

Fb-D 4/1957

JAN KLIMENT

K PROBLÉMU BAREVNÉHO FILMU

Ve svém krátkém, ale bohatém životě prošel film od historického 28. prosince 1895 mnoha zvraty a novými objevy. Nejvýznamnějším z nich byl objev zvuku. Velký němý promluvil, kvalita se změnila. Přicházela další obohacení, další vynálezy. Od třesoucích se obrázků, promítaných kamerou, kterou též kameraman film natočil, až k synchronizaci tří moderních strojů v systému Cinérama. Od prostého, zrovna primitivně jen dokumentárního zachycení pohybu, až k složitým dramátům, vyjadřujícím odraz života člověka i společnosti, jak to dokázali někteří vynikající umělci. Technické objevy ovlivňovaly samozřejmě filmové umění a zapsaly se výrazně do dějin filmu. (Objevy v oblasti ideové jsou těžce postižitelné. Vcelku jsou spojeny s vývojem společnosti, v níž se film rodí.) Tak po kvalitativní změně, kterou film prodělal objevem zvuku, přichází objev barvy (mimochoodem barva zvuk předcházela v pokusech o kólorování okének hned v začátcích kinematografie), nyní objev širokoúhlého snímání, stereofonního zvuku atd. atd. Tyto změny se nerovnájí objevu zvuku, protože jsou to změny kvantitativní, přidávající, ale neruší to, co bylo předtím, zatím co zvukový film vytlačil definitivně film němý (správněji film nezvukový, protože nemusí být každý zvukový film *mluvený*). V tomto článku se chceme zabývat jednou z dílčích otázek tohoto vývoje, a to otázkou barevného filmu.

O barevném filmu se mnoho mluví i píše. Mnoho správného i mnoho nesprávného. Tak na příklad pracovník sovětské filmové distribuce S. Trofimov napsal v *Iskusstvu Kino* loni tato charakteristická slova:

„Nikdo nebude pochybovat o přednostech barevných filmů nad černobílými.“ Budiž mi dovoleno o tom nejen pochybovat, ale dokonce nesouhlasit s touto myšlenkou, i když by jistě nebylo správné se domnívat, že její prosté obrácení by bylo pravdivější.

Ve zmíněném článku se však autor pozastavuje nad tím, že na příklad režisér M. Romm uveřejnil v *Izvestijích* stat., „v níž hovořil o nezaslouženém přehlížení černobílých filmů a dostatečně přesvědčivě dokazoval zbytečné honění režisérů za barevným materiálem. Ale též M. Romm velmi dlouho a úporně bojoval o právo natáčet svůj nový film, „*Vraždu v Dantově ulici*“ barevně, ačkoli byl naplánován jako černobílý.“

Přitom zrovna příklad filmu „*Vražda v Dantově ulici*“ usvědčuje svého tvůrce z nedomyšlení funkčnosti barevného materiálu. Právě tomuto filmu by prospělo, kdyby se nehonil za barevnými efekty. Nebarevnost by byla přispěla k stmelení autorova stylu, jímž je film natočen. Jak vidět, není ani zralý umělec uchráněn před nesprávným výkladem otázky barevného filmu.

J. Boček napsal před časem do *Kina* pěknou kritiku sovětského filmu „*Nedokončený román*“. Protože šlo o film, jehož barevnost je při nejmenším problematická a sporná, zamyslel se Boček nad tím, proč sovětská umělci tak rádi natáčejí barevně. Vyšlo mu ze zamýšlení, že prý pomalejší střihová skladba barevného filmu odpovídá širšímu charakteru Rusů, zatím co na příklad temperamentnější Maďaři raději volí prudší střihové tempo a proto natáčejí černobíle, nebarevně. Vida, k jakým závěrům může vést nedomyšlenost a povrchnost v otázce barvy ve filmu.

