

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Kamera

DIPLOMOVÁ PRÁCE

BARVY V EVROPSKÉM A INDICKÉM FILMU

Františka Chlumská

Vedoucí práce: prof. MgA. Vladimír Smutný

Oponent práce: prof. Mgr. Jiří Macák

Datum obhajoby: 26. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV FACULTY

Film, Television and Photographic Arts and New Media
Cinematography

MASTER THESIS

COLORS IN EUROPEAN AND INDIAN FILM

Františka Chlumská

Advisor: prof. MgA. Vladimír Smutný

Referee: prof. Mgr. Jiří Macák

Date of defence: 26. 9. 2019

Academy title: MgA.

Prague, 2019

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

BARVY V EVROPSKÉM A INDICKÉM FILMU

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 4. 9. 2019

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Práce se věnuje rozdílným a shodným tendencím v užívání barev v současné indické a evropské kinematografii. Zmiňuje psychologické účinky barev na člověka. Popisuje historii evropského a indického umění se zaměřením na barvu. Dále se věnuje barevné symbolice v rámci evropské a indické kultury. Na konkrétních příkladech filmů rozebírá a popisuje jejich barevné palety a ty následně porovnává. Pojmenovává faktory ovlivňující barevnost filmu. Obecně shrnuje základní shody a rozdíly v užívání barev v rámci porovnávaných kinematografií.

ABSTRACT

This thesis deals with different and identical tendencies in the use of colors in contemporary Indian and European cinematography. It mentions the psychological effects of colors on humans and describes the history of European and Indian art with a focus on color. Further the thesis deals with color symbolism within European and Indian culture. Using concrete examples of films, it analyzes and describes their color palettes and compares them. Names the factors affecting the color of the film. In general, it summarizes the basic matches and differences in color use within the cinematography compared.

OBSAH

ÚVOD	8
1. BARVY A ČLOVĚK	9
1.1. PSYCHOLOGICKÝ ÚČINEK	9
1.2. BAREVNÉ ATRIBUTY	10
1.3. OBLÍBENÉ BARVY	11
2. BARVY EVROPY	13
2.1. PRAVĚK	13
2.2. STAROVĚK	14
2.2.1. Bible	15
2.3. STŘEDOVĚK.....	15
2.4. RENESANCE	18
2.5. BAROKO.....	19
2.5.1. Rokoko.....	20
2.6. 18. A 19. STOLETÍ	21
2.7. 20. STOLETÍ	22
2.8. SHRNUÍ	23
3. HISTORIE A BARVY INDIE	25
3.1. HISTORIE REGIONU	26
3.1.1. Pravěk: období Véd.....	26
3.1.2. Starověk: Harrapská kultura a Ašóková říše.....	27
3.1.3. Středověk: Nástěnné malby a první ilustrace	28
3.1.4. Novověk: Indo-perské umění.....	28
3.1.5. Britská nadvláda: vláda Britského Rádže	30
3.1.6. Nezávislá Indie.....	31
3.1.7. Nová a stará média	32
3.2. SOUČASNÁ BAREVNÁ SYMBOLIKA.....	33
3.2.1. Barvy na indické státní vlajce.....	33
3.2.2. Hinduismus	34
3.2.3. Kastovní systém.....	35
3.2.4. Móda	35
3.2.5. Tři základní síly světa	36
3.2.6. Svátek Hólí	36
3.2.7. Buddhismus.....	37
3.2.8. Jóga: barvy tělesných čakér	37
3.2.9. Islám.....	38
3.3. JEDNOTA V ROZMANITOSTI	38

4. BARVY VE FILMECH – POROVNÁNÍ	39
4.1. VÝBĚR FILMŮ	39
4.2. POROVNÁNÍ FILMŮ	39
4.3. BAREVNÉ NÁZVOSLOVÍ	40
4.4. ANALYZOVANÉ FILMY	41
5. BARVY VE FILMECH – VYHODNOCENÍ	71
5.1. FAKTORY OVLIVŇUJÍCÍ BAREVNOST SNÍMKU.....	71
5.1.1. Vnější faktory.....	71
5.1.2. Kulturně historické faktory	72
5.2. VÝSKYT JEDNOTLIVÝCH BAREV	73
5.3. SHRNUTÍ	74
ZÁVĚR	77
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	78

ÚVOD

Téma této diplomové práce je srovnání přístupů v používání barev v indické a evropské kinematografii. Stran barev v indické kinematografii neexistují téměř žádné literární zdroje, evropská kinematografie je naopak popisována podrobně v rámci jednotlivých zemí či konkrétních filmů. Během rešerší materiálů jsem došla k závěru, že snažit se popsat něco tak komplexního jako je fenomén barvy ve filmu se neobejde bez hlubší znalosti symboliky a historie barev daných regionů. Z toho důvodu se první polovina práce věnuje symbolice a historii umění v Evropě a Indii se zaměřením na barvu. Jsem přesvědčena, že vnímání a následné užívání barev, ať už v běžném životě či ve filmové tvorbě, je značně propojeno s kulturním zázemím člověka, které je mimo jiné definováno právě dějinami umění. Podrobněji se věnuji indické historii, jelikož předpokládám, že čtenář této práce je lépe obeznámen s dějinami Evropy. V první části práce též zmiňuji psychologické účinky barev na diváka, což považuji za základní znalost kohokoli, kdo ve své tvorbě pracuje s barvou.

