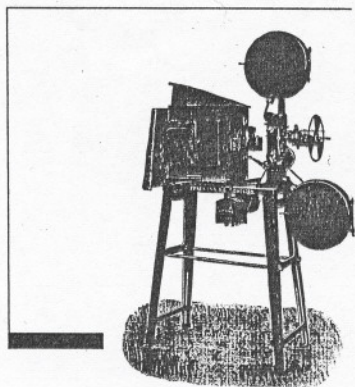


JAN JAROŠ



ZAČÁTKY BARVY V ČESKÉM FILMU

I.

Barva se ve filmu (a současně ve sdělovacích prostředcích včetně televize a tisku) s konečnou platností prosadila asi před třiceti lety v americkém kontextu a v Evropě přibližně před čtvrtstoletím. V bývalém Československu vznikly poslední černobílé filmy počátkem 70. let. (Jejich pozdější výskyt byl však ovlivněn spíše podmínkami výroby – například u filmu PAVUČINA, původně roztočeném v poloamatérských podmínkách.) Užití barvy jednoznačně převažuje – už díky tomu, že černobílý materiál se vzhledem k obsaženému stříbru stává dražší než barevný. Jeho užití pak zpravidla vykazuje předem daný dramaturgický záměr, zvláště při zařazení do barevného filmu, kdy signalizuje významově odlišné či cizorodé prvky, vzpomínky, vize apod.

Snaha natáčet barevně provázela filmaře prakticky od vynálezu kinematografu. Černobílý obraz jim nepřipadal zcela plnohodnotný – omezoval výrazové možnosti filmu podobně jako absence zvuku, který však býval nahrazován přítomností orchestru nebo alespoň klavíristy. I když fotografie dosáhla v aplikování barvy prvních dílčích výsledků už v minulém století, nebyly pro kinematografii navrhované (spíše navrhované než skutečně užívané) postupy přijatelné, protože se týkaly jednoho jediného snímku, jemuž mohla být věnována potřebná pozornost. Jenže filmem dosahovaná iluze pohybu vyžadovala v němé éře plynulé střídání statických záběrů frekvencí 16 okének za vteřinu. Expoziční doba se tudíž počítala na zlomky vteřiny a nebylo možné ji prodlužovat. Také mnohonásobné zvětšování drobných políček filmu při promítání na rozměrné plátno zveličovalo každou nepřesnost či nedostatečnost.

Nejdříve užívaným, i když nejméně přesným a zároveň nejpracnější způsobem, jak dosahovat barevných efektů, bylo ruční kolorování. Už Georges Méliès, který počátkem tohoto století položil svými teatrálními sci-fi základy hraného filmu, zaměstnával desítky žen, které ručně barvily černobílý filmový pás. Okénko po okénku – na jednu minutu promítání připadlo kolem jednoho tisíce miniaturních políček. Únavná, monotónní práce si vyžadovala stálé soustředění, ale přesto se nepodařilo dosáhnout, aby vybarvené plošky nepřesahovaly kontury vybarvovaných objektů. Většinou se užívalo jediné barvy, zřídka jich bylo více. Při promítání ručně kolorovaných snímků tak dochází k charakteristickému jevu – ke chvění barevných plošek, k proměněm sytosti barev i kolísání odstínů. Takový ručně vybarvený film zůstával unikátem, protože neexistovala možnost sériového pořizování takto upravených kopií.

Barva představovala atraktivní prvek a plakáty nikdy neopomněly zdůraznit „velkolepé a naprosto ohromující“ barevné

provedení. Navzdory zdlouhavé přípravě ručně kolorovaných filmů i finanční náročnosti byly barevné efekty přijímány s povděkem a technici přemýšleli o jejich dalším zdokonalení.

