje k multiplicitní povaze kinematografie, jež se projevuje (nejen) při archivní práci s filmy. Stanovení restaurátorského záměru je proto nezbytným předpokladem, který definuje verzi filmu, k níž má být zásah směřován.

Zdrojové materiály

Jako zdrojový materiál pro digitalizaci byl coby generačně nejstarší, a tudíž fotograficky nej kvalitnější zvolen originální negativ na acetátní podložce černobílý filmové suroviny Agfa. Materiál rozdělený do deseti malých dílů byl po celé délce značně opotřebován a trpěl velkým množstvím mechanických poškození obrazové části (rysky, souvislé rýhy, zaprštění na začátcích a koncích jednotlivých dílů) i perforace. V několika dílech navíc chyběly části obrazu v rozsahu jednoho či několika okének. V případě scházejících obrazových polí bylo při digitalizaci nutné vycházet z materiálů následných generací, ve kterých se tato okénka dochovala. Pro tento účel byl jako generačně nejbližší použit původní duplikační pozitiv. Zdrojové materiály byly naskenovány v rozlišení 4K a v tomtéž rozlišení následně probíhala i postprodukce a finalizace.

Digitální restaurování obrazu

Abychom se přiblížili původní podobě filmu, bylo v duchu konzervativního přístupu k restaurování rozhodnuto odstranit známky času a používání, nikoliv však defekty a nedokonalosti, které odrážejí dobové limity nebo jsou důsledkem použité technologie. Je však zároveň třeba zmínit, že rozhodnutí o ponechání či odstranění těchto defektů probíhalo vždy s respektem ke konkrétnímu dílu a s ohledem na to, aby ve vyčištěném obraze ve vysokém rozlišení ponechané defekty nepůsobily příliš rušivě, což by mohlo vést k odvedení divákovy pozornosti od díla samotného. Zvolený přístup byl proto vzhledem k jednotlivým konkrétním artefaktům znovu revidován tak, abychom dosáhli rovnováhy mezi respektem k filmu jako uměleckému dílu a filmu coby materiálnímu objektu se svou vlastní charakteristikou a historií.

Mezi charakteristické útvary, které byly ve filmu ponechány, patří prvky, které vznikly při natáčení nebo laboratorním zpracování, a jsou tedy dokladem dobových technologií a tvůrčích postupů. Typicky jde o prolínací značky pro promítače vyražené do negativu na

konci každého dílu a v omezené míře také o prvky, jež jsou důsledkem výroby trikových záběrů laboratorní cestou. Odstraněna byla naopak veškerá poškození způsobená opotřebením či stárnutím filmu, ať už se jednalo o drobné nečistoty, rýhy a zaprštění, anebo o náročnější retuše adhezni pásky použité při opravách perforace či lepidla zasahujícího do obrazového pole. Retušováno bylo také několik nejvýraznějších chlupů z kamerové okéníčky, jejichž ponechání by ve vyčištěném obraze působilo velmi rušivě. Po celé délce filmu byla zároveň použita automatická stabilizace obrazu a jemné zmírnění blikání (deflicker). Stabilizace byla zvolena tak, aby kompenzovala neklid obrazu jen tehdy, pokud šlo o důsledek smrštění materiálu v důsledku stárnutí nebo ztíženého průchodu filmu skenerem v okolí slepek, nikoliv tam, kde šlo jednoznačně o důsledek technologie výroby nebo laboratorního zpracování. Na obdobném principu bylo aplikováno i zmírnění blikání obrazu, které bylo aplikováno jen v té míře, aby nenarušilo původní charakteristiku filmového obrazu a pouze kompenzovalo stárnutí materiálu a možné důsledky nedokonalého laboratorního zpracování (nedostatečného vyprání chemikálií použitých při vyvolávání).

Jasové a tonální korekce

Poněvadž byl hlavním zdrojem digitalizace obrazové složky originální negativ, který standardně neobsahuje finální barevné korekce, bylo třeba obraz následně upravit podle vybrané referenční kopie, aby odpovídal charakteru kopií distribučních. Z dochovaných materiálů byly proto vybrány pro referenci dvě nej kvalitnější laboratorně zpracované původní distribuční kopie na materiálu Agfa, na němž byl film v době svého prvního uvedení distribuován. Při korekcích byla zachována původní charakteristika referenčních kopií včetně nepatrných tonálních změn při přechodech mezi kamerovým negativem a trikovými záběry z duplikačního negativu – typicky titulkovými sekvencemi. Výsledná podoba snímku tak respektuje integritu vybraných referenčních kopií, které odrážejí dobové postupy a limity dostupné technologie a použité filmové suroviny.

Digitální restaurování zvuku

Jako nejvhodnější výchozí materiál pro digitalizaci zvuku byl zvolen duplikační pozitiv, jehož zvuková stopa byla v celé své délce v dobrém stavu a trpěla minimálním mechanickým poškozením. Obdobně jako při restaurování obrazu, i v případě digitálního restaurování zvuku bylo cílem zprostředkovat dnešnímu divákovi za současných technologických podmínek zkušenost dobového diváka. Nepřípustné tedy byly jakékoliv zásahy odstraňující akustické nedostatky či chyby, k nimž došlo v průběhu natáčení či postprodukce filmu (např. mírně asynchronní pasáže na několika místech filmu). Odstraněny byly pouze defekty způsobené opotřebením a stárnutím filmových materiálů (lupance, praskání apod.), přičemž celkové podání bylo uzpůsobeno parametrům současného zvukového reprodukčního řetězce tak, aby simulovalo dobové akustické podmínky kin.

