

Články

BARVA PROTI ZVUKU ANEB TRIUMF TRICHROMNÍHO TECHNICOLORU

Stručná poznámka k rytmu filmových dějin

Karel Thein

Následující krátká úvaha je předběžným pokusem o rozvedení teze, vyslovené s neopatrností a poněkud sportovní přímočarostí v pátek 13. října 2000 v Mikulově: nejdramatičtějším zlomem dějin sedmého umění není nástup zvukového filmu (1926 – 1927), ale jedna z fází přechodu k barvě ve smyslu dichromie a trichromie filmového pásu. Tato fáze začíná v okamžiku, kdy se mezi technicky odlišnými systémy barvy prosazuje trichromní Technicolor (1932). Skutečná zvuková revoluce ve filmu nastává až mnohem později a poměrně nedávno, a to v osmdesátých letech dvacátého století, kdy se zvuk definitivně přestává vázat na polaritu hudby a lidské řeči.¹⁾

Tři uvedené „revoluce“ jsou asymetrické a nelze je převést na žádné společné schéma, mimo jiné proto, že žádná z nich není sama o sobě nijak jednotná („zvuk“ a „barva“ jsou obecnými výrazy, jimž neodpovídá a nemůže odpovídat žádná stejně obecná skutečnost).²⁾ Přesto je lze zhruba odlišit na základě vztahu k lidské figuře a roli, kterou jí připisují. Z tohoto hlediska je přechod ke zvukovému filmu „soustředivý“. Míří směrem k člověku potud, pokud vede herce od zbytků pantomimy, v níž pohyby těla i tváře nevyhnutelně zahrnují evoluční zkušenost celé živočišné říše, k artikulované řeči, jež stejně nutně utváří celou specificky lidskou motoriku tváře a teprve od ní odvozuje veškeré pohyby postav. Nová, „vyšší“ artikulace promluvy je současně vyvážena nižší výtvarnou artikulací prostředí i nižším podílem čisté tělesné akce.³⁾

1) Nástupu zvuku v posledních dvou dekadách se tento text nevěnuje. Snad stačí upozornit na to, že „nový“ zvuk, relativně nezávislý na obrazu, hudbě i pohybu lidské figury je nejpatrnější v akčním filmu na straně jedné a ve snímcích Jean-Luc Godarda na straně druhé. Během osmdesátých let dovršuje Godard posun k „nesouběhu“ obrazu a zvuku, a také k absolutní emancipaci zvukové stopy. Oba pohyby naznačila už jeho tvorba z šedesátých let. Godard usiluje o likvidaci samotné možnosti „společného smyslu“, akční film naopak nesahe po ničem jiném: jeho zvuk je *nositelem* a živlem obrazu.

2) K neredukovatelné mnohosti „bodů zlomu“ viz v tomto čísle Milan D. Klepík, *Bod zlomu*, s. 41nn.

3) To vše je důvodem radikální nemožnosti mluvené grotesky, na jejíž místo nastupuje komedie a vtip. Humor grotesky je naopak absolutní, bez vtipu. Pro jiné přiblížení tohoto momentu viz brilantní analýzy Petra Krále, *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha 1998.

Nástup zvuku a příklon k lidsky mluvícímu světu je z tohoto hlediska prvním vyprázdněním filmového záběru. Jeho dopad je ale méně intenzivní, než tomu bude v případě Technicoloru, jímž bude nastoupena skutečná (a dočasná) cesta k povrchu a utopii, jež nezná časovou či prostorovou hloubku, a tím ani obludnost. Je tomu tak mimo jiné i proto, že lidská řeč jde ruku v ruce a pusou v puse s roztržštěností na mnoho vzájemně „němých“ jazyků. Vzhledem k výše konstatované neexistenci „barvy“ a „zvuku“ jako takových či „o sobě“, pak v oboru artikulované řeči máme co činit s jinou a prakticky ještě naléhavější nejednotou.