Mechanizací tohoto procesu umožnilo zbarvování filmu pomocí patron. Jedna nebo více filmových kopií – podle toho, kolik barev mělo být použito – se obětovalo na zhotovení tzv. patronové předlohy. V každém obrázku byly ostrým nožičkem vyříznuty všechny plošky, které měly být obarveny, a to přirozeně jedinou barvou. Pro další barvu musela být pořízena další předloha. Kolik barev mělo být použito, tolik patronových předloh muselo být připraveno. Zbarvování samotné se pak dělo tím způsobem, že předloha byla přiložena k pásu určenému pro zbarvení (samozřejmě tak, aby se jednotlivá políčka dokonale kryla), a poté stačilo nanášet barvivo. Tento postup se opakoval tolikrát, kolik bylo připraveno patron (a tedy barev). Aby se barevné nánosy při promítání nestíraly, bývaly přetřeny bezbarvým lakem, který je chránil před rychlým mechanickým opotřebováním.

Protože políčka na filmovém pásu jsou drobná a vyžádání si žádalo velké přesnosti, byl zkonstruován přístroj zvaný pantograf, který zaručoval potřebnou jemnost. Každý obrázek, který se nožičkem upravoval, se současně zvětšil na vodorovnou desku z matného skla a plocha určená k vyříznutí se objížděla hrotem, který byl zvláštním pákovým mechanismem spojen s nožičkem, který tentýž pohyb – samozřejmě ve zmenšeném měřítku – opakoval na filmové kopii. I takový postup byl však dosti pracný, protože každé políčko se zpracovávalo samostatně, jak jsem již upozornil, a promítnutí šestnácti okének trvalo pouhou jednu vteřinu. Použití patron se proto vyplatilo až v okamžiku, kdy se zbarvovalo více kopií téhož filmu. Oproti ručnímu kolorování zde bylo zmechanizováno alespoň vlastní nanášení barviva.

Kolorování patřilo do nejstarších dob kinematografie. Přestože dosáhlo krátkodobé popularity (zejména v prvním desetiletí našeho století), zjevná náhražkovost je odsoudila k brzkému překonání. Nahradily je postupy založené již na chemických reakcích. Nadále však platilo, že ke zbarvování docházelo dodatečně a výchozí materiál byl černobílý.

Rozlišovaly se přitom dva základní typy barvení – virázování a tónování. Při virázování se ponořením do příslušného roztoku anilínových barviv zbarvovala želatinová emulze, která tvořila vlastní podklad filmu, takže výsledný obraz získával jednotný a celoplošný nádech. Jako bychom na původně černobílý obraz pohlíželi skrze barevné sklíčko. Virázování vytvořilo základy dramaticky odůvodněného užívání jednotlivých barev v závislosti na dosud platných konvencích. Růžová se například doporučovala pro výjevy něžné lásky, sytá červeně pro scény s ohněm nebo také pro zdůraznění žárlivosti, zelení se vyznačovaly přírodní scenérie, žlutá vyjadřovala vedro ne-

bo sucho. Modré zbarvení signalizovalo noc, tajemno či hroziící nebezpečí.

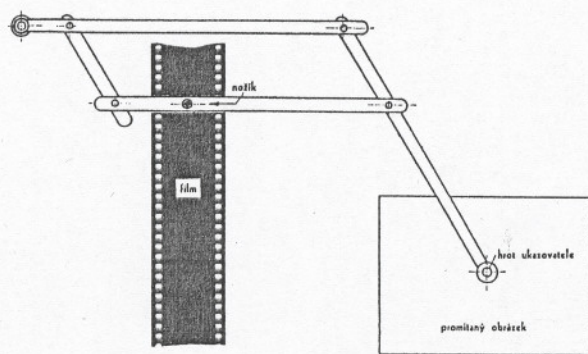
Tónování bylo založeno na jiném chemickém principu. Při vyvolávání černobílého filmu bylo stříbro v tmavých či černých plochách nahrazováno – při ponoření do různých chemických roztoků – jinými látkami s odlišným barevným výsledkem (sírou se docílovalo hnědavých odstínů, měď vytvářela červený tón, železo se podílelo na modravém zbarvení atd.)¹⁾ Protože barevnou změnu doznala jen tmavá místa, světlý či bílý zbytek obrazu si uchovával původní kolorit. Náзорnou představu o obou metodách (včetně významové symboliky barev) poskytuje snímek KRVAVÝ ROMÁN (1992), jenž důsledně vychází z poetiky němých a raně zvukových filmů včetně „barevných“ efektů. Také PYTLÁKOVA SCHOVANKA (1949) či LIMONÁDOVÝ JOE (1964) si s nimi pohrávaly, když chtěly navodit přílušné významové kontexty.