K obrazu a zvuku byla po skončení digitalizace připojena metadata podrobně dokumentující celý proces a finální výstupy byly spolu s dokumentací zabezpečeny v archivním systému Národního filmového archivu. Původní filmové materiály se vrátily zpátky do depozitářů, kde budou i nadále uloženy, neboť stále představují klíčové archivační médium, které zaručuje dlouhodobou životnost filmu. Digitální restaurování nicméně umožnilo zpřístupnit film v souladu se současnými technologickými podmínkami, a uchovat jej tak nejen v depozitářích, ale i v paměti nových generací filmových diváků.

Pozn. Restaurování filmu proběhlo ve studiu Cinepost Barrandov v Praze v roce 2017. Dohled nad projektem digitálního restaurování zajišťoval tým specialistů NFA ve spolupráci s externími odborníky. Na digitálním restaurování se podíleli Tereza Frodlová (restaurátorský dohled), Jonáš Svatoš (technolog digitalizace), Pavel Rejholec a David Šmitmajer (supervize restaurování zvuku), Branislav Daniš, Jan Malíř, Martin Šec, Ervin Sanders (supervize barevných korekcí) a Kateřina Fojtová (koordinace projektu).

Tereza Frodlová
filmová restaurátorka

8

DOBOVÉ OHLASY

Ivan Sviták, Myslíci film. *Film a doba 10, 1964, č. 3, s. 131–133.*

V *Černém Petrovi* dal Forman svým osobitým rysům poprvé syntetickou podobu a dokázal je nejen spojit v jednoduchém a přitažlivém snímku, ale zejména vytvořit – navzdory salvám smíchu – atmosféru jakési lidské laskavosti, která chyběla v *Konkursu*. Teprve zde je nejen autenticita prostředí, ale i autenticita vidění člověka jako směsi dobra a zla, humoru a tragiky, hlouposti a rozumu, štěstí a neúspěchu, náhody a záměru. Učedník v samoobsluze není prostě jen pubertální kluk, který hlídá kupující, je to nehrdinský antihrdina, zachycený v jisté fázi své proměny v sebe, ve směsi komiky a smutku, jejímž společným jmenovatelem je pravdivost.

A. J. Liehm, O jednom vstupu do života. *Film a doba 10, 1964, č. 3, s. 134–135.*

Forman [...] dokázal cosi nového, cosi, co by se zdálo ve filmu skoro nemožné nebo přinejmenším neslučitelné s celou výchozí metodou: předvedl nám ukázkou rozkladu řeči, tedy metodu analýzy určitého jevu ve společenském vědomí, který byl považován prakticky za výlučnou doménu divadla a nejčastěji tzv. absurdního divadla. [...] Že Forman dovedl přenést tento proces na filmové plátno a zejména v monologích otce ukázat společenské zázemí fráze jako degenerace řeči, jež je konec konců zase jen nástrojem degenerovaného myšlení, to má dalekosáhlý význam nejen pro praxi, ale i pro teorii.

Jan Cigánek, Zdvojený svět lidských věcí. *Film a doba 10, 1964, č. 10, s. 540–543.*

Stereotyp pravidelných pohybů otce ve Formanově filmu nutně vyústí v loutkovou strnulost poslední scény. Gesta zmrtvělí, živý neurotický tik prstů a šlí je zмумifikován. Avšak Forman nás nešokuje blížící se tragédií. Tato nevědomost je dokonale bez pochyb a demonstuje tak mechanismus, který tragiku sbližuje s komikou, vážnost s komediálností, směšné s důstojným. [...] Avšak Formanův Petr nebyl vtažen do mechanismu natolik, aby ztratil ze zřetele svůj lidský osud – jeho nudu, ztrátu radosti. Vyděluje se z mechanismu, do kterého jej vtahuje otec, a tak svou pasivitou, odporem, který je dokumentem toho, že ví, se stává tím, čím být nechce.

Jaroslav Boček, Vstup Miloše Formana. *Kulturní tvorba 2, 1964, č. 10, s. 5.*

Nejslabším článkem řetězu *Černého Petra* je sám Petr. Tu se, myslím, projevila omezenost Formanovy režijní metody. Film se hraje o Petrovi, ale Petr hraje ze všech nejméně. [...] I v režii se Forman soustředil tam, kde cítil silnější a přesněji formovanou látku a kde se tedy i představitel bezprostředněji podával. Je skoro pravidlem, že vrcholné scény Petrových

střetnutí se světem se odrazí určitěji na reakcích partnerů než na hlavní postavě. [...] Nejasná kresba Petra i nedostatek rovnováhy filmu je důsledkem kolize metody s tvůrčí vůlí a s tvůrčí potřebou. A v tomto smyslu je *Černý Petr* mezný nejen pro Formana, ale i pro jeho vrstevníky. Naznačuje rozhraní metody, kam až se jí lze nechat vést kde je nutno ji opustit.

**Richard Roud, Formanův „Černý Petr“.
Československá kinematografie ve světle
zahraničního tisku, 1965, č. 11-12,
s. 34-35. (The Guardian, 1. 10. 1965)**

Ještě před rokem reagoval člověk na jakoukoli zprávu o čs. kinematografii v nejlepším případě nedůvěřivým pokrčením ramen. Pak byl uveden na loňském Londýnském filmovém festivalu *Černý Petr* a člověk připustil, že v Milošovi Formanovi našel film významného nového režiséra. [...] Myslím, že jediný film, s nímž se dá srovnat, je Olmiho *Místo*, ale nejsem si tak docela jist, zda nakonec přece jen nedám přednost *Černému Petru*. A to hlavně proto, že v Formanově způsobu zpodobnění Petra není ani nejmenší stopy povýšenectví a mírně mentorujícího pohledu na „prosté lidi“, jaký se vznáší, třeba jen vlažně, nad *Místem*. [...] *Černý Petr* je svým způsobem mnohem veselejší než Olmiho film, protože se smějeme s Petrem a smějeme se sami sobě, zatímco v *Místě* se smějeme s chlapci a s Olmim.