Zvukový film nutně odráží fakt, že řeč se projevuje jen v nesčetných a přibližných nářečích.⁴⁾ Tento prvek je však nepříliš skrytě přítomen již ve filmu němém, jenž skrze herce a zápletku vždy naznačuje řeč. Odtud varovná poznámka Louis Delluca z roku 1920: „Divák pokládá film za něco absolutního, to jest bez data, bez místa původu, bez nářečí. Jestliže jej přimějete k poznání, že dotyčné drama je natočeno anglicky, italsky nebo francouzsky, pak bude nespokojen.“⁵⁾

Němý film je filmem nevyslovených slov. Jeho postavy jako by se už už chystaly promluvit, otevírajíce ústa jako propast i most mezi zvířetem a člověkem. Zvukový film dovrší započatý pohyb a naplno strhne pozornost k člověku mluvícímu, to jest Němci, Italovi či Angličanovi. Nástup zvuku nepřináší zásadní zlom, ale upřesnění: soustředění k lidské řeči ve smyslu oproštění od zbytku pantomimického zvířete a přechodu k příslušníku etnika, přičemž obě stadia spojuje viditelný tvar těla. Vlkodlakům a obětím šílených vědců tím konečně přináší možnost nehudebně výt a skučet, ale prostorem k realizaci této pozdní možnosti jsou bohužel už jen okraje řeči. Nelidský zvuk přestal být pozadím řeči a začal být definován její ztrátou či spíše *zbaveností*. Proto získává samo označení „němý film“ svůj smysl až na pozadí filmu „zvukového“, čímž se míní film „mluvící“. Pololidské a hrozné zvuky se uchýlí do temného lesa na okraji civilizace, kde je později barva buď umlčí, anebo zesměšní.

Rozdíl filmu němého a filmu zvukového či mluvícího se tedy nejhluběji dotýká techniky hraní: zvuk je přímou realizací toho, co dosud nepřímou ukazoval herecký styl. Herectví němé éry bylo proto poutem mezi filmem a divadlem, a to divadlem pouťovým i naturalistickým.⁶⁾ Zvuk toto pouto přetíná, ale jen díky tomu, že klade nový a silnější důraz na lidskou figuru jako centrum záběru. Priorita řeči se přitom promítá do analogie, podle níž je mluvící nebo mlčící tvář vzhledem k celku postavy tím, čím je postava vůči celku záběru. Skutečnou novinkou je zde ovšem možnost mlčet jinak než „významně“.

Nástup zvuku tedy neničí *kontinuitu černobílého obrazu*. Jeho pole je jen nově strukturováno, a to díky tomu, že jej s nebyvalou, ale dočasnou silou ovládá člověk-aktér. Mluvící

4) Film se rodí do fáze jejich politického napínání na skřipec „národních“ jazyků. Narozdíl od sjednocení měny a daní jde o ryze ideologický pohyb, jenž implikuje růst vzdálenosti mezi národními jazyky navzájem. Viz Michel de Certeau – Dominique Julia – Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*. Paris 1975.

5) Cit. dle Michel Chion, *La toile trouée. La parole au cinéma*. Paris 1988, s. 67. Barva bude přes veškeré kulturní rozdíly faktorem částečného sjednocení filmového světa.

6) Není možné probírat zde významný vliv, který měly na divadelní herectví 19. století teorie Darwinovy. Pro elementární přehled viz Joseph R. Roach, *Darwin's Passions: The Language of Expression on Nature's Stage*. „Discourse“ 13, 1990 – 1991, č. 1, s. 40 – 58.

a černobílý věk je především královstvím komedie, jejímž dokonalým ztělesněním je Hawksova akcelerace několika zcela současně probíhajících dialogů. Roli dialogu ovšem nelze zcela zobecnit, protože zvuk a řeč vedou k prohloubení odlišných „národních“ stylů. Michel Chion, jenž věnoval filmovému zvuku tři vzájemně navazující knihy, poukazuje v této souvislosti na opačnou tendenci filmu francouzského a amerického: francouzské snímky z prvních let zvukového filmu (od Duviviera po Renoira) se pokoušely rekonstruovat zvuky a hluky reálného života, a to i za cenu někdy až nesrozumitelných dialogů, americké snímky prostředí utišují a dávají vyvstat řeči.⁷⁾ Evropskému „Budiž zvuk!“ odpovídá americké „Ticho v soudní síni!“, jež umožňuje úzké sepětí akce a dialogu. Americký zvuk odráží půdorys demokracie, v jejímž středu stojí soudní proces. Zcela odlišný zvuk francouzský usiluje o dialektický vztah realistického hluku a umělé literární promluvy.⁸⁾