Zajímavých efektů dosahovali filmaři kombinováním obou metod, přičemž viráž se vždy prováděla až po tónovací úpravě. Někdy se jednalo o důmyslnou hru barev (v dobových příručích nalezneme doporučení spojovat modré tónování se žlutou nebo růžovou viráží, červené tónování s modrou viráží atd.), někdy však již rozpoznáme snahu suplovat skutečnou barevnost záběru. Zbývá ještě dodat, že barevné pasáže byly většinou používány jen v emocionálně vypjatých okamžicích.

II.

Největšího rozšíření dosáhly oba postupy v druhém desetiletí našeho věku a můžeme je doložit i v české filmové produkci, zejména v období první světové války. Některé snímky z té doby – jako KONEC MILOVÁNÍ či ZLATÉ SRDČEČKO – svědčí spíše o rozpacích, přidržují se nanejvýš konvenčních stereotypů. Ve ZLATÉM SRDČEČKU, ironické historce o panu radovi, který ztratil zlaté srdéčko, dárek pro ženu, byl interiér jeho úřadu virážíován do žlutohnědého odstínu. Smysl takového zbarvení ovšem uniká. KONEC MILOVÁNÍ aspoň vykazoval více smyslu pro významovou symboliku – interiéry měly hnědavou viráž, lesní zákoutí se nořila do zelené...

Z hlediska užití barev patřily k nejpromyšlenějším snímkům ČESKÉ HRADY A ZÁMKY Karla Hašlera z roku 1916. Navzdory názvu nemá tento film nic společného s vlastivědným dokumentem, naopak, jedná se o vzrušující příběh. Karel Hašler pozapomene na své divadelní představení a pak všemi dostupnými dopravními prostředky – autem, na kole i lodí – spěchá od Karlova Týnu (jak se tehdy nazýval Karlštejn) do Prahy, aby nezmeškal jeho začátek. Proplétá se dokonce i po pražských střeších a na jeviště se spouští po provaze. ČESKÉ HRADY A ZÁMKY se totiž uváděly jako „kinematografická senzace“ před zahájením hry Pán bez kvartýru v karlínském divadle Varieté. Jednalo se tak o jeden z prvních



Schema přístroje, kterým se zjednodušovalo kolorování filmů. Jemný nožik, jehož pohyby jsou ve správném poměru zmenšeny, vyřezával podle promítaného obrázku do filmu plošku. Bylo ho pak použito jako malířské patry.

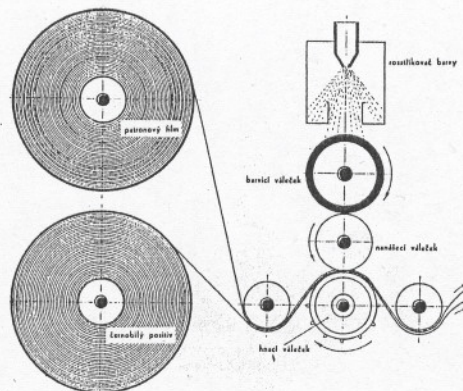
pokusů v českém kontextu spojit divadlo a film v jeden dramatický útvar, pokus, který předcházela experimenty E.F. Buriana o řadu let.