A ještě poslední názor: americký režisér Josef von Sternberg (tvůrce na příklad nezapomenutelného „*Modrého anděla*“) napsal do anglického časopisu *Sight and Sound* článek, který přetiskla francouzská revue *Cahiers du Cinéma*. Velmi obšírně se v něm zabývá otázkou barvy ve filmu. Stanoví thesei, že by umělec měl používat neskutečně a nenaturalistické barvy. Mluví však také o tom, že „hodnota barvy je dána hodnotou umělce, který jí používá“.

Jak vidět, je tedy problém barevného filmu a otázka barvy ve filmu dosti závažná, abychom se jí zabývali.

Objev barvy byl pro filmaře – a je dosud – velmi lákavý. Objevila se nová technická možnost. Kdo by nebyl z filmových umělců zvědav na to, jak se tohoto objevu dá využít? Barevná technika-lákala tedy filmaře už prostým důvodem své novosti. Těž důvod pak jiné umělce předem odrazoval. Ani filmoví umělci nejsou uchráněni konservatismu, který se projevuje ve všech oborech lidské činnosti. Zbytečné dokazovat, že apriorní bezvýhradné přijímání i apriorní bezvýhradné zamítání barevné techniky ve filmu je stejně nesprávné.

Objev barvy však znamenal na první pohled významné obohacení možnosti umělcových, rozšíření jejich účinku. To strhlo některé theoretiky dokonce k tomu, že odzvonili umíráčkem filmu nebarevnému, černobílému.

Na protější straně: Záběr z belgického středometrážního barevného filmu o době rozkvětu flámského maliřství „*Zlaté století*“, který vytvořil Paul Haesaerts; zde jsou porovnány tři postavy z „*Legendy o Othonovi*“, aby vynikl maliřský rukopis Dirka Boute (nar. asi 1410 – zemřel 1475)

bílému, jako překonanému druhu, jehož definitivní konec je jen věcí času, než bude dosti barevného filmového materiálu. Takové teorie vznikaly často z nedomyšlené zřady, že jelikož je okolní svět barevný, musí být film také barevný, aby tento svět vystihl co nejlépe. Vrátime se za okamžik k této na pohled logické myšlence. Jak vidět, má tato nadšení pro barevný film již jakési odůvodnění. Přesto nemůže přinést hlubší doklady svého oprávnění. K tomu se však vrátíme podrobněji.

Proti nadšení z objevu barevné techniky mluví – a silně – zatímco technická nedokonalost. Barvy ve filmu jsou hrubé, naturalistické, nevěrné, neodpovídají skutečnosti. Také bohatost barevné škály je zatím malá. To ovšem je nedostatek, který je překonatelný, který bude určitě překonán. Mluvit proto proti barvě ve filmu s tohoto hlediska by znamenalo jen to, že pokládáme dnešní nedokonalý stav za definitivní. To by ovšem správné nebylo. Do této oblasti potíží patří pochopitelně také dnešní, ale jen přechodné, potíže reprodukční, rozmnožovací, z toho pak plynnoucí potíže hospodářské atd. Tyto potíže, se kterými se dnes setkává barevná kinematografie, jsou značné. Nemohly by však trvale zabránovat tomu, aby s jejich překonáním nepřešel veškerý film na barvu, nemohly by trvale zabránovat naprostému vítězství barevného filmu, jako nemohly počáteční a nemalé obtíže podobného druhu zabránit naprostému vítězství zvukového filmu nad němým.

Omezíme veškerých potíží na potíže dnešní, dočasné nedokonalosti, vedlo k touze překonat je. Proto se – podle mého názoru – vrhla svého času sovětská kinematografie tak urputně na natáčení všech filmů barevně. Barevný film měl punc novátorství. Barevná technika byla vydávána za nadřazenou technice nebarevné proto, že je prý bohatší. K tomu opět přistupovala teorie věrnějšího realismu, abychom tak řekli, o které bude řeč dále. Na druhé straně nedostatky, vyplývající z dnešního, přechodného stavu, vedou u některých konservativních umělců k tomu, utíkat od barvy vůbec. To je jen totéž na ruby. Opět to vyplývá z přecenění současných, přechodných problémů, z nesprávného zveřejňování. Jisté jde o to, překonávat současné technické potíže, směle experimentovat. Ovšem i k tomu je zapotřebí mít jasno, abychom neexperimentovali zbytečně, jen pro experiment sám, protože takové plané „novátorství“ k ničemu nevede.