Shoda ohledně neexistence doslova „němého“ filmu je sdílena většinou teoretiků filmu, aniž by šlo o triviální poukaz na hudební doprovod. Michel Chion: „Němý filmu se od počátku vyznačoval tím, že jeho postavy němé nebyly a že promlouvaly. Tím se toto umění ihned odlišilo od zaznamenané pantomimy. [...] teprve zvukový film (*le cinéma parlant*) umožnil dát zaznít tichu [...], a také předvést *opravdu* němé postavy.“⁹⁾ Gilles Deleuze: „Často se zdůrazňoval rozchod zvukového filmu s filmem němým a odpor, který [tento rozchod] vyvolával. Stejně silně však bylo předvedeno, jak němý film volal po zvukovém, jak jej již implikoval: němý film nebyl němý, ale jen „mlčenlivý“, jak říká Mitry, nebo jen „hluchý“, jak říká Michel Chion. Zvukový film zřejmě ztrácel univerzální jazyk a všemohoucnost montáže; podle Mitryho ovšem získával kontinuitu přechodu z místa na místo, z okamžiku do okamžiku.“¹⁰⁾ Sám Deleuze vychází při výkladu rozdílu mezi němým a zvukovým či mluvčím filmem z „němých“ mezititulků neboli „němého“ prolnutí viděného a čteného obrazu.

Celý Deleuzův výklad nástupu zvuku je výslovně veden motivem „nepřímé volné promluvy“ chápané jako „stálá přítomnost nějakého hlasu v nějakém jiném hlasu“.¹¹⁾ Odtud důraz na vnitřní různorodost „němého“ obrazu ve smyslu asymetrie „věcí k vidění“ a „textu ke čtení“. Zatímco viděné sekvence jsou nositelem odkazů na přirozenou stránku věcí a bytostí, čtené mezititulky jsou prý řečovými akty, vyjadřujícími abstraktní univerzálnost Zákona, jenž je ukládán stejně tak Přírodě jako Společnosti. Deleuze chápe němý film jako pole střetu či napětí mezi živlem bezprostředních vztahů individuálních bytostí (Příroda + Společnost) a tím, co do tohoto živlu vstupuje zvenčí (Zákon). Z tohoto hlediska je nástup zvukového filmu označen za faktor denaturalizace obrazu, jenž se stává něčím „čitelným“ neboli protkaným řečí, promluvou. Aktivita oka je zdvojena

7) Michel Chion, c. d., s. 28 a 69. Prvními dvěma svazky trilogie jsou *La voix au cinéma* (Paris 1982) a *Le son au cinéma* (Paris 1985).

8) Stejně jako vřava na pomezí přírody a kultury, i model „soudního“ dialogu ovšem obsahuje zárodky všech myslitelných deviací. Jednou z neslavnějších je zrcadlová scéna „Hej, to mluvíš se mnou?!“ ze Scorseseho TAXIKÁŘE.

9) M. Chion, *La voix au cinéma*, s. 81.

10) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, s. 292.

11) Tamtéž, s. 218. K možnému smyslu této formulace viz „It's Alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu. „Iluminace“ 12, 2000, č. 3, s. 14n.

aktivitou ucha, nejde však o návrat divadelnosti, nýbrž o zcela nový způsob „ukazování“. Mezititulky bývaly jiným obrazem než obraz čistě vizuální; zvuk je vzhledem k vizuálnímu obrazu jeho novým rozměrem. Nepřináší vnější zmnožování, ale niternou komplikaci.¹²⁾