Ve virážíování střídal film řadu barev (žlutá vyjadřovala spěch a pojiila se především s motivem zběsilé přepravy, červená symbolizovala napětí a nedočkavost, modrá obligátní noc). Pamětihodné bylo však užití modrého zbarvení v ryze dramatickém smyslu, nikoli jen jako symbolu: osvětlený pokoj byl nasnímán bez viráže, zatímco v okamžiku zhasnutí nastoupila modrá viráž – tato výměna se několikrát opakovala dokonce v rámci jednoho záběru. Světlo a tmu tu nerozlišovalo nasvícení, nýbrž odlišné zbarvení. Zakládá se tak tradice ryze filmového modelování reality bez její doslovné nápodoby. ČESKÉ HRADY A ZÁMKY tvoří významný, byť téměř neznámý počín v dějinách naší kinematografie.

Virážíování a tónování přetrvávalo až do 20. let, kdy bylo postupně vytlačováno – zejména v kinematograficky vyspělých zemích jako USA – pokusy se skutečným barevným filmem. Experimentování se v zásadě ubíralo dvěma směry. Jednak byl rozpracován tzv. aditivní postup, který vycházel z poznatku, že barevné spektrum se skládá ze tří základních barev. Proto se natáčely (a současně též promítaly) tři pásy, každý v jedné ze základních barev. Byl to ovšem postup vyžadující mimořádnou přesnost při synchronizování projekce jednotlivých pásů, navíc nemyslitelný bez speciální úpravy projekčního přístroje – musel mít tři objektivy opatřené příslušnými barevnými filtry.

Jinou možností bylo kladení jednotlivých trojic okének v základních barvách nad sebe na jediný pás, ale pak bylo nutné odpovídajícím způsobem zrychlit jeho projekci. Zjistilo se, že pro toto promítání je obtížné stanovit optimální rychlost posuvu, protože každá z barev vyžadovala odlišnou frekvenci pro své optimální vyznění. Zvýšená rychlost vedla nejen k rychlejšímu opotřebení filmového pásu, ale vyžadovala také konstrukční úpravu projektoru. Aditivní metoda byla užívána především ve Francii, tímto způsobem byl v roce 1936 natočen i první francouzský barevný hraný film DÉVČATA NA VDÁVÁNÍ.

Druhým postupem, jak získat barevný obraz, byla subtraktivní metoda. Zprvu také vycházela z odděleně pořizovaných barevných pásů, které však byly lepeny na sebe a tvořily tak jediný pás, byť nadměrně silný. Postupně se tato metoda zdokonalovala až ke kameře, která prostřednictvím hranolu rozkládala světelné paprsky tak, aby zanechaly negativní stopy na dvou, později na třech filmech přes příslušné filtry. Filmové kopie určené pro komerční využití pak vycházely ze soutisku dvou či tří výchozích vrstev. Tento barevný systém se nejvíce proslavil pod značkou Technicolor a rozšířil se zejména ve Spojených státech. Znamé jsou však i jeho evropské varianty – Agfacolor, Gasparcolor, dokonce byly vyvinuty barevné materiály pro amatérské filmaře v šíři 16 a 8 mm.



Kolorování filmu se dělo automaticky. Patronový film běžel spolu s černobílou kopií, na jejíž emulzi gumový váleček nanášel vyřezanými ploškami anilínovou barvu.

Opojení barvou se nevyhnula ani česká kinematografie. Existují důkazy o tom, že již v roce 1934 si přivezl režisér Karel Lamač ze zahraničí, kde předtím pracoval, kameru vlastní konstrukce uzpůsobenou pro natáčení v barvách a světil ji kameramanu Otovi Hellerovi. Praktické zkoušky však zřejmě nesplnily očekávání, neboť opereta POLSKÁ KREV (1934), která měla být zčásti barevná, byla posléze uváděna výhradně v černobílé podobě.⁴⁷ Jsou dokonce dochovány údaje, které scény se natáčely barevně – byla to slavnost u baru, výstava růží a velké finále. Byly pro ně dokonce postaveny speciální interiéry, které se lišily od těch, které byly určeny pro černobílé natáčení.⁴⁸ Také sportovní aktualita „pobyt sovětských sportovců u nás a jejich start v lehké atletice a footballu“, měla být natočena barevně, ale pravděpodobně se tak nestalo.⁴⁹ Alespoň Československý týdeník 43/1934, kam byla tato pasáž zařazena, ji prezentuje černobíle.