Druhá část práce má již praktičtější rozměry. Na příkladech sedmi párů filmů, přičemž jeden snímek je vždy z indické produkce a druhý z evropské, se pokouším nalézt shodné a rozdílné přístupy v aplikaci barev a popsat je. Snímky se snažím vybírat dramaturgicky podobné. Dále popisuji faktory, které ovlivňují barevnost snímku. V úplném závěru se snažím o zobecnění a porovnání tendencí, což je vždy riskantní a nikdy stoprocentně pravdivé, avšak snažím se o to s co největší pečlivostí a s přihlédnutím právě k dějinám umění, kulturním odlišnostem a faktorům, které v daných regionech působí.

1. BARVY A ČLOVĚK

Zdravý člověk je schopný rozeznat přibližně 180 tónů barev. Barvy jsou tam, kde je světlo. Jsou přirozenou součástí každodenního života. Avšak i něco tak běžného může vyvolávat silné emoce či pocit tepla, a to jen díky schopnosti oka rozlišovat jednotlivé tóny. Barvy mohou prodávat produkty, léčit psychické nemoci či nahrazovat slova. Důležitou roli k docílení kýženého efektu hraje kombinace barev, jejich intenzita či kontext, ve kterém jsou zobrazovány.

1.1. PSYCHOLOGICKÝ ÚČINEK

Vztah mezi barvou a emocemi byl znám již 10 tisíc let př. n. l. Barevná nauka byla tehdy považována za součást magie a její znalost byla výsadou kněžích. Léčbu barvami provozovaly starověké civilizace Egypta, Číny či Indie. V Evropě popsal účinky barev na lidské zdraví jako první Pýthagorás, který tvrdí, že tři základní barvy (modrá, žlutá, červená) úzce souvisí s tělem i duší člověka a že tato trikolóra má přímý vliv na lidské zdraví. (Hulke, 1996, s. 19) Později rozvinul teorii barev v souvislosti s lidskou psychikou Johann Wolfgang von Goethe, který údajně považoval svoji rozsáhlou a neustále upravovanou práci na toto téma za své stěžejní dílo. Snaha uchopit podstatu barev byla jedním ze základních vyjadřovacích prostředků abstraktních malířů. Vasilij Kandinskij se zabýval spojením barvy, hudby a emocí. *„Obecně lze tedy říci, že barva je prostředkem bezprostředně působícím na duši. Barva je klávesou. Oko je klavírem. Duše je pianem s velkým množstvím strun. Umělec je rukou, jež stisknutím té či oné klávesy uvede duši do stavu funkčně podmíněné vibrace.“* (Kandinskij, 1998, s. 49) Popsání hudby či jednotlivých tónů pomocí barev ovšem není výsadou pouze abstraktních malířů. V Indii existuje systém zvaný Rága, který přiřazuje k určitým hudebním stupnicím nejen barvy, ale i danou část dne či náladu.

Dnes je barevná terapie pokládána za alternativní či doplňkovou metodu léčby psychických, ale i čistě fyzických nemocí. Fakt, že barvy mají bezprostřední vliv na lidské mentální zdraví, patrně nikdo nezpochybňuje. Existují i odborné studie, které jednoznačně prokazují přímý vliv barev na lidské fyziologické procesy.¹

Otázka, jestli je psychologický efekt konkrétních barev totožný v rámci celé planety, je předmětem mnohaletých diskuzí antropologů, etnologů a psychologů. Chápání barevných systémů, účinků barev či lingvistické pojmenování jednotlivých odstínů člověkem formovaným euroamerickou kulturou, neplatí paušálně pro celý svět. Některé kultury nemají samostatné barvy pojmenované a chápou je v kontextech jiných barev nebo předmětů. Ani rozdělení na teplé a studené barvy není univerzální. V Africe se barvy dělí například na suché a vlhké, v Japonsku zase na lesklé a matné. (Pastoureau, 2013).

¹ Vliv červeného a modrého světla na přímo měřitelné fyziologické procesy člověka bylo předmětem mnoha studií. Příkladem může být studie z roku 1972: Effects of four psychological primary colors on GSR heart rate and respiration rate

Tato práce se zabývá kulturou evropskou a indickou a přesto, že valná většina současně uznávaných barevných teorií vychází z poznatků evropských či amerických vědců, jsou tyto teorie a systémy do velké míry platné i v Indii.