Deleuze tedy zdůrazňuje zásadní význam nástupu zvuku, jenž není protipólem němého obrazu, ale jeho „denaturalizací“. Deleuzovo schéma vývoje filmu je opakem Kiplingovy *Knihy džunglí* – do Přírody podle něj vstupuje Zákon. Snad právě proto v něm nezbývá žádná zvláštní role, která by mohla příslušet nástupu barvy. Barva jako by zde nebyla ničím více než možností přidat k promluvě nový rozměr, jemuž Deleuze nevěnuje přílišnou pozornost a omezuje se na konstatování jeho snové povahy. Schéma, které se snaží obhájit tyto řádky, nepopírá (konvenční) blízkost barvy a snu, ale samotné barvě přisuzuje zcela jinou úlohu: je-li moment „denaturalizace“ klíčovým okamžikem vývoje filmu, pak jeho vlastním živlem není řeč, nýbrž právě barva. Zlom, dovršený triumfem trichromního Technicoloru, je navíc přímým odvratem od lidské řeči, přesněji řečeno posunem zcela mimo rámec alternativy řeč/němota. Této barvě náleží dvojí podstatná odpoutanost: nemá nic společného s černobílým filmem a téměř nic s barvou v malbě.

Stručnému popisu této odpoutanosti lze předeslat upozornění na zdánlivě banální fakt, který bývá nepozorně vykládán přímo proti svému smyslu: zatímco němý film příchodem zvuku prakticky zanikl, černobílý film existuje vedle různých modalit barvy dodnes. Je tomu tak právě proto, že narozdíl od němého a zvukového filmu nejde o dva vývojové stupně, nýbrž o dvě *vzájemně nepřevoditelné alternativy*.

Zatímco němý film již vždy nějak promlouval, v textuře černobílého negativu není barva bez dalšího zásahu implikována. Je přitom jasné, že barva stojí v ostrém protikladu k těm postupům kolorování, jejichž hlavní funkce je rétorická a opírá se o korelaci mezi základními barvami a kulturně ustáleným spektrem emocí, které mají být vyvolány. Na tento rétorický základ však rozhodně nelze redukovat veškeré postupy kolorace, které od počátku tíhnou častěji k realistickému než rétorickému efektu (a to počínaje prvním kolorovaným filmem z roku 1896, jímž byl HADÍ TANEC, který předvedla díky společnosti Edison Anna-belle Whitford Moore alias Loïe Fuller).

Z technického hlediska lze snad vést dělicí čáru mezi staršími systémy barvy (včetně manuálního vybarvování tisíců políček filmu) a pokusy s barevnými systémy, jež vycházejí z analýzy a syntézy světelného spektra. Historické přehledy „leses technik“ obojího druhu přitom naznačují, že i z hlediska postupného a nejednotného technického vývoje náleží role zlomu trichromnímu Technicoloru, používanému v letech 1932 až 1975.¹³⁾

Výsledný efekt Technicoloru lze vzhledem ke starším, ale i novějším systémům barvy označit za triumf čistého povrchu. Narozdíl od moderní malby (Manet, Courbet) zde barva působí jako popření veškerého naturalismu, aniž by se přitom jakkoli vracela k předmoderní symbolice. Absence hloubky, která je absencí paměti i řeči, jistě nijak nepopírá

12) Tamtéž, s. 292 – 303. Deleuzův výklad nástupu zvuku souvisí s výkladem zrodu moderního filmu: proto vidí zvuk rovněž jako první faktor emancipace času.

13) Výraz „leses technik“ odkazuje na text: Vincent P i n e l, *La forêt des techniques*. In: Michel C i m e n t (Ed.), *Ciné-mémoire. La restauration de la couleur. La musique et les films muets. Les droits d'auteur dans les différents pays*. Paris 1992, s. 17 – 24.

smysl ukazovaných „mluvících“ příběhů. Bez ohledu na ně však zároveň ukazuje vymyté a věčné jitra světa jako celku, nezátíženého ničím skrytým či zamlčovaným.