Prvním celobarevným (a naštěstí dochovaným) snímkem byl krátký dokument PODZIMNÍ PÍSEŇ PRAHY, předložený cenzurě koncem prosince 1934. Že tomuto snímku žádný jiný nepředcházal, potvrzuje i úvodní titulky, hrdě oznamující: „Dovolujeme si Vám předvésti první barevný film vyrobený v Č.S.R.“ Snímek se soustřeďuje na barevně vědná témata (květinový a ovocný trh), ale přibližuje i historické části Prahy a Staroměstský orloj, zavítá k řece, všimá si živého pouličního ruchu. Nedochoval se však v kompletním tvaru, některé části zaznamenané v cenzurním protokolu (například návštěva zoologické zahrady) chybějí. Barevnost je silně narušená, převládá nahnědlý tón, doprovázený jakoby zamlžením či rozostřením obrazu. Dvě barevné vrstvy lepené z obou stran filmového materiálu vlastně znemožňovaly zaostřit. Tento nedostatek provázal i další pokusy.

Podobný osud jako snímek NA RŮŽÍCH USTLÁNO málem postihl také MARYŠU (1935), vesnické drama Josefa Rovenského. Zde měly být barevně vyvedeny komparsní scény s pestře krojovanými postavami a sekvence svatby. Dochovala se však pouze svatba Maryši a mlynáře Vávry ve vesnickém kostelíku. Interiérový výjev se vyznačuje jemně pastelovou, snad trochu ztemnělou barevnou tonalitou. Pohledy na svatební obřad střídají krátké pohledy na obrazovou výzdobu kostelních zdí. Příznačné bylo opět rozostření. Do povědomí široké veřejnosti však MARYŠA vstoupila jako výhradně černobílý film. Někteří pamětníci (například scenárista Otakar Vávra) vzpomínají, že barevné sekvence nebyly zařazeny pro svou nevyrovnanost, jiní se domnívají, že laboratorně byly zpracovány až o dva roky později, kdy již v Praze působila firma Sun-film, která se nejprve zaměřila na poskytování laboratorních služeb a později sama produkovala barevné dokumenty. S vlepením barevné pasáže však nikdo nespíchal. Teprve v červnu 1939, kdy se konala obnovená premiéra MARYŠI, byla barevná sekvence zařazena do několika (snad dvou) kopií a bez větší publicity i zájmu se načas ocitla v distribuci.⁵⁰



Užívaný barevný systém byl v této době již zastaralý, nemohl se rovnat dokonalejším, třeba z USA. Ve srovnání s americkým dokumentem MALEBNÉ ČESKOSLOVENSKO (1938) – za okupace byl přejmenován na „příhodnější“ OBŘÁZKY Z ČECH A MORAVY – vyvstala technická nedokonalost nejen zmíněné sekvence z MARYŠI, ale i dalších snímků produkovaných Sun-filmem. Problémem byla snížena barevná citlivost dvouvrstevného materiálu.

Zatímco VELIKONOCE NA SLOVÁCKU z roku 1935 (odvyslané zásluhou Karla Čáslavského v televizním cyklu HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU) se omezovaly na barevně vědné motivy a zdůrazňovaly lidové zvyky – malování kraslic, dětské hry či pomlázku, jiný dochovaný titul z produkce Sun-filmu lze označit za politickou reportáž. ŘÍŠSKÝ SJEZD REPUBLIKOVÉHO DOROSTU ČESKOSLOVENSKÉHO VENKOVA V PRAZE – KVĚTEN 1937 byl natáčen bez použití zvukové aparatury a teprve dodatečně ozvučen. Némé obrazy byly doprovázeny rádobou lidovými zpěvy a hudbou.