Každá barva má také svůj symbolický význam, který je ovlivněn kulturním a historickým kontextem. Tomuto tématu se více věnuji v následujících dvou kapitolách. Každý člověk je jedinečný díky svým zkušenostem a kontextu jeho individuálního života, z tohoto důvodu mohou pro jednotlivce určité barvy nabývat významů odlišných než je pomyslná norma. V následující tabulce shrnu běžně popisované psychologické účinky barev.

barva	účinek
žlutá	radost, klid, podporuje myšlení, vyvolává frustraci
oranžová	dodává vitalitu, působí optimisticky, uklidňuje
hnědá	spolehlivost, bezpečí, smutek, osamění
červená	poutá pozornost, vyvolává vášně i násilí, povzbuzuje, stimuluje, pocit tepla
růžová	tlumí agresivitu a strach, uvolňuje
fialová	smyslnost, působí proti stresu
modrá	nejsilnější uklidňující účinek, sklíčenost, pocit chladu
zelená	uvolnění, rovnováha, klid, koncentrace
bílá	prostor, lehkost, sterilita
šedá	stagnace, neutralita, snižuje aktivitu
černá	neuchopitelnost, prázdnota, opuštění, sklíčenost

1.2. BAREVNÉ ATRIBUTY

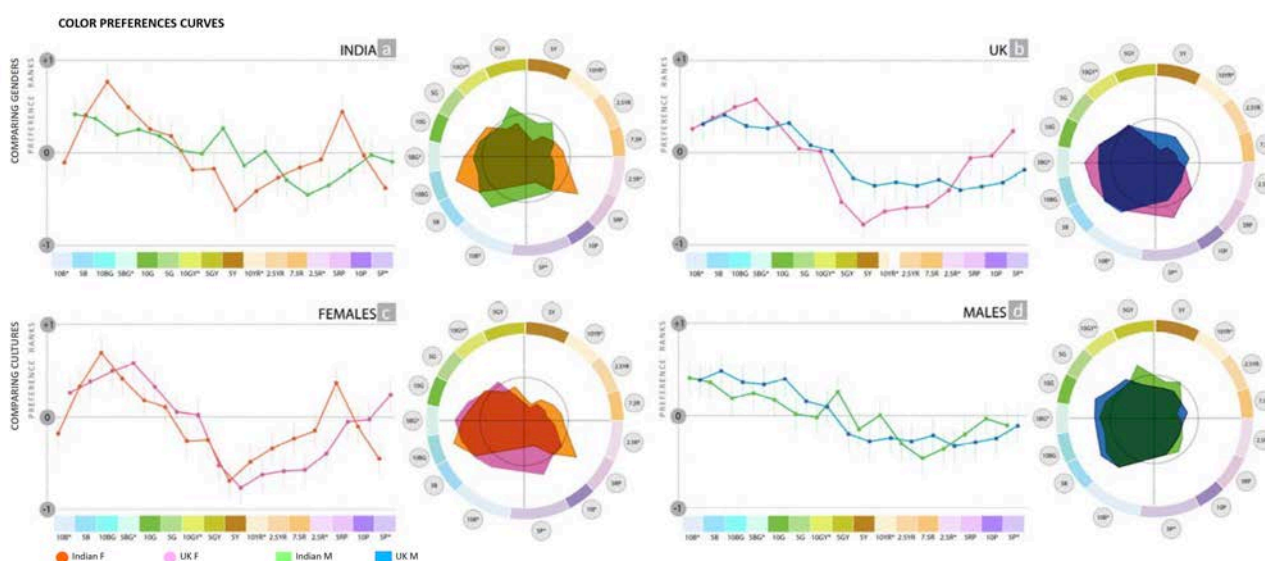
Z tabulky viz výše je jasné, že barvy mohou mít pozitivní i negativní účinek. Proto je třeba brát zřetel na velikost plochy obarvené danou barvou, její sytost a světlost. Bílá barva ve velkých plochách je přijatelnější než černá, která může vyvolat negativní pocity. Hnědá barva ve scéně pravděpodobně nebude fungovat jako barevný akcent, jelikož je pro člověka přirozené ji vídat ve větším množství. Červená barva naopak přitahuje pozornost a i malý, sytě červený detail může „zahrát“.

Sytost a světlost jsou dalšími parametry, které určují psychologický efekt daných barev. Obecně by se dalo říci, že světlé odstíny ve velkých plochách jsou pro pozorovatele příjemnější a vyvolávají spíše pozitivní pocity, zatímco velké tmavé plochy mohou působit sklíčováním dojmem. Syté barvy jsou výrazné a více poutají pozornost, což může být žádoucí. Avšak je-li prostor zahlcen více odstíny sytých barev bez promyšleného konceptu, stává se nepříjemným pro diváka a oko se brzy unaví.

Se sytostí, světlostí a počtem barevných tónů v prostoru přímo souvisí barevný kontrast. Kontrasty ve scéně mohou mít uklidňující či zneklidňující efekt, mohou působit radostně nebo stísněně. Současný barevný kontrast je důležitým prvkem barevné dramaturgie. Vyššího kontrastu, a tím pádem i intenzivnějšího účinku na diváka, dosáhneme kombinací doplňkových barev. Naopak spojení barev umístěných ve spektru blízko sebe, působí harmoničtěji a tím pádem méně kontrastně. Kromě zmíněného kontrastu současného,² existuje kontrast následný,³ který pro filmového tvůrce může fungovat jako velmi sofistikovaný nástroj v rámci barevné dramaturgie.