Jestliže zvukový film přinesl možnost odmlčet se, barva je krokem ke skutečnému tichu, jež prostě není spjato s mezemi řeči. Onomu tichu, jehož modelem konečně není ani dítě ani mrtvola. Pro maximální názornost stačí porovnat libovolný záběr v Technicoloru a Manetova *Mrtvého toreadora*. Jejich extrémní blízkost spočívá v proměně světa v barvu, jejich extrémní vzdálenost naopak v tom, že Manet malířsky navazuje na problematiku „tělové“ barvy v jejím dávném sepětí s otázkou „barvy mrtvých“ i motivem jedinečnosti (mrtvého) lidského těla.¹⁴⁾ Odtud tajnosnubné a pevné pouto, které váže pleť *Mrtvého toreadora* k nahé *Olympii*. Odtud i známý odpor, který obraz okamžitě vyvolal: „dav se tlačí jako v Morgue [pařížská márnice] před zemřelou *Olympií* od pana Maneta,“ píše roku 1865 Paul de Saint-Victor. A teprve spisovatelé dvacátého století se k témuž motivu („bylo řečeno, že Manet nedokázal namalovat ani centimetr kůže“) vrátí proto, aby opakovaně zdůraznili Manetův vstup do absolutna barvy, která pohlcuje celý okolní svět: „obraz, jehož pozadím bývala prázdnota, se stává plochou, a tato plocha se stává nejen jeho vlastním účelem, ale jeho účelem jediným.“¹⁵⁾

Nevystihuje snad Malrauxův výrok povahu Technicoloru? A není tato filmová barva tím, čím je podle Valéryho „nahá a chladná Olympia, nestvůra banální lásky“?¹⁶⁾ Patrně ano, pokud ji ovšem chápeme skrze srovnání s černobílým filmem, doplněným osnovou řeči. Toto srovnání je však pro samotnou povahu světa Technicoloru ještě méně případné, než je chápání Maneta skrze starší malbu. Při přímém srovnání Maneta a Technicoloru totiž okamžitě vyvstane jeden zásadní rozdíl: filmová barva nejenže prohlubuje lhostejnost vůči detailu, ale proměňuje samotný pojem „kompozice“ obrazu ve smyslu organického vztahu částí. Barevný film nevstupuje do nitra věcí, do jejich prohlubní stínů a tajemství, ale předvádí svět zvenčí, jako celek: jistě nikoli náhodou je tento výraz názvem jedné z kapitol Cavellových „úvah o ontologii filmu“¹⁷⁾. Na příkladu filmů jako *JIH PROTI SEVERU*, *ČARODĚJ ZE ZEMĚ OZ* nebo *ROBIN HOOD* dospívá Cavell k závěru, že „tyto filmy objevily, že barva může sloužit ke sjednocení promítaného světa jiným způsobem než přímým spoléháním na časoprostorovou soudržnost skutečného světa nebo tíhnutím k ní. Takto sjednocený svět očividně není skutečným minulým světem fotografie, ale soudržnou imaginární oblastí, takže zmíněné filmy mohou v zásadě fungovat jen jako příběhy pro

14) Manet implicitně soupeří s modelem těla, jímž jsou nesčetné variace na téma mrtvého Krista: smrt u něj není ani příslibem vzkříšení ani krokem k poslednímu soudu. Tento dvojí horizont se vrací do osnovy černobílého filmu, v moderní barvě opět mizí. Pro některé souvislosti barvy filmových mrtvol viz Jacques Aumont, *La couleur d'homme: la chair, le cosmétique, l'image*. In: *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Paris 1995, s. 133 – 145.

15) André Malraux v knize *Psychologie umění – Imaginární muzeum*. Tato pasáž je spolu s řadou dalších soudů o Manetovi přetištěna v knize: Denis Rouart – Sandra Orientiova, *Edouard Manet*, Praha 1983, s. 8 – 12. Pro vztah Maneta a naturalismu viz věčně aktuální Émile Zola, *Pour Manet*. Paris 1989.

16) Valéryho cituje, rozebírá a kritizuje Georges Bataille, *Manet*. In: T ý ž, *Œuvres complètes*. Paris 1979, sv. 9, s. 141n.

17) Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections On the Ontology of Film*, Cambridge, MA 1979 (3. vyd.), s. 80 – 101 (kapitola *The World as a Whole: Color*).

děti (*it is essential to their rightness that these films are children's tales*).¹⁸⁾ Načež autor zdůrazňuje rozdíl mezi nimi a KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO, v němž se uměle sjednocené prostředí opírá jak o vztahy světla a stínu (výsada černobílé), tak o psychologickou divadelnost.