Film zachycoval krojovaný průvod Prahou, jízdu alegorických vozů i tělocvičné vystoupení na stadionu. Byly zařazeny i proslovy poslanců Berana a Hodži na Staroměstském náměstí. Mezi titulky objasňovaly poslání celé akce, s níž se film plně ztotožnil a kterou se snažil oslavit – „Plníme odkaz Švehlův: chléb, práce, mír“. Reportáž vypovídala i o značné pozornosti, kterou tento agrárnícký „první máj“ vyvolal – zvědavě postávající davy v ulicích to dosvědčují. Barevné provedení bylo opět nedokonalé, barvy se špatně překrývaly, takže rozostření bylo patrnější než u jiných filmů. Z barevného spektra nejlépe vycházely červená a modrá.

IV.

Zdařilejší výsledky zajišťovalo užití amatérského 16 mm barevného materiálu značky Kodachrome, který byl třívrstevný. Cenzurní záznamy vypovídají, že byl rozšířený nejen mezi amatéry, ale vznikaly na něm i profesionální zakázky (například financované firmou Foto-Kino Wachtl). Bohužel se vesměs jednalo o snímky němé. Velký podíl na šíření barevného materiálu měl Československý klub kinoamatérů, který podnikl natočení několika krátkých dokumentů – už v roce 1935 vznikla PRAHA V BARVÁCH.

Význačným počinem byl snímek (opět amatérský, ale s celovečerní metráží) X. SLET VŠESOKOLSKÝ V PRAZE 1938. Cenzurní záznam uvádí jeho podrobný obsah: protná cvičení žactva, vystoupení sokolského dorostu v různých disciplínách, tělocvičné závody mužů a žen opět s jejich průvodem Prahou. Sletu se účastnil i malý jugoslávský oddíl, což motivovalo vyzdvížení ideje československo-jugoslávské spolupráce. Film doplňují záběry oficiálních osobností, ať již patřily k sokolskému náčelnictvu nebo k vládě – slet navštívil i prezident Beneš s chotí. Pomničovská cenzura ovšem přikázala, aby všechny nežádoucí výjevy byly s okamžitou platností vyřazeny.⁵¹ Tento dokument i další amatérské barevné filmy z poloviny 30. let jsou zatím neznámé.



Barva začala v tomto období pronikat i do animovaného filmu. Jeho průkopníkem u nás byl Karel Dodal, který se svou ženou Irenou založil roku 1934 společnost Ire-Film, specializující se na animované filmy. Je málo známým faktem, že prakticky všechny vznikaly jako reklamy – jejich výroba byla dosti pracná a časově náročná, takže autoři je mohli stěží hradit z vlastních prostředků.⁷⁷ Jaroslav Brož a Myrtil Frída popisují Dodalovy začátky takto: „Z expozitury továrny na radiopřijímače Philips v Holandsku převzal Dodal sérii barevných loutkových filmů, natáčených tříbarevným systémem Gasparcolor Maďarem Georgem Palem. Měnil v nich pouze reklamní zakončení nebo je upravoval pro zdejší potřebu. (...) Systémem Gasparcolor natočili pak manželé Dodalovi krátký, abstraktní snímek HRA BUBLINEK, který měl rovněž, jako všechny ostatní, reklamní poslání. Dodal jej však upravil tak, že mohl být poslán v roce 1937 pod názvem FANTASIA EROTIQUE na mezinárodní filmový festival v Benátkách.“⁷⁸

HRA BUBLINEK nebyla Dodalovým prvním barevným projektem, už předtím natočil například ČARODĚJE TÓNŮ, reklamou na radiopřijímače, z níž jeden obrazový motiv – pohupování v síti zavěšené ve vesmírném prostoru – jako by využíla pozdější Disneyova FANTAZIE. Avšak teprve HROU BUBLINEK, uvedenou u nás roku 1935, vytvořil Dodal mistrovské dílo.