1.3. OBLÍBENÉ BARVY

Obliba konkrétní barvy je jistě do velké míry záležitost osobní. Nicméně vzhledem k tématu práce jsem se zde rozhodla zmínit studii z roku 2012 provedenou vědci ze Spojeného království (The University of Winchester), Indie (National Institute of Design, Ahmedabad) a Nového Zélandu (Massey University), která zkoumá kulturní rozdíly stran oblíbenosti barev. Předmětem studie bylo porovnání barevných preferencí u 80 britských a 81 indických studentů a studentek výše jmenovaných vysokých škol.



(BONNARDEL et al., 2012)

Z grafu jasně vyplývá fakt, že britští studenti a studentky (vpravo nahoře) inklinují ke studenějším tónům. Muži preferují modrou, ženy levandulovou. U indických studentů a studentek (vlevo nahoře) se těší větší oblibě barvy teplé. Ženy preferují oranžovou, muži zelenou.

Americká značka Pantone, která se zabývá barevnými systémy, standardy a jejich aplikací pro návrháře, designéry či grafiky, každoročně vyhláší tzv. Barvu roku. Tato barva

² Působení minimálně dvou odstínů v rámci jedné plochy na lidský zrak.

³ Vznik negativního obrazu doplňkové barvy na sítnici oka v důsledku sledování dané barevné plochy po dobu alespoň 30 sekund.

by měla vystihovat trendy v běžném životě, zábavním průmyslu, umění, módě či socioekonomické podmínky ve světě. Pro rok 2019 vybrali odborníci barvu *PANTONE 16-1546 Living Coral* (Živý korál)⁴. Tato barva má symbolizovat optimismus, hravost a dodávat energii v každodenním životě obklopeném sociálními médii.



(Pantone, [b.r.])

⁴ Překlad autorky práce.

2. BARVY EVROPY

Barevná symbolika v Evropě je ovlivněna dvěma směry. Základy nalézáme ve starověku, hlavně v antickém Řecku a Římě. Již Aristoteles a jeho žáci se snažili fenomén barvy popsat a vědecky uchopit. V období starověku se také ustanovují tři základní barvy, kterými jsou červená, černá a bílá. Tento třibarevný systém si mimochodem opakuje i v jiných starověkých kulturách, včetně Indie. Tato základní trikolora se objevuje i v bájích a pohádkách, například v pohádce o Červené Karkulce. Červená Karkulka nese hrnek bílého másla babičce oblečené do černé resp. černému vlkovi a prochází černým lesem. Stejný systém barev se objevuje i v pohádce o Sněhurce.

Zásadní vliv na význam a chápání barev v Evropě mělo křesťanství. Do jisté míry vychází z antického systému, do jisté míry z bible. Problémem jsou rozdílné překlady bible, kdy zvláště u pojmenovávání barev bývají značné rozdíly. Modrá barva se například v bibli pravděpodobně vůbec nezmiňuje, což má za následek ignoraci této barvy až do 12. století, kdy se stává barvou Panny Marie. S rostoucím vlivem římskokatolické církve ale sílí i její odpůrci. Přehnaná zdobnost a okázalost katolíků vedla k barevné střídmosti protestantů, jejichž asketický názor na barvy ovlivnil i světský život na několik dalších století. Příkladem může být protestantský kapitalista Henry Ford, který dlouhá léta odmítal vyrábět automobily v jiné než černé barvě. Martin Luther prý přirovnal „zmalovaný Řím“ k „děvce babylónské“. (Pastoureau, 2013) Toto protestantské tažení někdy bývá označováno jako „barvoborectví“. Spory o tom, zda se vůbec v křesťanském chrámu mají objevovat barvy, probíhaly v Evropě však po staletí, tedy dávno před vznikem protestantské církve. Avšak díky tomu, že se určitá část teologů a některých církevních hodnostářů domnívala, že barva je světlo a světlo je Bůh, mohly barvy naplno proniknout do chrámů a kostelů.

Barevná symbolika středověku se od té dnešní zásadně neliší. Zajímavé ale je vnímání určitých barev a jejich kombinací. Dnešní člověk jako nejvýraznější barevný rozdíl patrně uvede vztah červené a modré. Pro středověkého člověka to byla ale zelená ve spojení se žlutou. Tuto kombinaci považovali za nejkřiklavější možnou a proto ji často oblékali šaškové.

Barevná symbolika v Evropě v období novověku je stále úzce spjata s křesťanstvím a řídí se jí všechny náboženské události. Na druhou stranu se postupně barvy stávají symbolem konkrétních šlechtických rodů, králů, zemí a národů. Je proto třeba rozdělovat symboliku barev uplatňovanou v duchovním životě a symboliku užívanou v běžném pozemském životě.

