



barevné čtverce, kruhy, křivky a kapky, anglický surrealista Len Lay, který se rovněž zabýval ve svých krátkých filmech souvislostí a kontrastem mezi barvou a zvukem, až po Disneyovy a Trnkovy kreslené a loutkové filmy - tot' křivka vývoje barevného filmu, kterou můžeme jakž takž sledovat.

Tvůrci kreslených a loutkových filmů ve všech zemích vytvářejí snový svět, ve kterém každá barva, každý odstín je jimi chtěn a podle jejich umělecké představy vytvořen. Zamyslí-li se nad Disneyovou "Fantasií" nebo Trnkovým filmem "Staré pověsti české", uvědomují si, že takovéto filmy (ať už k nim máme stanovisko jakékoli), jsou prozatím nejzazší mezi, k níž barevný film došel. V kreslených a loutkových filmech jsou splňovány beze zbytku výtvarné představy scénaristy, režiséra i výtvarníka-kameramana.

Ve filmu hraném, kterému se sice říká "umělecký", ale který jím vždy nebývá, je realizace představy režiséra i výtvarníka-kameramana daleko obtížnější. Věci mají takovou barvu, jakou jsme na nich zvyklí vidět ve skutečném životě a těžko se dovedeme od ní odpoutat.

Olivierův "Jindřich V.", který fotografoval Périnal, kdysi spolupracovník René Claira, byl velmi zajímavým pokusem o barevný film, který by stál na pozicích filmu loutkového nebo kresleného, tak jak jsem o nich mluvil v minulém odstavci. Celý film byl totiž pojat ve stylu francouzských miniatur, tak jak je známe z breviáře "Les Très riches Heures du Duc de Berri". Olivier, vycházející z posic formalistických, velice obratně vsadil do filmu některé scény z bitvy u Agincourtu, které musely být natočeny v reálu v živé krajině, zatím co většina filmu vznikala v konstruovaném světě malova-ných pozadí a vědomě stylisovaných kulís. Aniž bych ocenil genií Lawrence Oliviera, chtěl bych připomenout v souvislosti s filmem "Jindřich V." nesmrtelné dílo Sergeje Eisensteina "Alexandr Něvský", z něhož Olivier při vytváření svojí koncepce zcela jasně čerpal.

Svým časovým zařazením byl "Jindřich V." prvním pokusem o umocnění barvy v uměleckou složku ve filmu hraném; do té doby se spokojil střih a obraz hraného filmu barevnými obrázky, s nimiž bylo zacházeno stejně jako s filmem černobílým. Zdá se mi, že sovětský film "Skladatel Glinka", který režíroval Eisensteinův žák Alexandrov a jehož kameramanem byl slavný Tissé, znamená obohacení světové kinematografie a obrovský krok vpřed v používání barvy jako samostatné výrazové složky.

V Alexandrovově filmu mě zaujala v první řadě výtvarná kompozice každého záběru; bylo zřejmé, že každé okénko bylo komponováno jako umělecké dílo, jako obraz - a že výtvarníci měnili pro každý záběr zvlášť i barevné valéry. Tak jako obvykle u Tissého se kamera málo pohybovala; režisér však docíloval neobyčejných efektů střihem a barevným kontrastem - zvláště tam, kde se opíral a kde svým obrazem ilustroval Glinkovu hudbu.

Jako třetí zajímavé dílo, které hledá nové cesty barevného filmu, je podle mého názoru film režiséra Houstona "Moulin Rouge" o životě a obrazech francouzského impresionisty Toulouse-Lautreca. U tohoto filmu, který je opět natočen z posic formalistických, je zajímavé, že malířovy obrazy jsou přímo vmontovány do dějového pásma a sestřiženy tak, že plně podporují filmový děj a režisérův úmysl. Všechny barvy i ladění kamery, práce výtvarníků i sám výřez vybrány okénkem kamery, je přesně v pojetí malířově, takže od prvního do posledního okénka film je a zůstává jednotný.

Teď, když se dívám na tři filmy, které jsem vyjmenoval a které podle mého osobního názoru znamenají prozatím největší výboje v oblasti uměleckého používání barvy, uvědomuji si, že všechna tato tři díla jsou poplatná malířství. Alexandrov a Tissé se opírají o ruské malířství 19. století i o obrazy Canalettovy, Olivier a Périnal vědomě vycházejí z neznámého mistra miniatur francouzské gotiky. A John Houston učinil přímo osud malířův tématem svého filmu.