**Vratislav Effenberger, Obraz člověka
v českém filmu. Film a doba 14, 1968, č. 7,
s. 345-351.**

Cynismus Miloše Formana není cynismem proti pravdě, a proto je svým postřehu účinnější, přesnější a samozřejmě také inspirovanější. Forman na rozdíl od Chytilové není eklektik. Na rozdíl od ní si uchoval ten druh humoru, který je zlý, nebezpečný, skrytý a výbušný. Dovolil si něco, co by mu nemělo být zapomenuto, nalezne-li cestu do přijatelnějšího klimatu: zasáhl malého českého člověka. Mířil na zbabělost, tupost, fotbalismus, brutalitu, zříznutost, dobromyslnou prázdnotu, baráčníctví, pivařinu, sobectví, a trefil do černého: zasáhl právě ta ložiska duševní ubohosti, z nichž podstatně pramení všechny druhy fašismů a stalinismů. Jeho pohled byl tak nemilosrdně přesný, že karikatura přestala být karikaturou.

**BLACK PETER
BETWEEN FILM MODERNISM AND THE CULTURE
OF POPULAR LAUGHTER**

Few would dispute the assertion that Forman's debut feature film, *Black Peter* (1963), endorsed by the critics as well as a majority of viewers, contributed to the tradition of Czechoslovak film canon. However, for contemporary scholars, this might pose a certain occupational risk. With a film so critically acclaimed and widely studied, is it even possible to bring something new to the table? Can it be stripped of myths, without having to succumb to autotelic iconoclasm? And to what extent is it suitable to question the established interpretations while avoiding a historical view or blind trend following? In the case of Forman's film, the answer to all three questions could be found by a general contemplation on what lies behind the celebrated veristic method, and whether its effects reach beyond the illusions of the real, the true or the authentic.

As for Forman's early work, *Black Peter* not excluded, we have comfortably nestled them in such traditional categories as "Czechoslovak New Wave" – "verism" – "sociological research of socialist reality". Without necessarily having to disparage these labels across the board, a wider outlook from the perspective of European film modernism presents itself. The realistic style of *Black Peter*, creating a typical illusion of an unrefined depiction of reality, actually does not stem from innocent observation or spontaneous improvisation, but rather from a concrete method of stylization. This approach generally followed two main sources of inspiration – socially engaged (post)neorealism and the observational documentary or cinéma vérité.⁵ In Forman's interpretation, however, it is variously shaded, revealing the heritage of local cultural tradition. Today, carefully mapped stylistic elements of new waves (fragmented observations of everyday life, an open narrative structure, the intensive engagement of non-actors, shooting in a realistic setting, etc.) merge with a grotesque "culture of popular laughter", refreshing the picture with an original touch; particularly this synthesis characterizes Forman's work even in the context of period cinematic trends.

The status of a pioneer work of the "comedy of embarrassment", which became a trademark of the creative trio Forman-Passer-Papoušek, should not overshadow the fact that Forman's emphasis on shallow folksiness indirectly reflects a grotesque world view, usually connected with the work of the author Jaroslav Hašek. Even though Forman's farcical comedy compared with Hašek's caricaturish satire is not altogether the same cup of tea, and

5 In the first case, there is a palpable influence by the Italian film director and screenwriter Ermanno Olmi (*The Job* [Il Posto, 1961]), while in the second case one might refer to the ethnographically or sociologically focused work of French director Jean Rouch. András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago and London: University of Chicago Press 2007, p. 168.

Švejk's witty remarks are nowhere to be found,⁶ the affinity between their works is found in their method used to capture the inability to break away from provincialism. For both authors, the comical effect arises from the conflict between pride in a limited value system and the inability to abide by these principles: while Hašek uses this hypocrisy as an effective yet consciously exaggerated survival tool, Forman sees it as a dead-end road. The last scene from *Black Peter* duly illustrates this issue: the protagonist's father (Jan Vostrčil), the epitome of a provincial figure of a hearty authoritarian, is giving his son one of many educational lessons, when suddenly he pauses during an expressive gesture, unable to finish his thought. Characters try hard to adjust to the rules of the microcosm in which they live, but as soon as confronted by any change, which extends beyond their limited horizon, they find themselves unable to react quickly, ending up in a vicious circle. This vision, radically different from the universal feeling of alienation found in contemporary works of western European new waves, provides *Black Peter*, in the context of film modernism, with a specific and distinct gleam.

The strongest means of asserting and embracing a given style of humor is language, specifically the material and spatial quality of speech. A. J. Liehm noted the manner in which *Black Peter* exercises the method of speech decomposition, considered up to that point to be solely a domain of the theatre of the absurd.⁷ The dialogues, which appear to the audience as expressions of genuine sincerity and authenticity, are actually products of well-deliberated wording, with the aim of causing flowing speech to "stutter", which in turn reveals the eternal absurdity of characters stuck in unchanging mental schemes. The movie revolves around set social rituals with precisely defined rules of conduct (work at the store, family lunch, free time outdoors, dance ball), which by the means of language deconstruction uncover their ridiculous affectation. Protagonists are attempting to abide by the social rules of conduct, or they are guided to do so at least, but they tend to get stuck constantly. A perfect example of this paradox is the famous "Ahó!" scene, in which the young man, Čenda (Vladimír Pucholt), repeats a greeting to the point of extreme awkwardness: the protagonist insists on an absurdly exaggerated convention of "correct" greeting to the extent of losing its social function and becoming an object of ridicule. In the case of the father's pep lectures (rather than talks), the grotesque lowering of official social rules progresses into an almost ideologically subversive role. The chaotic and disjointed flow of words, used by the patriarch Vostrčil to preach to the silent Peter about man's duties, unwittingly reveals that his position

of authority rests on a shaky and uncertain foundation – and as shown in the final stop-shot, such a foundation can collapse in a heap at any time.