Cavell si ovšem všímá i něčeho důležitějšího: historické proměny, kterou prochází barevný filmový svět od počátku šedesátých let. Původní pohádkovost jako by ustupovala novému rozměru, díky němuž je barevný svět spjat s časem: svět, který stvořila barva, „není ani světem minulým ani světem imaginárním. Je to svět bezprostřední budoucnosti.“¹⁹⁾ Tento posun je klíčem k filmům tak odlišným jako ČERVENÁ PUSTINA nebo BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK na straně jedné a NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU nebo VERTIGO (film mnoha barev a mnoha světů).

Technicolorový povrch bez reliéfu a beze stínů je tedy místem časové asymetrie: zatímco černobílá je nadána přirozenou afinitou k minulosti (jakkoli jsou věci a lidé součástí fikce, skutečně byli tam, kde byla vytvářena), filmová barva je vychýlena k budoucnosti. Cavell sice naznačuje, ale nikdy výslovně netematizuje povahu tohoto vychýlení, které směřuje ke zrušení hranice mezi politikou a soukromím. Zatímco barvu let třicátých a čtyřicátých charakterizuje tendence k bezčasí, horizontem barevného světa šedesátých let není prostě jen sama budoucnost, ale budoucnost ve stále pohádkovém smyslu utopie. Této utopii lze dát i záporné znaménko (barva jako znak odcizení), ale jejím vlastním živlem je nový erotický rozměr obrazu, jenž se již neváže na odstíny lidské pleti, ani na model člověka jako ještě živé mrtvoly.

Druhé fázi života Technicoloru je vlastní zvláštní utopická demokratičnost, kterou se dosud vyznačovala jen pornografie. Také zde je ale podstatný rozdíl: pornografie, velmi přesně srovnávaná s komunismem,²⁰⁾ vycházela z pohybu rozbíjení a obnovování třídních rozdílů, dialektiky svlékání a oblékání, analogické věčnému návratu téže revoluce; filmová barva nezná nic z obdobného „převratu“ a její erotika je znovu redukována na čistý povrch. Nezná-li soukromé tajemství věcí, nezná jeho odhalení a vyvlastnění. Je zbavena stejně tak možnosti perverze jako třídních rozdílů. Technicolor *nemůže* ukázat nerovnost ani bídu světa, a právě proto je jeho fantastická tkáň niterně demokratická, plná bezobsažné naděje bez vazby na mluvené jazyky politického světa a zvukového filmu.

A nic na tom nemění fakt, že tato naděje ztratila během sedmdesátých let poslední zbytky svého publika a že počátek šedesátých let propásl neopakovatelnou šanci na pokus

18) Tamtéž, s. 81. Poukaz k dětství lze nahradit strukturou mnoha světů a doplnit rozbořem barvy v klasickém muzikálu. Pro brilantní provedení těchto kroků viz Miroslav Marcelli, *Tanec ako otváranie svetov*; a Miroslav Petříček jr., *Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 1, s. 141 – 143; 144 – 146. Oba texty činí tyto řádky trapně zbytečnými a zasluhují mimořádnou pozornost. Předběžná poznámka k možné diskusi: zatímco ZPÍVÁNÍ V DEŠTI přímo ukazuje rozdíl černobílé a barvy, AMERIČAN V PAŘÍŽI ukazuje stejně přímo napětí mezi barvou malířskou a filmovou. Oba muzikály pomrkávají po tom, čím nejsou. V případě ZPÍVÁNÍ V DEŠTI máme navíc co činit s tematickým přechodem ke zvukovému filmu. Odtud momenty, v nich je zvuk použit ryze rytmickým způsobem, jenž není zatížen smyslem a je analogem barvy (fonetické pomůcky obdobné scénám v MY FAIR LADY).

19) Tamtéž, s. 82n.

20) Viz Giorgio Agamben, *Idée de la prose*. Paris 1988 (pův.: *Idea della Prosa*, Milano 1985), s. 55 – 58 („Idea komunismu“).

o čistě erotický film v Technicoloru a sedmdesátimilimetrovém formátu: nepatrnou, a přesto nepochybnou šanci na svého druhu konec dějin, radikální ekvivalent komunismu, jenž by učinil zbytečnými oslnivé a dětinské revoluce konce dekády.