2.1. PRAVĚK

Na několika území Evropy jsou dnes k vidění jeskynní malby. Největším nalezištěm jeskynních maleb je Francie a severní Španělsko. Malby měly údajně magický účinek, který měl posloužit při lovu zvěře. Použité barvy byly minerálního původu. Nejčastěji se objevuje černá. Dále pak všechny možné odstíny červené, následované žlutou. Nejméně užívaná byla

barva bílá. Přibližně 10 000 let př.n.l. se mění podnebí (konec poslední doby ledové) a veškerý život, včetně umění, se přesouvá ven.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	červená, černá, hnědá a bílá
---	------------------------------

2.2. STAROVĚK

Již z období Antiky existují záznamy o základní reflexy barev. Aristotelés ve svém díle *O duši* zmiňuje souvislost mezi světlem a barvou a pojmenovává sedm existujících barev (bílá, žlutá, červená, fialová, zelená, modrá, černá). Pýthagorás ustanovuje tři základní barvy: červenou, žlutou a modrou, které údajně bezprostředně působí na lidské zdraví. Používání barev v tomto historickém období je jedním z nejčastějších léčebných způsobů.

Ve starověku byla užívána poměrně široká paleta barev, která se oproti pravěku rozrostla o pigmenty modré a zelené. Dokonce se barvy začaly i uměle vyrábět. První uměle vyrobené barvivo byla tak zvaná Egyptská modrá, kterou využívali jak Egypťané, tak Římané k dekorování předmětů a fresek. Dle předního německého archeologa Vinzenze Brinkmanna byly údajně i sochy, které dnes známe jako vznešeně bílé, velmi pestře barvené. Bohužel již není možné určit, o jaké konkrétní barvy se jednalo.

Z praktických důvodů byla červená a její odstíny jedinou barvou, která se užívala k barvení tkanin. Tuto situaci ještě v době římské potvrzuje latina, neboť považuje slova *coloratus* (zbarvený) a *ruber* (červený) za synonyma. (Pastoureau, 2013) Červená byla tedy nejužívanější barvou a pravděpodobně z toho důvodu byla společně s černou a bílou řazena mezi tzv. základní póly. Červená v tomto systému značila sytost, černá temnost a bílá oponovala oběma, zosobňujíc nebarevnost, jasnost a čistotu. Tento systém se udržel až do středověku. Modrá, zelená i žlutá byly „mimo systém“, což ale neznamená, že by neexistovaly nebo se nepoužívaly; v rovině symboliky však nehrály tak velikou roli. Například na dochovaných nástěnných malbách z Pompejí dominuje barva červená. Modrá, podobně jako na téměř všech římských malbách, je užitá jako pozadí, a většinou ve velmi tmavých odstínech. Ve starověkém Římě považovali červenou, bílou nebo zlatou za barvu světla, modrou ale nikdy. Dříve se dokonce spekulovalo o tom, zda Řekové a Římané byli vůbec schopni vidět zelenou a modrou barvu.

barva	symbolika či vnímání
červená	oheň, sytost
purpur / nachová	barva elity a kněžích
zlatá / žlutá	slunce, světlo
stříbrná	měsíc, bohyně Artemis
bílá	kandidáti důležitých úřadů, čistota
černá	smuteční, oděv nižších tříd, nečistota
modrá	temná, barbarská, ošklivá, smutek

2.2.1. Bible

Přesto že se Bible hojně zmiňuje o látkách, barvy téměř opomíjí. Fakt, že překlady bible se liší a jsou často nepřesné k vyjasnění symboliky barev v Bibli nepřispívá. V překladech se zaměňuje „bílý“ s „jasný“ či „purpur“ za „bohatý“. O modré či zelené se bible pravděpodobně nezmiňuje vůbec, čímž potvrzuje pravidlo tří základních pólů (červená, bílá a černá).

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	červená, černá a bílá, dále žlutá / zlatá
---	---

2.3. STŘEDOVĚK

Středověk v Evropě trval tisíc let, je tedy třeba ho z pohledu barevné symboliky a užívání barev rozdělit alespoň na dvě části, kterými jsou raný a vrcholný až pozdní středověk. Barevná paleta raného středověku se stále opírala o teorii tří základních barev starověku, kterými jsou červená, černá a bílá. Bílá symbolizovala čistotu a nevinnost, černá odříkání, kajícnost a smutek a červená krev Kristovu, mučednictví a lásku. Proto byly sváteční oděvy většinou právě bílé v kombinaci s červenou. Kromě těchto tří základních barev se v raném středověkém malířství hojně užívala i okrová či šedá. Případně, bylo-li dost financí, nanášela se i zlatá jako symbol bohatství a moci církve. Jiné barvy byly stran jejich symboliky opomíjeny. *„Časem se začíná prosazovat zelená jako barva vegetace a lidského osudu. Císaři, velmoži a jejich kruhy přejímají římské zvyky: přednost se dává červené, purpurové, bílé; případně zelené, která se spojuje s červenou, neboť tyto dvě barvy pro oko raně středověkých lidí tvoří jen slabý kontrast, který nemá nic společného s ostrým kontrastem, jaký tyto dvě barvy vedle sebe představují pro náš moderní pohled. [...] Sousedství červené a zelené barvy začíná být považováno za poměrně silný kontrast mezi 14.-17. stoletím.“* (Pastoureaux, 2013, s. 35 a 36, s. 196) To, že ostatní barvy (modrá či žlutá) neměly zatím podstatný nebo žádný význam neznamena, že se v běžném životě neobjevovaly. Velmi časté byly modře barvené oděvy chudších venkovanů, kteří po vzoru Keltů a Germánů užívali k barvení boryt barvířský. Žlutá, jež se získávala z květů šafránu, byla pro svoji vzácnost a vysokou cenu oblíbena mezi vyšší třídou. Časem však majitelé žlutých oděvů čelili kritice z řad mravokárců, kteří takový styl oblékání považovali za rozmařilost. To následně vedlo k velkým antipatiím vůči této barvě; stala se symbolem nečestných lidí, židů a Jidáše. Jiného významu samozřejmě žlutá nabývá, nahrazuje-li barvu zlatou.