Americký film viděl zase v barvě především vítanou zbraň v boji proti svému úhlavnímu konkurentu – televizi. V tom sehrála barevná fotografie obdobnou úlohu jako ostatní technické vymoženosti, širokouhlé snímání, stereofonní zvuk atd. Číslo z minulých dvou let, jak je uveřejnil americký časopis „Variety“, dokazují, že od toho současná americká kinematografie upouští. V Holly-

woodu natočili r. 1955 celkem 305 filmů. Z toho bylo barevných 154, nebarevných 151. Jak vidět, barevných bylo ještě předloni více než polovina. Loni, r. 1956, do listopadu natočili v USA celkem 269 filmů. Z nich bylo 153 nebarevných a 116 barevných. Jak vidět, poměr se mění ve prospěch nebarevných. List udává dva důvody: první je hospodářský, druhý umělecký. Jednak barevné filmy jsou příliš nákladné, jednak filmoví umělci zjišťují, že se všechno nehodí k barevnému natáčení.

Barva ve filmu však není ani činitel především technický, ani hospodářský. Toto obojí hledisko je jen druhotné. Barva ve filmu je věc a záležitost umělecká. To se zdá na první pohled tak samozřejmé, že by snad nebylo ani nutno tuto myšlenku obhajovat. Bohužel tomu tak dosud není. Konkrétní příklady to dosti jasně dokazují.

Nehledě na otázky hospodářské a technické, určuje – nebo spíše měla by určovat – použití barvy ve filmu otázka její funkčnosti. Ale kolik máme po ruce příkladů, že tomu tak často není... Oprávněně se používá barvy ve filmech kostymních („Husitská trilogie“), dále v pohádkách („Obušku, z pytle ven!“), i když naopak lepší „Pyšná princezna“ dokázala, že to není nutné). Oprávněně použili barevného materiálu autoři filmu „Moulin rouge“, ne pouze proto, že to byl film o malíři (i když tohle je důležitá okolnost), ale především proto, že dovedli ládit celé sekvence filmu do jednotlivých barevných odstínů (růžová barva prostředí kabaretu). Je jiná věc, že tohoto novátorství v použití barvy nebylo a nemohlo být plně využito díky povrchnosti a plochosti scénáře. Plně barevné oprávnění má film jako „Dalibor“, nebo na druhé straně dětem určená „Honzíkova cesta“. Díky uváženému zacházení s barvou ji vítáme v japonské „Bráně pekla“. Nedovedeme si bez barvy představit taková díla, jako „Svět ticha“ a ovšem Lamorissův „Červený balonek“. (I když právě Lamorisse ukázal ve své „Bílé hřívě“, že černobílá fotografie není proti barvě méně cenná.) Konec konců má barva oprávnění v takových příbězích, jako je Carného „Země, odkud přicházím“. Příklad „Nejlepší částí“ je pak charakteristický proto, že barva tu hraje nemalou roli jen atraktivní, protože i krajina, záběry mlhy atd., by mohly být pojaty i černobíle. Představme si však barvu ve filmech jako „Gervaisa“, ve „Zlodějích kol“ a v ostatních dílech italského neorealismu, v „Bitvě o koleje“ atd. Představa je dosti výmluvná sama. Na druhé straně se s použitím barvy často pletývá zbytečně. Oč by byl chudší bez barvy film jako „Historie jedné lásky“, „Nedokončený román“, „Velká rodina“, „Rumjancevův případ“ a konec konců i „Jedenáctičtí“? Nevybíráme schválně ze sovětských příkladů, ale proto, že sovětský případ nevybírávého používání barev i pro komorní příběhy z dneška je poučný svými negativ-

ními zkušenostmi. (Sovětské umělci se dnes vypořádávají s tímto nadměrným a neuváženým přeháněním. Natočili již „Syna“, „Cizi přibuzený“, film o komsomolcích „Byli první“ a černobíle natočili i významné drama „Nesmrtelná garnisona“, které poslali loni do Benátek.)