Při natáčení realistického filmu, čili filmu ze skutečného života - mám za sebou prozatím tři, to znamená dvě dotvořované reportáže, totiž "Mládí" a "Píseň o sletu" a atelierový film "Můj přítel Fabián" - máme zatím málo opory.

Četl jsem zajímavý Rošalův článek o práci leningradského studia v oblasti barevného filmu, kde Rošal rozvíjí svoje poznatky o tak zvaných základních barvách. Ve svém filmu o Musorgském ladil scény v nepřátelském prostředí, na příklad na carském dvoře, studeným modrým tónem, zatím co scény, kde vyzdvihuje svoje hrdiny, ladil režisér a kameraman teplými žlutými a červenými barvami. Avšak všeobecná aplikace Rošalových poznatků zdá se mi při nejmenším problematická a mohla by vést k vyslovené formalistní samúčelnosti, kdybychom ji mechanicky převzali.

Ve filmu "Píseň o sletu" pracovali jsme - ovšem daleko nedokonaleji - methoou barevné montáže, tak jak ji rozvinul Tissé a Alexandrov, kteří natáčeli svůj film současně s námi a došli vzhledem k tématu svého filmu (Glinka) k dokonalejším výsledkům.

Při natáčení obrovského divadla jako byl slet, postupoval režisér v první řadě jako organizátor veliké reportáže a teprve při střihu a dotáčkách, kterých tu bylo mnoho, bylo možné vnést do filmu vlastní uměleckou koncepci výtvarnou.

Základní poznatek, ke kterému jsme došli a který snad stojí za všeobecnou úvahou, je souvislost mezi barevným obrazem a hudbou. Ve střihně se nám zdálo, že barevný záběr má asi o třicet procent větší nosnost než záběr černobílý. Znamená to tedy, že na př. statický záběr barevné krajiny je nutno nechat o třicet procent déle na plátně než též záběr černobílý, a že při střihu montáže je zapotřebí nechat divákovi delší dobu k vnímání než u montáže černobílé. Se střihem Hájkem jsme udělali zajímavou zkušenost, že barva, střihem mimo rytmus, působí vysloveně disharmonicky a bolestně,

zatím co kontrapunkticky strážena barva při přesném úderu rytmu, ať už na začátku taktu nebo v synkopě, působí jako zvláštní výrazový prostředek.

Sovětský režisér Pyryjev ve filmu "Píseň tajgy" strhá na příklad celek krajiny na ostrý hudební akord zcela ve smyslu této zásady a podobné strhy byly odvážně demonstrovány i v hudební části filmu o Glinkovi.

Zdá se mi tedy, že v praxi docházíme k určitým zásadám barevného a zvukového strhu, které dosud nejsou ještě theoreticky formulovány. Protože v barevném filmu prolinačka prozatím ještě dobře nevychází, děláme všichni z nouze ctnost a hledáme cestu, jak provést ostrý strh tak, aby působil jako spojka, jež nám uzavřela scénu.

Jednu z největších překážek viděli strhači barevného filmu dosud v tom, že při nástřihu z celku na detail se zcela mění barevný valér obrazu. Jestliže jsem zcela vědomě oblékl v první scéně filmu "Můj přítel Fabián" učitelku do červeného puloveru, abych v prvním celkovém záběru ji správně charakterisoval, znamená nástřih na detail v příštím záběru barevný skok, protože při záběru po pás udeří při nástřihu dominantní červená barva každého diváka prudkým nárazem.

Takovéto úvahy vedou pravděpodobně naše kameramany, jako na příklad Jana Stalicha, k tlumení barev. Kontrastní strídání různých barev se jejich oku zdá nepříjemné a při filtrování kopie (tak zv. štančně) ladí film do jednotné tóniny. To je typické na příklad ve filmu "Tajemství krve", kde fotografie Jana Stalicha, tak jako je tomu i u "Temna", má jednotný teplý ton. Mně se oproti tomu zdá, že takovýto jednotným laděním se připravujeme o element barevného kontrastu.

Při černobílém filmu strháme třeba z detailu na celek a z celku zpátky na detail, aniž to divákem trhne. V barevné fotografii působí montáž, řekněme zelené krajiny, na kterou nastřihujeme detail pasáčka v červeném kroji, jako kontrastní bod. A namísto odbarvení červeně pasáčkových šatů a ztemnění jasné zelené krajiny v jednotný ton, lze využít těchto protikladů k zesílení uměleckého účinku.