Malířství vrcholného a pozdního středověku je již neodmyslitelně spojeno s křesťanskou vírou. Většina děl má proto náboženskou tematiku nebo na ní nějakým způsobem odkazuje. Malby a sochy mohl běžný člověk spatřit jen v chrámech či bazilikách. Symbolika jednotlivých barev konkrétních náboženských obřadů se utvářela postupně, většinou podle požadavků z praxe. Bílá barva byla vždy považována za čistou, neposkvrněnou a pro církve nejdůstojnější. Nemá nikdy negativní význam. Proto je to také barva, která je v křesťanství

dodnes užívána při rituálech symbolizujících nějakou změnu stavu, například vstup do manželství. Časem se ustanovila také jako symbol Velikonoc. Nicméně dosáhnout opravdu hezké čisté bílé barvy na látkách nebylo tehdy jednoduché, ba do 14. století téměř nemožné. K bílé se postupně přidávají další barvy, mnohdy zlatá. Vzhledem k nízkému počtu a nedostatečnému šíření textů týkajících se barevné symboliky není tato vždy jednotná. Liturgické barvy se dodnes církev od církve mírně liší. Zajímavé je, že ani dnes se v římskokatolických liturgiích neobjevuje modrá, přesto, že již od 12. století ji bylo možné běžně vídat v kostelech, vitrážích, smaltech a podobně. Systém liturgií se totiž ustanovil době, kdy panovaly zmíněné tři základní barvy plus barva zelená, která se využívala k vyplnění obyčejných, nesvátečních dnů. Modrá se však postupem času stala symbolem Panny Marie. Jedním z prvních důkazů je freska *Oplakávání Krista* malíře Giotto di Bondone. Tato barva se nakonec stala pro Pannu Marii tak typickou, že bývá nazývána „Mariánská modř“ a konečně našla své místo a symboliku mezi ostatními barvami. I přes nelichotivé přívlastky žluté a pomalé akceptování modré byla tato barevná kombinace poměrně oblíbená, a to čistě z estetických důvodů. Ze 14. století pochází báseň *Legenda o svaté Kateřině*, kdy v části o jejím umučení hraje barevná symbolika významnou roli, viz tabulka níže. Barvy se objevují přímo na těle svaté Kateřiny. Zajímavé je, že zde je již modrá barva považována za plnohodnotnou.

barva	symbolika
zelená	stud - „zezelenala studem“
bílá	panenství, naděje, duševní čistota
červená	statečnost, duševní síla, láska ke Kristu, Kristus samotný
černá	zármutek, fyzické utrpení
modrá	věrnost, radost, duševní útěcha, věrná láska ke Kristu
zlatá	naplněná láska k Kristu

Barvy hrály velkou symbolickou roli v odívání a pravidla platila i pro panovníky. Důležitou roli hrála barva oděvu při významných událostech, jakými je například svatba či pohřeb. Takto silnou barevnou symboliku u významných událostí však nalezneme ve všech kulturách napříč světem i dnes a to přesto, že se dané barvy mohou zásadně lišit. Každopádně barevnost běžného oděvu ve středověku byla spíše záležitostí movitějších občanů, ti chudší nosili nejčastěji nebarvené či černé oděvy, a to jak z praktických, tak ekonomických důvodů. Zajímavé jsou významy barev na šatech rytířů a vojáků. Barva oděvu zrcadlila jejich milostný stav. Rytíř, který byl zatím ve fázi hledání, se odíval do zelené, již toužící chodíval v bílé, zamilovaný nosil červenou a žlutou oblékal šťastně zadaný. Dáma mohla svoji přízeň projevit tak, že se oblékla do oblíbené rytířovy barvy nebo barvy jeho rodu. Nejoblíbenější barva oděvu však byla červená případně v kombinaci se zelenou, zato za nejméně oblíbenou až odpornou byla považována kombinace žluté a hnědé. Hnědá patrně evokovala trápení a zá-

rmutek. výrazné barvy na ženských šatech byly vnímány téměř bez výjimky jako symbol marnivosti a pýchy.