Barvy se často používá jen pro efekt. Někdy se za ní – ve velkých kostymových plátech – skrývá dokonce tvůrceva nemohoucnost sevířit celé dílo jinak. Vždyť dodnes na nás silně působí mohutnost „Křížníku Potěmkin“ nebo „Alexandra Něvského“, ačkoli oba filmy byly černobíle. Efekt je někdy na místě, ale přece jen to je jediný efekt v celém dlouhém filmu, a to neopravňuje ony zbyývající stovky metrů. Na příklad na slavném filmu Hitchcockově „Okno do dvora“ je barva naprosto nefunkční. Jen na jednom místě ke konci se napadený fotoreportér, upoutaný na lůžko, brání násilníkovi tím, že ho oslívané pomocí t. zv. „blitzů“, blesků pro fotografování v místnosti. Toto oslívání je barevně zvládnuto tak, že se celý obraz jakoby s hlediska násilníkovy překryje ostrou černou barvou, která jen zvolna mizí. Ale bylo třeba pro toto jediné uplatnění barvy točit celý film barevně? (Ovšem to neznamena, že bych se přimlouval za částečné barevné natáčení. V západoněmeckém filmu o osleplé dívce, která po operaci začne opět vidět, použili autoři nesmyslně naturalistického prostředí k vyjádření tohoto opětného nabytí zraku. Film se najednou mění z nebarevného v barevný. Je to nesmysl a diváků to zrovna uráží. Naproti tomu – jak je všechno rozmanité, jak záleží na konkrétním uplatnění! – režisér Lehouvec ve svém dokumentárním a básnickém filmu o Slapech použil archivního materiálu, samozřejmě nebarevného; film se najednou v nejvyšším okamžiku stává barevným. Nejen že to neruší, ale dokonce to obohacuje dojem.

Dostáváme se k vážným otázkám, k tomu, jak obhájí všeobecně (aspoň v budoucnosti, až bude dokonalá technika) používání barev někteří její nadšenci. Říkají, že barva pomáhá vytvořit ve filmu dokonalejší a výmluvnější atmosféru. Je tato myšlenka oprávněná? Její obháje se dovolávají filmů jako „Červený a černý“, „Nejlepší část“ atd., které si bez barvy nedovedou představit. Naproti tomu však vezmeme filmy Chaplinovy, vezmeme sovětské filmy z třicátých let, vezmeme francouzské mistry atmosféry, kteří se dokázali bez barvy vyjádřit velmi nečernobíle, t. j. neschematicky. Vzpomeňte na filmy jako „Den začíná“, „Děti ráje“, „Návštěva z temnot“. Vzpomeňte na nás „Únos“ a porovnejte jej s dnešním polským „Rozhodnutím pilota Mareše“. „Únos“ byl nebarevný, „Mareš“ je barevný. A přesto – to ovšem není vina jen barvy, nebo ani ne především barvy – oč silnější byla atmosféra „Únosu“.

Hlavní heslo obháječů naprosto barevnosti filmu zní: barevný film je realističtější. Svět