The grotesque use of speech would not, however, be as effective, if it were not marked by the hard-earned achievements of modernist cinematography (its naturalist variant) and the European new-wave movement. Forman's (respectively Passer's and Papoušek's) language humor bases its effectiveness on the impression that it is taking place in a live, open and physically pulsating reality, paradoxically facilitated by an aptly selected stylistic manipulation. Pucholt's acting would not have had such a comical impact if it were not for his impetuous lecturing being accompanied by clumsy gestures amid a mise-en-place dance whirl, just as Vostrčil's performance is unimaginable without his circular locomotion around the confined kitchen and his constant stretching of suspenders. The modernist and grotesque perspectives need each other, "one will not let the other suffer",⁸ as Jiří Kolář would remark, and Forman's creative activities have been drawing their meaning from this marriage for more than five decades.

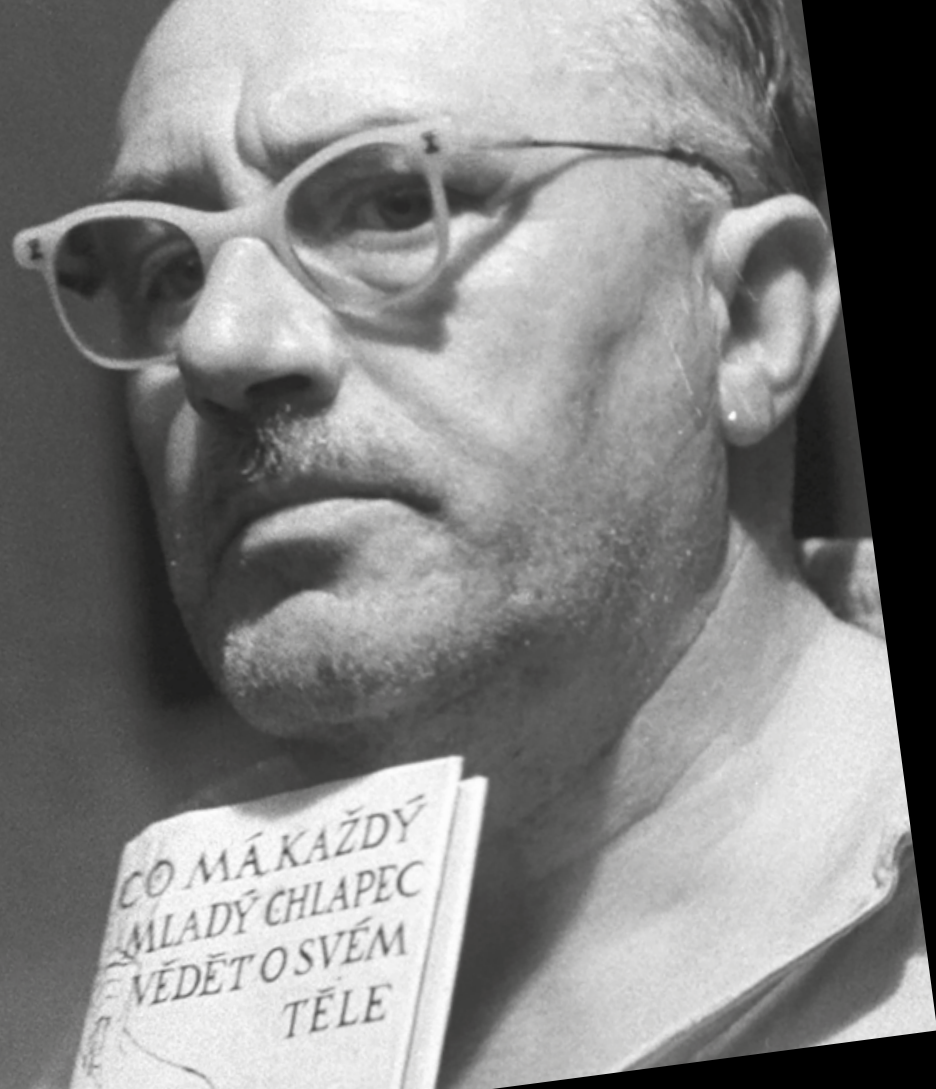
Jiří Anger
film theorist

13

6 To compare Forman's and Hašek's comedy, see Stanislava Přádná, *Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009, pp. 183–185. On the wider role of a given style of humor during the conditions of state socialism and on the crossroads of comedy traditions, see Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2017, pp. 345–346.

7 A. J. Liehm, O jednom vstupu do života. *Film a doba* 10, no. 3, 1964, pp. 134–135.

8 Jiří Kolář, Měsíčník poezie. In: *Dílo Jiřího Koláře III*. Praha: Odeon 1993, p. 107–109.



CO MÁ KAŽDÝ
MLADÝ CHLAPEC
VĚDĚT O SVĚM
TĚLE

DIGITAL RESTORATION OF THE FILM BLACK PETER

The purpose of the digital restoration of the film *Black Peter* (1963) was to present the movie in the most accurate and faithful condition possible, just as the viewers were able to experience it in 1964 when the film premiered in Czechoslovak cinemas. Aside from the original negatives, the National Film Archive was also able to recover from its extensive collections several duplication materials (duplication positive and combined duplication negative) and eleven combined copies from the 60s, when the movie was repeatedly shown both at home and abroad.