Předvádí balet roztočených soustředných kruhů, reje pestrobarevných bublinek a kuliček. Využívá nepostráda překvapivou logiku – končí chválou terpentýnového mýdla Saponia s čápem. Dodal se zde zcela odpoutal od popisné veilmouvacích reklam, které tehdy převažovaly, a dospěl k abstrahované představě mýdlové pěny, k představě, která je vizuálně nezávislá na předmětu reklamy. Dodalův novátorský přínos je pro český animovaný film nesporný.

V linii kresebné doslovnosti, technicky však dokonale zvládnuté, byla naopak realizována reklama Otakara Brentena MELODIE V RÁKOSÍ, dokončená už za války, i když se obvykle uvádí, že až po jejím skončení. Výtvarně byla závislá na Disneyově kresebném stylu, avšak svědčila o svébytném uvažování v syzětové rovině. Brenten tu využil světelné proměny téže scenerie, nápaditá byla scéna s vyšplouchnutím vody jakoby přímo na diváka. Autor tu využil klasických literárních motivů (erbenovský vodník si prozpěvuje při šiti botek) a návaznost na konečné rozuzlení byla zřejmá: doporučení obuvnické firmy Mucková.

Ještě za války a v německé produkci (ale jako výsledek práce českých animátorů) vznikl kreslený snímek SVATBA V KORÁLOVÉM MOŘI, který po osvobození převzala distribuce jako původně český. Opět je tu příznačná poplatnost Disneyovi jak ve výtvarném a pohybovém pojetí, tak i v koncepci příběhu s personifikovanými zvířátky v hlavních rolích. Veselé i dojmavé příběhy dvojice zamilovaných rybiček, které musí překonávat nástrahy zlé chobotnice, jsou jistě konvenční, ale nelze jim upřít řemeslnou zdatnost. Na snímku se podílely později uznávané osobnosti českého animovaného filmu – například Stanislav Látal nebo Eduard Hofman. SVATBA V KORÁLOVÉM MOŘI ostatně patřila mezi první snímky, jejichž existenci nepodmiňovaly reklamní účely.⁷⁹

V poválečném období začal dominovat v oblasti animované tvorby (nejprve v kreslených filmech, poté zejména loutkových) Jiří Trnka. Svě první zkušenosti získal právě u Dodala, který s příchodem nacismu odešel do emigrace, z níž se již nikdy nevrátil. Hned od svých prvních pokusů (ZASADIL DĚDEK ŘEPU, 1945) si Trnka budoval vlastní kresebné i vpravěčské pojetí, nezávislé na disneyovském stylu. Jeho pozdější loutkové a tudíž v trojrozměrném prostoru se odehrávající snímky mu pak umožňují promyšleněji pracovat i s barvou. ŠPALÍČEK (1947), složený původně ze samostatných epizod, zachycujících lidové zvyky a obyčeje v prů-

běhu roku, představuje z hlediska barvy rozhodně větší přínos než ilustrativní JAN ROHÁČ Z DUBĚ, obvykle proklamovaný jako první český barevný film.

Trnka ve ŠPALÍČKU experimentoval s osvětlením, výtvarně komponoval prostředí ze sklady světla a stínů, dobře mu vycházely noční scény. Převládá tu tlumená barevnost, která se vyhýbá křiklavým tónům. Vynalézavost, ale zároveň i výrazovou střídmost v nakládání s barvou (a samozřejmě nejen s ní), prokázal Trnka i v dalších filmech: CÍSAŘŮV SLAVÍK, ÁRIE PRÉRIE, BAJAJA, STARÉ POVĚSTI ČESKÉ, SEN NOCI SVATOJANSKÉ...

IV.

Oproti výtvarným ambicím, s nimiž tvůrci animovaného filmu přistupovali k barvě, se dokument i hraná tvorba těsně po válce – a zejména po roce 1948 – většinou potýkaly s funkční bezbarvostí. Barva se často uplatňovala v přírodopisných dokumentech (V.J.Staněk), oblíbené byly rovněž národopisné látky s krojovanými výjevy. Samozřejmě že nechyběly ani politicky exponované sportovní dokumenty.