Denaturalizace filmového obrazu, jež byla od roku 1932 spjata s nástupem Technicoloru, ztrácí tedy svou sílu na počátku sedmdesátých let a je technicky i historicky logické, že roku 1975 opouští Technicolor filmovou scénu. Návrat k naturalismu však byl po čtyřiceti letech jeho vlivu nemožný. Film se neobrátil zpět k člověku jako bytosti mluvící a politické, ale během osmdesátých a devadesátých let sestoupil až k původní hybridnosti svých postupů a možností. Tento posun, včetně oživení původního napětí filmu a opery, od níž se zvukový film odvrátil, již není předmětem této úvahy.²¹⁾ Jejím cílem bylo rozvedení jediné teze, podle níž nástup zvuku pozměnil strukturu filmového obrazu, kterou zředit jak nevizuálními prvky tak novým herecký projevem, zatímco nástup trichromního Technicoloru propůjčil tomuto obrazu skutečnou nezávislost na lidské řeči i herectví, nezávislost stejně radikální jako dočasnou. Během sedmdesátých let ztratila barva svůj utopický charakter a začala se opět vztahovat k lidskému tělu.

Tento posun je současný s definitivním převládnutím barvy v žánrových filmech a narozdíl od barvy v malbě nevychází z mrtvé pleti čili povrchu. Mrtvolu otevírá a vstupuje dovnitř, proti proudu vytékající krve a ostatních tělesných tekutin. Narozdíl od Technicoloru se nová barva vydává právě tam, kde není světlo.²²⁾

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav filosofie a religionistiky, nám. J. Palacha 2, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Američan v Paříži (An American in Paris; Vincente Minnelli, 1951), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Jih proti Severu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Na sever severozápadní linkou* (North by Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Robin Hood* (The Adventures of Robin Hood; Michael Curtis, William Keighley, 1938), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952).

21) Pro vztah opery, němého filmu a zvukového filmu viz předběžně Michel Chion, *La parole au cinéma*, s. 158. Dnešní „druhá zvuková revoluce“ se nikoli náhodou vrací především k hluku, čímž navazuje na starý „evropský“ zvuk, nikoli na „vyčištěný“ zvuk americký (jenž patrně usnadnil nástup Technicoloru).

22) Historickým momentem tohoto obratu je formální sepětí násilí a sexu ve snímcích *blaxploitation*. Nevynutelné popření tohoto momentu samotnou afro-americkou komunitou i Hollywoodem umožnilo rozmach akčního filmu.

SUMMARY

COLOR VERSUS SOUND OR TRIUMPH OF TRICHROMATIC TECHNICOLOR

A Brief Note on the Rhythm of Film History

Karel Thein

The following short essay is a preliminary attempt to elaborate on a theory expressed with careless and somewhat playful candidness on Friday 13 October 2000 in Mikulov: the most dramatic turning point in the history of the seventh art was not the advent of sound motion pictures or "talkies" (1926 – 1927) but one of the stages of the *transition to colour*, namely the dichromatism and trichromatism of the film strip. This stage began with the introduction of trichromatic Technicolour (1932) among the contrasting systems of colour. The real *sound* revolution in film did not begin until much later, and fairly recently at that, during the 1980s, when sound definitively ceased to be dependent on the polarity of music and human speech. These three "revolutions" are asymmetrical and cannot be adapted according to a common scheme, among other things, for the fact that none of them is unified in any way. Nevertheless, they may be approximately distinguished on the basis of their relationship with the human figure and the role which they ascribe to it. This text does not cover the advent of sound over the last two decades. Perhaps it suffices to note that "new" sound, relatively independent of the image, music and movement of the human figure, is most evident on the one hand in action films, and on the other in the films of Jean-Luc Godard. During the 1980s Godard perfected his shift towards the "non-parallelism" of image and sound, and also towards the absolute emancipation of the sound track itself. Both trends were already apparent in his films from the 1960s. Godard endeavoured to eliminate the very possibility of a "collective sense"; action films, on the contrary, do not strive for anything else: their sound is the *bearer* and vital element of the image.

Translated by Linda Paukertová