The restoration itself was preceded by research of non-film materials (archived documents, published sources, interviews with witnesses and participants, etc.) with the intention of gaining as much information as possible on the circumstances surrounding the making and release of the movie. In parallel, an analysis of film materials was taking place, which could offer a valuable source of information on the film itself, but also general data from the time period of the movie. When comparing recovered materials, it was revealed that aside from the original film version released to cinemas, there is another print, more than 100 meters longer than the original negative, containing several shots from inside the store, where a supervisor is explaining to Peter how to handle customers and sell more goods. These shots did not make the final cut, but this version was most likely used by Filmexport to preview the film to foreign clients prior to the premiere. Neither the censored documentation nor interviews with Ivan Passer and Miloš Forman indicate that the shots were removed from the movie due to an official directive. It can therefore be assumed that the final version of the movie, with the above-mentioned scenes excluded, was an internal decision by the creators.

Separately, a dubbed version for distribution in Italian-speaking regions was made, and several additional shots from the surroundings at the swimming pool changing rooms were shot. While the original version shown in Czechoslovakia contains only innocent views of Pavla's legs with Peter watching her secretly through a hole in a partition, the Italian version offered a much longer and erotically charged scene, with Peter watching a naked girl and a couple in the next changing room.

These varied recovered versions of the film serve not only as a witness of the circumstances surrounding the making of the movie and its distribution abroad, but on a general basis also refer to the diverse nature of cinematography, apparent (not only) during archive work with films. It is therefore a necessary prerequisite to establish a purpose for restoration, in order to clearly determine which version of the film will be restored.

Source materials

Selected as the source material for digitalization was the original acetate strip of black-and-white negatives by Agfa film, which was the highest generation restoration material and therefore possessed the highest film quality. The material, divided into ten small parts, was in its entire length heavily worn out and sustained many types of mechanical damage

in its visual area (scratches, lines, curling of the film at the beginning and end of each part), even perforation.

In several parts, sections of the film, to the extent of one to several frames, were missing. In such cases, next generation materials with adjacent frames had to be used for digitalization. For this purpose, the original duplication positive was used as generationally the closest material. Source materials were scanned with a 4K resolution, followed by post-production and finalization, at the same resolution.

Digital picture restoration

As part of the comprehensive restoration plan, it was decided that in order to maintain the original ambience of the movie, the age-related wear and tear in the film material would be removed while preserving small defects and imperfections reminding us of the era and reflecting the technologies used. Note that the decision to preserve or remove such defects was always made with respect to the concrete work of art and with a consideration that the preserved defects in the restored, high-definition picture should not cause a distraction, which might draw the viewer's attention from the movie itself. The selected approach was, in regards to individual and concrete artefacts, therefore revised in order to find a balance between respect for the film as an art form on the one hand, and as a material object with its own character and history on the other hand.

Among the preserved elements kept in the film are imperfections created during the filming or laboratory processing, and which provide us with a testimony to the period technologies and creative processes. These are typically cue marks for the projectionist imprinted onto the film at the end of each reel; and also some marks resulting from trick shots being made in a laboratory. To the contrary, all defects and damages caused by usage or aging of the film were removed, including small dirt and dust particles, scratches and curling, or more difficult retouching of adhesive tape used for perforation repair or glue obstructing the frame view. Several noticeable hairs from the camera lens were also retouched, as keeping them in the restored picture would cause a distraction. An automatic image stabilization was used for the entire length of the film to reduce flickering (deflicker). Again, stabilization was used to only compensate for picture flickering if caused by material shrinkage due to age or rough passing of the film through the scanner near taped areas; but not if it was decidedly caused by technologies used or laboratory processing. A similar approach was taken for reducing flickering and was applied only to such an extent as not to disturb the original character of the film frame and to compensate for material aging and possible flawed laboratory processing (insufficient rinsing of the chemical used for film development)

Brightness and tone correction

Since the main source of digitalization of the visual part was the original negative, which generally does not contain the final colour corrections, it was necessary to adjust the picture

according to the reference print in order to match the character of the copies in distribution. For that reason, out of all the recovered materials, two original distribution copies with the best laboratory processing on Agfa material, utilized during the film's first distribution release, were used as references. The correction process focused on maintaining the original characteristics of the reference copies, including minor tone changes occurring during transitions between the camera negative and trick shots from the duplicate negative – typically subtling sequences. The final appearance of the picture therefore respects the integrity of the selected reference copies, which reflect period processes, technological limitations, as well as the utilized film materials.

Digital sound restoration

Since the duplication positive sound track was in very good condition in its entirety, with only minimal mechanical damage, it was selected as the most suitable source material for digital sound restoration. As with the picture restoration, the goal of the sound restoration was to offer a period experience to today's viewers while using current technologies. It was therefore unacceptable to remove any acoustic imperfections or defects sustained during shooting of the film or post production (i.e., several slightly asynchronous passages in the film). Only age and wear and tear related defects (cracks, breaks, etc.) were removed, and the overall presentation was adjusted to the parameters of today's sound reproduction chain in order to simulate period acoustic conditions in cinemas. Aside from the digital picture and sound restoration, detailed metadata documenting the entire process were added and stored in the Czech National Film Archive together with the final report. The original film materials were returned to the depository where they will remain secure, as they represent a key archiving medium, ensuring the film's longevity. Thanks to the digital restoration, the film, now meeting modern technological standards, can be re-shown and kept in a depository for safety as well, for future generations of film viewers.