V hrané tvorbě byla barva nadlouho vyhrazena pro historické velkofilmové pohádky. Přispívala tu však jen k vnější atraktivitě, byla jí přisouzena doprovodná popisnost. Ostatně ještě naivně špionážní drama DNES VEČER VŠECHNO SKONČÍ (1954) později renomovaných režisérů Vojtěcha Jasného a Karla Kachyni si libovalo v křiklavé červené stylizaci, když mělo být naznačeno, že proradná žena, která chce zneuzít důvěřivého vojáka, je prodejná v doslovném i přeneseném slova smyslu.

Základní změnu v pojetí barevnosti přinesla do českého filmu až raná 60. léta, kdy vznikaly novátorské projekty, v nichž byla barva povýšena na jeden ze základních stylotvorných prvků, podílející se i na výstavbě významových kontextů.

Poznámky:

- 1/ Blíže viz Smrž K.: Film, Praha 1924.
- 2/ Filmová tisková korespondence informuje mezi červencem a prosincem 1934 o záměru natáčet některé scény filmu v barvách. Tento záměr byl nepochybně realizován, neboť natočené materiály byly zaslány do Německa, odkud se vrátili vyvolané a dokonce měly být vyzvány do připravované kopie filmu. Na promítání pro cenzory (15. 12. 1934) však byla uvedena pouze černobílá verze, ve výčtu autorů navíc chybí jméno Josefa Bulánka, který barevné sekvence realizoval.
- 3/ Štábla Z.: Data a fakta z dějin čs. kinematografie, III. svazek, 2.díl; ČSFP, Praha 1990, s. 471.
- 4/ Informuje o tom Filmová tisková korespondence ze dne 7. 10. 1934.
- 5/ Štábla Z.: Data a fakta z dějin čs. kinematografie, III. svazek, 2. díl; ČSFP, Praha 1990, s. 541.
- 6/ Autor filmu František Výborný dokonce vystoupil 2. listopadu 1938 v rozhlasu, kde leccos vypověděl o technických předpokladech svého projektu: „Jaká to žeň pro barevný film, jen aby se to podařilo. Mám již vše přesně vyzkoušeno, jenom je třeba správné odhadnutí expozice, trochu štěstí – a pak sluníčko. Barvy mluví slunce a slunce rozhodovalo o úspěchu či neúspěchu mého barevného filmu. (...) Musím mít záběry zblízka, ty jsou v každém filmu nejdůležitější. Odpoledne do plochy sletišť nesmím, a proto si pomáhám tím, že blízké záběry natáčím při dohledných zkouškách, odpoledne filmuji celkové pohledy ze střechy od náčelnického můstku, které prokládám záběry pomocí teleobjektivu, který mně umožňuje značné přiblížení filmovaných scén. (...) K úplnosti sletového filmu nesměl chybět ani velkopoleý průvod sokolstva Prahou. Žde je však kámen úrazu. Těžké stíny domů, malý odstup od pochodujících, který se ještě zmenšuje tlakem zezadu, sluníčko každou chvíli zachází za nějaký ten mráček, což má za následek změnu světla, jinou expozici a tím i barvy se stávají temnějšími. Jakmile sluníčko vysvitne, již opět obraz hárá barvami. Není jiného východiska, musím se s ním spřátelit.“ Text této relace je uložen v Ústředním archivu Čs. rozhlasu v Peretově nad Labem, signatura P 19557.
- 7/ Cennou kolekci meziválečných reklam (včetně animovaných) má letos Česká televize zařadit do cyklu Sto českých filmů ke stému výročí kinematografie.
- 8/ Brož J., Frída M.: Historie československého filmu v obrazech 1930–1945; Orbis, Praha 1965, s. 165.
- 9/ Blíže viz Benešová M., Boček J.: Kapitoly z dějin českého animovaného filmu; ČSFP, Praha 1979, s. 5–6.