kolem nás, reálný svět, je barevný. Proto je logické, aby i film, který jej zobrazuje a odráží, byl barevný. Zabýváme se nejdříve touto myšlenkou potud, pokud zastává názor, že film je tím realističtější, čím dokonaleji zachytí okolnosti, prostředí života. Takový názor existuje a odráží se velmi silně v dílech neorealismu. Pro vylíčení prostředí má na první pohled barva velký význam. Skutečně, svět je barevný, proto dokonalý technický proces barevného filmu by měl znamenat věrnější jeho zachycení, tím také věrnější realismus. Jenomže tady se začínáme pohybovat na kluzké stezičce, na níž možno velmi lehce uklouznout z realismu do naturalismu. Realismus v umění – a ve filmu samozřejmě také, jako v jiných uměních – není zdaleka ve vykreslení okolností, jakkoli důležitých. Realismus spočívá ve vystižení pravdy vztahu mezi lidmi. Ty se projevují jednáním postav. A jednání postav, vývoj charakterů přece není možno o nic dokonaleji vystihnout díky barevné technice podání. Realismus spočívá ve vyjádření pravdy života. Jaká je tato pravda? Kde jí hledat? Jak jí podat a ztvárnit? Mohu jí postihnout jen popisem? Samozřejmě ne. Jak mi potom pomáhá kvalitativně barva v odpovědi na tyto otázky? Fakta jsou v realistickém umění jistě nesmírně důležitá. Ale samotné postižení faktů není ještě uměním. Fakta jsou spolu ve vzájemných souvislostech. Některá jsou příčinami, jiná následky těchto příčin. Logika faktů je jen předpokladem, bez jejíhož pravdivého zachycení není možné mluvit o realistickém pojetí. Ale samotné vylíčení logiky faktů neznamena ještě přiměřeně postižení celé skutečnosti. Protože fakta hrají důležitou roli i svým odrazem ve vědomí lidí. Tím ovlivňují jejich myšlení i skutky. A jedině lidé jsou předmětem umění č. 1.

Tak námitka proti přeceňování významu barvy s tohoto hlediska zvýšení realismu ve filmu je námitka spíše zásadní s hlediska realismu. Chce varovat před popisností v realistickém umění. Filmový realismus, týkající se životní pravdy, vytká pravdivé vzájemné vztahy mezi lidmi, vytká se pravdivého pohledu na člověka, jeho city a myšlení, na společnost, její vývoj a pohyb. Proto jsou filmy, které jako by věrně fotografovaly skutečnost a které přesto nebo dokonce právě proto nemusí být realistické. Uplatnění realismu ve filmu proto nezáleží na tom, vzdává-li se umělec možnosti, které mu právě poskytuje jedině film. Strach z toho, že budu nařčen z formalismu, vedl a dosud vede k nedokonalému využívání filmové specifčnosti, která existuje, ať někdo chce nebo nechce. Tento strach stojí u kolébky ztopornění, ztheatrálnění filmu. Film bude naopak tím realističtější, čím více a čím lépe dokáže právě prostřednictvím filmové specifčnosti vyjádřit životní pravdu.

A tím se konečně dostáváme k zodpovězení zásadní otázky problému barevnosti ve filmu

s hlediska realismu a filmové specifičnosti. Vraťme se opět k oné myšlence, která vypadá na první pohled tak nezlovně, tak logicky: skutečný, objektivní svět je barevný. Proto prý ten, kdo chce vyjádřit a zachytit tento svět reálně (protože člověk je také součástí světa), má použít barevného vyjádření také ve filmu. Tady právě nastupuje činitel filmové specifičnosti, o kterém nemusíme mluvit, o kterém nemusíme dokonce ani vědět, který však tu je a uplatní se i proti naší vůli. These o barevném vidění v životě a proto i ve filmu je jen na pohled správná. Je to vulgární, nedomyšlený výklad. Pokusím se to doložit s opačné strany. Cožpak někde ve skutečném životě mimo film existuje stříhová skladba? Existuje někde v životě mimo film detail? Neexistuje. Obojí totiž patří do oblasti filmové specifičnosti, ačkoli samozřejmě nepatří do nějaké říše neskutečna. Když se dívám na svět svými očima, mohu pohled podle potřeby zaostřit na jeden předmět. Ale detail vidět nemohu. To mi umožňuje jen film. Stejně tak nemohu nikdy v životě tak strídat záběry, jak mi to umožňuje právě filmová stříhová skladba. Znamená to, že stříh a stříhání záběrů ve filmu je nerealistické? Je myslím jasné, že to nic takového neznamena a nikdy znamenat nemůže. Nebo: vezměte ještě jednu věc: ve filmu je plnooprávným činitelem hudba. A cožpak – až na náhodné výjimky – je někdy v životě, ve skutečném životě mimo film, taková situace, že by jednání osob vyhrával neviditelný orchestr? A přece je i hudba ve filmu realistickým činitelem, umocňujícím právě zvýšení pravdivosti odrazu skutečného světa a života v uměleckém díle. Film překonává čas a prostor (to neznamena, že čas a prostor neuznává!). Musí se proto vyjadřovat prostředkem, kterému jsme si navykli říkat umělecká zkratka. A díky této zkratce může, ale kvůli ní také musí, měnit diametrálně prostředí, ve kterém se odehrává. Tak dochází ve filmu ke skokům, k náhlým přechodům z prostředí do prostředí, k jakým na příklad na scéně divadla docházet nemůže. Něco podobného známe jedině z literatury (ale literatura také nepracuje s barvou!). A tu se stává a nutně se bude stávat vždy, že jedno barevné prostředí narazí necitelně na následující barevné prostředí. To, co se nikdy ve skutečném životě mimo umění nemůže přihodit, stává se ve filmu pravidelně. A tu se mění kvalita našeho pohledu. Barva nás najednou omezuje a ruší,