Note: The digital restoration took place at the Cinepost Barrandov Studio in Prague in 2017. The project was supervised by a team of specialists from the NFA in collaboration with external experts. The following people participated in the digital restoration: Tereza Frodlová (restoration supervision), Jonáš Svatoš (digitisation technician), Pavel Rejcholec and David Šmitmajer (sound restoration supervision), Branislav Daniš, Jan Malíř, Martin Šec and Ervin Sanders (colour correction supervision) and Kateřina Fojtová (project coordination).

Tereza Frodlová
film restorer

PERIOD REACTIONS

Ivan Sviták, Myslíci film. *Film a doba 10*, no. 3, 1964, pp. 131–133.

Black Peter, for the first time, gave Forman's distinctive traits a synthetic form and was able to not only connect them in a simple, appealing picture, but mainly to create – despite the bursts of laughter – an atmosphere of a certain human kindness, so absent in *Konkurs*. In this film we finally have an authenticity of the environment, but also an authenticity of a person as a mix of good and evil, humor and tragedy, stupidity and brains, luck and failure, serendipity and purpose. The apprentice in the store is not only a pubescent teenager spying on all the shoppers, but also a non-heroic antihero caught in a certain phase of self-transformation, in the midst of comedy and sadness, with the common denominator being truthfulness.

A. J. Liehm, O jednom vstupu do života. *Film a doba 10*, no. 3, 1964, pp. 134–135.

Forman [...] achieved something new, which could seem almost impossible in a movie, or at least incompatible with the initial method: he has shown us an example of a speech decomposition, a method of analysis of a certain element of social awareness, considered to be basically an exclusive domain of theater and most often the so-called theater of the absurd. [...] for Forman to transfer this process to the screen, especially in the father's monologues, to demonstrate the social background of a phrase as speech degeneration, which is, all in all, just another tool of a degenerate mind, that has a far reaching practical as well as theoretical relevance.

Jan Cigánek, Zdvojený svět lidských věcí. *Film a doba 10*, no. 10, 1964, pp. 540–543.

The stereotype of the habitual moves of the father in Forman's film inexorably results into a puppet-like stiffness in the last scene. Gestures die off, lively neurotic twitches of fingers and the stretching of suspenders are mummified. But Forman does not shock us with the approaching tragedy. This ignorance is perfectly without doubt and therefore demonstrates a mechanism, which brings tragic closer to comic, seriousness to comedy, ridiculousness to dignity. [...] But Forman's Peter was not pulled into the mechanism so much as to lose sight of his own human destiny – its boredom, loss of happiness. Despite his father pulling him in, Peter is withdrawing from the mechanism, with his passivity, his defiance, which only proves that he knows he is becoming somebody he does not want to be.

Jaroslav Boček, Miloš Forman's Entry. *Kulturní tvorba 2*, no. 10, 1964, p. 5.

The weakest link of *Black Peter* is Peter himself. Here, I believe, we can see the limits of Forman's directorial method. The film is about Peter, but Peter stars the least. [...] Even in directing, Forman focused on areas where he felt the material was stronger, more precisely

formulated and in turn also where the protagonist performed at ease. With few exceptions, climactic scenes of Peter's collisions with the world are reflected with greater certainty in the reactions of supporting actors rather than in the main character. [...] An insufficient depiction of Peter as well as a lack of balance in the film result in a collision between methods of creative spirit and creative need. And in this sense, *Black Peter* is a turning point not only for Forman, but also for his peers. It indicates the method's boundaries, when to safely follow it and when to abandon it.

**Richard Roud, Formanův „Černý Petr”.
Československá kinematografie ve světě
zahraničního tisku, 1965, no. 11-12,
pp. 34-35. (*The Guardian*, 1. 10. 1965)**

A year ago, any news about the Czechoslovak cinema would have been met with, at best, a distrustful shrug. Nevertheless, after *Black Peter* was screened at the London Film Festival, one had to admit that in Miloš Forman cinema found a significant new director. [...] The only film that can be compared to it is, in my opinion, Olmi's *The Post*, though I'm not quite sure whether I eventually won't come to prefer *Black Peter*. The main reason is that Forman's depiction of Peter lacks the condescending and slightly mentoring stance towards the "ordinary people" that hovers, however quietly, over *The Post*. [...] In a way, *Black Peter* is much more uplifting than Olmi's film because we laugh with Peter and at ourselves, while *The Post* makes us laugh with Olmi and the boys.

**Vratislav Effenberger, Obraz člověka
v českém filmu. Film a doba 14, no. 7, 1968,
pp. 345-351.**

Cynicism of Miloš Forman is not cynicism against truth, which is why he's more effective, precise and of course more inspirational, in his observations. Unlike Chytilová, Forman is not an eclectic. Unlike her, he kept the kind of humor, which is evil, dangerous, hidden and explosive. He dared to do something that should not be forgotten, in case he finds a path to a more agreeable climate: he hit the bullseye of a small-minded Czech person. He targeted cowardice, dullness, male competitiveness, brutality, greed, good-natured emptiness, traditionalism, lager-louting, and selfishness, and he hit the bullseye each time. He struck precisely the core of spiritual wretchedness, the source of most types of fascism and Stalinism. His perspective is so mercilessly precise that the caricature stops being a caricature.