Barevná symbolika středověku měla své důležité místo a to nejen v náboženství. Pro běžného člověka, často negramotného, symboly nahrazovaly psaný text a pomůcku k pochopení Boha a světa, ve kterém žil. Barevná symbolika byla téměř všudypřítomná a často tak důmyslně skrytá, že je pro dnešního člověka velmi těžko čitelná. Barvy, vyjma bílé, jež má vždy kladný význam, mají často významy jak pozitivní, tak negativní, vždy záleží na kontextu. Někdy jsou zaměňovány, například tmavě modrá či tmavě fialová za černou. Proto v následující tabulce uvádím významy, které vychází z křesťanství nebo se dají považovat za ustálené.

barva	symbolika
bílá	čistota, nevinnost, radost, světice, roucha duchovních představitelů, křest, věčný život
černá	hřích, ďábel, barva mnišského roucha jako symbol pokory a pokání, hlad, smutek, zádušní mše
červená	(boží) láska, vášeň, krev Kristova, umučení, pašije, rudé jablko symbolizující prvotní hřích
zelená	jaro, život, energie, zasnuby, naděje, čarodějnictví, temný les, černá magie
zlatá	vznešenost, bohatství, církev
žlutá	Jidáš, žárlivost, nevěra, zrada, nepočestnost, židé
fialová / purpur	barva vysokých církevních i světských hodnostářů, pokání, skromnost
modrá	Panna Marie, moudrost, odvaha, víra, žal, později velmi oblíbená u francouzského dvora a aristokratů, barva nebe

Barevná paleta středověku se tedy v jeho pozdní fázi propracovala k užívání všech barev, avšak jen v jejich základních odstínech. Časté byly velké barevné kontrasty, které ale, jak je výše zmíněno, tehdejší člověk kontrastně nevnímal. *„Ani samotné výtvarné umění té doby nezná kolorismus pozdějších staletí a pracuje se základními barvami, s vyhraněnými chromatickými oblastmi, které se brání odstínům, s křiklavými barvami, které jsou kladeny vedle sebe, a které tak plodí světlo díky souladu celku, místo aby se nechaly determinovat světlem, jež by je zahalovalo do šerosvitu nebo nechávalo prosakovat přes obrysy vyobrazení.“* (Eco, 2007, s. 62)

Zásadní symbolickou roli hráli květiny a jejich barva, což alespoň v malé míře přetrvává dodnes. Pokud dívka obdržela rudé růže, bylo naprosto jasné, že má ctitele. Fialová barva je v křesťanské tradici vnímána jako symbol kajících, pokání a skromnosti. Údajně totiž právě fialky vyrostly z Kristovy krve pod křížem. Mnoho květinových vzorů se objevuje na dobových erbech. Barevná symbolika má své nezastupitelné místo ve středověké heraldice.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	červená, černá a bílá, později zelená, modrá, fialová, žlutá a zlatá
---	--

2.4. RENESANCE

Renesance je po všech stránkách pro Evropu obdobím rozvoje. Italská města, centra renesančního umění, zažívají díky námořnímu obchodu hospodářský i ekonomický růst. Evropa expanduje po celé zeměkouli a objevuje neznámé nové světy. Technologie ve výtvarném umění a architektuře se zdokonalují. Je to období četných vědeckých vynálezů. Z dnešního pohledu je důležité, že v tomto období bylo moderní mecenášství umění a také sběratelství, díky kterému se dochovalo velké množství památek. Umění se více sekularizuje a nacionalizuje. Hlavními tématy zůstávají náboženské výjevy, ale nejsou výjimečné ani portréty, krajinomalba či zátiší. Technika malby se zásadně vyvíjí. Umělci již umí pracovat s perspektivou a hloubkou prostoru. Mnohem více užívají barvy, díky nimž zvládají na plátno přenést světelné podmínky. Da Vinciho sfumato na obraze *Mony Lis*y dodnes ohromuje návštěvníky galerie v Louvre. Renesance se odkazuje k antice, zaměřuje se více jednotlivce, klade důraz na rozum a pozemský život. Obrazy a sochy se snaží o co nejvěrnější zobrazení reality, a to i stran barevnosti.

Barevná paleta je, dá se říci, téměř neomezená. Některé barvy v renesanční Anglii dokonce dostávají velmi kreativní názvy jako je například: barva kominíků, barva králů nebo barva plýtvání času. V odívání se začínají projevovat rozmanité odstíny, velmi oblíbené jsou pastelové tóny a jejich kombinace. Zlatá a stříbrná nadále značí nejvyšší společenské postavení. V Anglii se pro zlatou a stříbrnou vžil termín „tudorovské barvy“. Technika olejomalby dovoluje umělcům vytvářet na plátně dokonale jemné, téměř nezatelné barevné přechody. Co se týče barev a jejich kombinací na plátně, v podstatě bylo dovoleno vše, neexistovala v tomto směru žádná tabu. Nedá se říci, že by některá z barev dominovala. Barevná symbolika spjatá s významnými událostmi či s křesťanstvím se však pochopitelně dodržovala.