místo aby nás obohacovala a pomáhala nám. Nebarevnost filmu při jeho vzniku před přibližně půl stoletím byla způsobena jistě technickou nedokonalostí. Ale této technické nedokonalosti vděčíme mimo jiné za to, že filmové umění a jeho umělci brzy, daleko dříve než by tomu bylo, kdyby natáčeli od začátku barevně, objevili některé zákonitosti, mezi něž patří detailní záběr, stříhová skladba atd. Cernobílá technika dává filmu ono neutrální, jednotné ladění, v jehož širokém rámci může docházet k přechodům jednotlivých prostředí života, sekvenci a záběrů filmu. To není ochuzení filmu, v tom je nesmírně bohatství. Barva toto bohatství nerozšiřuje, nýbrž omezuje. Znamená to, že se máme barvy vzdát? Naprosto ne. Musíme však s ní počítat, nesmíme ji používat jen nahodile, jak se to dosud většinou děje. Barva v některých věcech svazuje možnosti umělcovy. Pak se musí umělec rozhodnout: buď se s tím vypořádá, nebo někdy barvy nepoužít. Jsou a budou i v budoucnu případy, kdy nebude možno barvy použít. Právě proto, aby film zůstal realistický!

Není proto, jak vidět, zbytečné se nad tímto problémem zamyslet. Shrňme tedy všechno několik myšlenek:

Odmítat barvu ve filmu pochopitelně nelze, jako nelze apriorně odmítat širokou úhlovou techniku. Zároveň však jde o to, nepřeceňovat umělecký přínos barvy ve filmu. Ani tehdy, až bude záznam barvy technicky dokonalý, ani tehdy nezmizí problém barvy, protože to není jen věc dokonalosti nebo nedokonalosti techniky, nýbrž smyslu použití, protože to je záležitost účelnosti v uměleckém vyjádření. (Forma v umění je nesmírně důležitá, je tu však vždycky jen proto, aby vyjádřila nějaký obsah.)

Dnešní nedostatky v barevném filmu jsou přechodné a budou jistě překonány. Ale zásadní námitka znamená, že si vedle sebedokonalejších barevných filmů uchová své právo na existenci i film nebarevný, protože jsou oblasti zobrazení života, které film může zvládnout, při jejichž zvládnutí však mu barva nejen úlohu neulehčuje, nýbrž naopak ztěžuje, někdy dokonce přímo znemožňuje. Je tedy věcí umělce, aby odpovědně rozhodl, kterých možností chce použít, aby svou myšlenku vyjádřil co nejučinněji a co nejlépe. Protože ani v této oblasti umění, jako nikde jinde, neexistují definitivní recepty provždy platné.



Brzo spatříme v kinech typickou ukázkou hodnotně anglické veselohry, film režiséra Ralpha Thomase „Doktor v domě“. Na hořejším snímku je uprostřed hlavní představitel medika, populární herec Dirk Bogarde; na dolejší obrázku je jedna z mnoha veselých situací filmu