ČERNÝ PETR / BLACK PETER

režie/direction Miloš Forman
pomocná režie/assistant director Ivan Passer
námět/story Jaroslav Papoušek, Miloš Forman
scénář/screenplay Jaroslav Papoušek
kamera/cinematography Jan Němeček
střih/editing Miroslav Hájek
architektura/design Karel Černý
kostýmy/costumes Barbora Adolfová
zvuk/sound Adolf Böhm, Bohumír Brunclík (zvukové efekty/sound effects)
hudba/music Jiří Šlitr
výroba/production TS Šebor-Bor, Filmové Studio Barrandov/
Barrandov Studio

Československo/Czechoslovakia • 1963 •
89 min. • čb (b/w) • 35mm • premiéra 17. 4. 1964

hraji/cast Ladislav Jakim (učení Petr Vaněk/apprentice Petr Vaněk), Pavla Martínková (studentka Pavla Vrbová/student Pavla Vrbová), Jan Vostrčil (Petrův otec/Petr's father), Vladimír Pucholt (zednický učení Čenda Semerád/Čenda Semerád, a mason apprentice), Pavel Sedláček (zpěvák Sako/singer Sako), Zdeněk Kulhánek (Zdeněk, Čendův kamarád/Zdeněk, Čenda's friend), František Kosina (vedoucí samoobsluhy), Josef Koza (zednický mistr/mason master), Božena Matušková (Petrova matka/Petr's mother), Antonín Pokorný (podezřelý zákazník/suspect customer), Jaroslav Kladubský (inventurník/stockkeeper), Františka Skálová (nepoctivá zákaznice/dishonest customer), Jaroslava Rázová (růžolící dívka/rosy-cheeked girl), Majka Gillarová, Zuzana Opršalová (Pavliny kamarádky/Pavla's friends), Jaroslav Bendl (Franta Mára, Pavlin bývalý chlapec/Franta Mára, Pavla's former boyfriend – mluví/dubbed by Josef Abrahám), František Pražák (Sakův kamarád/Sako's friend), Dana Urbánková (dívče na loďce/girl on a boat)

MILOŠ FORMAN

Miloš Forman (18. 2. 1932 – 13. 4. 2018) patří mezi nejznámější české režiséry a klíčové tváře československé nové vlny. Již během studia scenáristiky na FAMU působil jako herec a scenárista či jako asistent režie u Alfréda Radoka. Jeho první samostatnou filmovou prací se stal 16mm dokument *Konkurs* (1963), který byl promítán spolu s dalším krátkým dokumentem *Kdyby ty muziky nebyly*. Oba snímky naznačily mimořádný tvůrčí talent, který Forman potvrdil celovečerní hranou prvotinou *Černý Petr* (1963) a dále rozvinul snímky *Lásky jedné plavovlásky* (1965) a *Hoří, má panenko* (1968). Společně s Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem vybudoval unikátní styl, který stavěl na zvýšené pozornosti vůči fenoménu každodennosti a svěbytném humoru založeném na banalitě a trapnosti. Po sovětské invazi v roce 1968 opustil Československo a usadil se v USA, kde slavil úspěchy s filmy jako *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975) či *Amadeus* (1984).

Miloš Forman (February 18, 1932 – April 13, 2018) is one of the most famous Czech film directors and defining figures of the Czechoslovak New Wave. During his studies at FAMU, he was already gaining experience as an actor, screenwriter and also assistant director to Alfréd Radok. His directing debut was a 16mm documentary *Audition* (1963), which was screened along with another short documentary *If Only They Ain't Had Them Bands*. Forman fulfilled his remarkable potential with his first feature film *Black Peter* (1963) and firmly established himself with *Loves of a Blonde* (1965) and *The Firemen's Ball* (1968). Along with Ivan Passer and Jaroslav Papoušek, he developed a unique style which was based on attentive observation of everyday life and a specific sense of humour that emphasized banality and embarrassment. After the Soviet invasion in 1968, he left Czechoslovakia and settled in the USA, where he later achieved significant success with films such as *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) or *Amadeus* (1984).

KOMENTÁŘE / COMMENTARIES

- Petr Szczepanik (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy/Faculty of Arts, Charles University)
Komedie trapnosti/Comedy of embarrassment
- Tereza Frodlová (Národní filmový archiv)
Digitální restaurování filmu/Digital restoration of the film
- Stanislava Přádná (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy/Faculty of Arts, Charles University)
Rozbor filmu/Analysis of the film

BONUSOVÉ MATERIÁLY / BONUS MATERIALS

Vystřižená scéna / Deleted scene

Z porovnání dochovaných materiálů vyplynulo, že kromě verze filmu v té podobě, v jaké byl uváděn v kinech, se zachovala jedna kopie, která obsahuje navíc několik záběrů z interiéru samoobsluhy, kde vedoucí vysvětluje Petrovi, jak přistupovat k zákazníkům a prodat více zboží. Tyto záběry se do finální podoby filmu nedostaly a patrně jde o kopii, která ještě před premiérou sloužila Filmexportu pro předvádění snímku zahraničním zájemcům.

When comparing recovered materials, it was revealed that aside from the original film version released to cinemas, there is another print that contains several shots from inside the store, where a supervisor is explaining to Peter how to handle customers and sell more goods. These shots did not make the final cut, but this version was most likely used by Filmexport to preview the film to foreign clients prior to the premiere.

Záběry z italské distribuční verze / Shots from the Italian distribution version

Pro italsko-jazyčné oblasti byla dodatečně vytvořena dabovaná distribuční verze *Černého Petra*. Tato verze zahrnuje několik záběrů, které byly dotočeny v roce 1967 za účasti herce Ladislava Jakima přímo v Itálii. Záběry mimo jiné zachycují Petra, jak se zájmem pozoruje nahou dívku a milenecký pár v převlékacích kabínkách.