Při natáčení a strhu jsme došli ke zkušenosti, že barva a hudba jsou spolu neobyčejně blízce spjaty a že správnou kompozicí hudebního a barevného pásu můžeme docílit hlubokého účinku. Na příklad jinobarevný nástřih barevného detailu na protikladný celek působí neobyčejně dramaticky, je-li vázán s prudkým zazněním akordu v okamžiku nástřihu nebo s jeho utichnutím, když je záběr u konce. V mém posledním barevném filmu jsme s kameramanem Pečenkou a strhačem Hájkem postupovali podle těchto empirických zásad a v konečné barevné vazbě byly ponechány na některých místech prudké barevné přechody; vzhledem k svému spojení s hudebním pásem nepůsobí rušivě, nýbrž naopak dramaticky.

Spolu s arch. Kuličem a kameramanem Pečenkou pokoušel jsem se ve filmu "Můj přítel Fabián" o používání na příklad barevných částí obleků i o funkční využití barvy v interiéru. Řekli jsme si předem, jaký bude převážný tón každého interiéru podle scén, které se tam budou odehrávat. Proto jsme ladili být u Fabiána kobaltově modře, zatím co škola je bledě zelená. Snaha o dramatické uplatnění barvy nás vedla k tomu, že jizba u Ferebů, která dává filmu rodinné prostředí, byla vmalována teplou, načervenalou barvou. Byt manželů Krásových, kteří jsou intelektuálové, jsme nechali vymalovat barvou slovně kostí vzhledem ke scénám, jež se tam odehrávají.

Kameraman Pečenka pracoval ve velké míře s barevnými foliemi a to se uplatnilo na příklad v nočních scénách na ulici a ve školní chodbě. Ladí scény kobaltově modře tam, kde znázorňují stesk a smutek a do nich naznačuje skvrny světla kanárkově jasnou žlutí.

Režisér měl v úmyslu používat rudé záře na ostravském nebi tak, aby podtrhovala určité dramatické scény, které se odehrávají na pracovišti nebo v ulicích. Je nutno přiznat, že v tomto případě se kameramanova snaha sice podařila, avšak režisérův úmysl se ukázal formalistní a celkem pro diváka nepochopitelný. Bylo by snad bývalo nutno, aby kameraman daleko více použil červených folií - ale protože není vidět pramen tohoto červeného světla, působilo by strojeně a nerealisticky v tomto filmu, kde výtvarná stránka kamery se pevně opírá o skutečnost.

Byli jsme si vědomi toho, že každá barevná složka, na příklad kostýmy, má ve filmu ze skutečného života hluboký dramatický význam. Stačí, aby někde na ulici stál červeně natřený nákladní automobil, kterého si nikdo ze štábu nevšimne, a divákova pozornost je svedena od herecké akce v popředí k červené skvrně, která nehraje vůbec žádnou roli. A proto když jsem tedy oblékl herečce červenou radiovku v jinak šedivé scéně, vedla mě snaha použít barvu jako dramatickou složku.

Našimi finančními a realizačními prostředky je neobyčejně obtížné docílit funkční barvy v reálném prostředí - a to už proto, že nelze přestříkat domy a firmy na ulicích, že nelze barevně sladit skutečnost s požadavky a výtvarnými viděními kameramana, výtvarníka i režiséra. Splnění těchto požadavků by znamenalo natáčení všech filmů v atelieru a to, zdá se mi, je těžko realizovatelné - leda v případě pohádek a historických filmů, které vyžadují stylisaci.

Tento článek není ani theoretické pojednání ani stanovení nějakých uměleckých zásad. Pramení z uvědomění, že sice v Československu natáčíme filmy na barevném materiálu, že však - mimo filmy našich loutkových a malířských výtvarníků - točíme pouze v barvách, nikoliv dosud b a r e v n ě .

Šlo mi o to zachytit několik svých empirických poznatků na papíře, tak, aby nad nimi mohli uvažovat i jiní naši filmoví pracovníci a snad, bude-li k tomu odvaha a příležitost, najde se potom někdo, kdo by souhrn těchto dílčích poznatků formuloval do první varianty theorie o používání barvy v uměleckém hracím filmu.