A dubbed distribution version of *Black Peter* was made specifically for Italian-speaking regions. This version contains several extra shots which were taken in 1967 in Italy and involved the actor Ladislav Jakim himself. Among other things, the shots depict Peter watching a naked girl and a loving couple in the changing rooms.

Ukázky z raných filmů s Milošem Formanem / Scenes from early films featuring Miloš Forman

Ještě než slavný režisér začal natáčet filmy, zahrál si mimo jiné epizodní role v několika dobových československých snímcích. Tato kompilace prezentuje scény ze všech pěti filmů, ve kterých se Forman objevil před svým režijním debutem.

Before the famous director started shooting films, he appeared in a few minor roles in period Czechoslovak films. This compilation presents scenes from all five films in which Forman appeared before his directorial debut.

- *Slovo dělá ženu / A Woman as Good as Her Word* (Jaroslav Mach, 1952)
Role: mladý dělník / young worker
- *Stříbrný vítr / Silver Wind* (Václav Krška, 1954)
Role: vojenský důstojník / military officer
- *Dědeček automobil / Vintage Car* (Alfréd Radok, 1956)
Role: letecký mechanik / aircraft mechanic
- *Strop / Ceiling* (Věra Chytilová, 1961)
Role: tančící muž v baru / dancing man in a bar
- *Tam za lesem / There Beyond the Forest* (Pavel Blumenfeld, 1962)
Role: lékař / doctor

Rozhovor s herečkou Pavlou Martínkovou- -Novotnou / Interview with actress Pavla Martínková-Novotná

zpracovali/made by Jan Březina, Šimon Herrmann, Helena Všečeková

Česká republika/Czech Republic • 2018 • 15 min. •
digital • barevný/colour

Představitelka Pavly Vrbové v *Černém Petrovi* hovoří o Formanově práci s (ne)herci na zimním stadionu v Kolíně, kde byla natočena proslulá taneční sekvence. Rozhovor vedl ředitel Národního filmového archivu Michal Bregant.

The actress who played Pavla Vrbová in *Black Peter* talks about Forman's work with (non)actors in the Kolín winter stadium, a place where the famous dance sequence was shot. The interview was conducted by Michal Bregant, the director of Národní filmový archiv.

Písnička / A Song

režie/direction Jaroslav Šikl
námět a scénář/story and screenplay Jaroslav Šikl
střih/editing Vlasta Stybliková
zvuk/sound Miroslav Bukovský
hudba/music William Bukový
zpívá/singer Eva Pilarová
výroba/production Krátký film Praha

Československo/Czechoslovakia • 1963 •
13 min. • čb (b/w)

Dokumentární etuda o mládeži, natočená v duchu cinéma vérité. Snímek skrze zastřené pozorování skutečnosti nabízí vhléd do volnočasových kratochvílí československé mládeže na začátku 60. let, od vycházek do přírody přes sportovní činnosti až po hudební nauku.

A *Song* is a documentary etude on youth, made in the spirit of cinéma vérité. The film employs observational methods to examine popular leisure activities of the Czechoslovak youth in the 1960s, from going outdoors through various sporting activities to musical practices.

Videoklip „Život je pes“ / “It’s a Dog’s Life” music video

hudba/music Jiří Šlitr
text/lyrics Jiří Suchý
zpívá/singer Pavel Sedláček
kytaristé/guitarists Petr Brožek, Jan Svrček
režie/direction Ján Roháč, Vladimír Svitáček
kamera/cinematography Jan Němeček
výtvarník/art direction Boris Moravec
výroba/production Československá televize Praha,
Televizní filmová tvorba

Československo/Czechoslovakia • 1963 •
3 min. • čb (b/w)

Ironicky myšlená píseň divadla Semafor, která přerostla do generační výpovědi. V *Černém Petrovi* doprovází úvodní titulky.

An ironic song by the Semafor theatre that became a testimony of the young generation. The song accompanies the opening credits of *Black Peter*.

Původní reklamní snímek / Original trailer (1964)

Trailer k restaurované verzi / Trailer for the restored version (Jan Bušta, 2017)

Vydavateli tohoto Blu-ray disku se přes veškeré úsilí a provedení odpovídajícího důsledného vyhledávání nepodařilo zjistit aktuálního vykonavatele majetkových autorských práv, resp. dalších práv k předmětům ochrany užitým v rámci následujícího audiovizuálního díla umístěného na Blu-ray: *Záběry z italské distribuční verze*. Vydavatel si z tohoto důvodu dovoluje případné vykonavatele těchto práv zdvořile požádat, aby se za účelem dodatečného vypořádání přihlásili na adrese: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00, Praha 3. Děkujeme za pochopení.

Despite its best efforts and a thorough and diligent search process, the Publisher of this Blu-ray disc failed to ascertain the current holder of copyright and other rights to legally protected material contained in the following audiovisual work on this Blu-ray disc: *Shots from the Italian distribution version*. For this reason, the Publisher respectfully requests any potential holder of those rights to contact the Publisher at the following address in order to perform supplemental rights clearance: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00, Praha 3, Czech Republic. Thank you for your understanding.

26

Textová příloha/Booklet Jiří Anger, Tereza Frodlová
Editor DVD/DVD editor Jiří Anger
Překlad/Translation Hana Bellová
Titulky/Subtitles Port Lingua (anglické, italské, francouzské/English,
Italian and French)
Bonusy/Bonus items Jiří Anger, Ivan Svoboda, František Pekař