Modrá má v renesanci již svou neochvějnou pozici a je vnímána jako barva módní a krásná. Její výskyt na erbech od 12. století stoupá závratnou rychlostí. Spolu s červenou soupeří o královskou barvu a boj pomalu, ale jistě vyhrává. Červená nakonec zůstává barvou papeže a církevních hodnostářů. Oblíbenou pro oděvy se také stává černá a to patrně ze dvou důvodů. Barvíři již byli schopni vyrábět látky s trvanlivou a sytě černou a zároveň se množily „morální“ zákony zakazující přepych v odívání. Tyto zákony přidělovaly konkrétní barvy dle sociálního postavení či pohlaví. Některé odstíny červené byly vyhrazeny jen pro urozené a výše postavené občany. Příliš syté nebo nápadné odstíny by neměl nosit nikdo, kdo má být považován za důstojného či zdrženlivého (duchovní, vdovy, úředníci). Pestré barevné kombinace, pruhy či šachovnicové vzory byly zakázány obecně. Barva oděvu měla sloužit jako prvotní informace o tom, s kým máte tu čest, respektive s kým se bavit a komu se raději vyhnout. Bylo důležité oddělit ctnostné a spořádané občany od těch druhých, žijících na okraji společnosti, vykonávajících podezřelé činnosti či vyznávajících jiné náboženství. Tyto barevné kódy⁵ ale nebyly jednotné v celé Evropě, lišili se dle krajů, měst, dokonce

⁵ Tyto barevné kódy byly vždy spojeny s nějakým symbolem (kříž, hvězda, kolo, tkanička, ...). Symbol s patřičnou barvou byl připevněn k oděvu. Neznamená to tedy, že by celý oděv byl v konkrétní barvě.

i v rámci města jednoho. Přesto je možné dohledat významy shodné pro celý region. V tabulce je uvádím tučně zobrazené.

barva	symbolika
červená	barva katů a prostitutek
černá ⁶	smuteční barva, důstojnost, chudáci , zároveň stoupající obliba u vladařů a smetánky, nejkřesťanštější barva dle protestanské církve
bílá	chudáci
zelená	kejklíři, šašci, blázni
modrá	barva královská, morální
fialová	ctnostná a majestátní, roucha kardinálů
žlutá	padělatelé, kacíři, židé
šedá	opak černé, symbol naděje a radosti

V této tabulce uvádím nové či lehce modifikované významy daných barev. Významy týkající křesťanské víry a obecného vnímání konkrétních barev zůstávají víceméně totožné se středověkou symbolikou. Nově uvádím šedou. Barvu, která byla doposud opomíjena, považována za nevábnou a za barvu spodiny. V tomto období je oblíbena některými vladaři, představuje opak černé a je vnímána pozitivně.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	oděvy: červená, modrá, černá umění: všechny existující odstíny
--	---

2.5. BAROKO

Reformovaná církev vedená protestanty hlásala návrat ke křesťanství nezátíženému tradicí. Reformisté kritizovali soudobou církev z mnoha důvodů. Systémy odpustků, církevní poplatky a obecná marnivost církve ve všech ohledech vedla ke vzniku různých hnutí a dalších církví, které si zakládaly na střídmosti a odříkání. To se pochopitelně propsalo i do výtvarného umění. Protestantské a kalvinistické umění postrádá barevnou pestrost, často je vyvedeno v tmavých odstínech, obrazy mohou působit až monochromaticky. Na druhou stranu umělci vynikají v malbě šerosvitu. Typickým představitelem je Rembrandt Van Rijn, jehož asketická barevná paleta zvýrazňuje světelné kontrasty na scéně. Světlo v jeho díle má mocný účinek, vyzařuje z něj duchovní síla. Protestanští malíři a duchovní považují barvu za klam, symbol přepychu či svodu ke hříchu. Zásadně se umocňuje síla kontrastu mezi bílou a černou. Odívat se doporučuje též střídmo. Jednoduché střihy, nenápadné barvy a absence jakýchkoli ozdob je samozřejmostí.

⁶ U černé barvy je třeba rozlišovat její odstín a kvalitu. Sytá a zářivá černá na kvalitních materiálech byla považována za vrchol elegance a byla oblíbena u dvora a panovníků, zatímco mdlé nečisté odstíny černé oblékali chudí.

Ovšem tento strach z barev či odpor k nim nepřímou vede ke vzniku barokního umění, řekněme katolického stylu. Na severskou chromofobii reaguje Řím chromofilii. Žádná barva, látka, kov či stavební materiál není dostatečně dobrý pro dům boží. Římskokatolické kostely a chrámy hýří zářivými barvami a zlatá je zcela jistě nejoblíbenější barva této doby. Baroko se opět obrací k Bohu, klade důraz na duchovní stránku, emoce, pohyb. Díla působí dramaticky. Barvy jsou jasné a pestré, často se využívá celá škála odstínů jedné barvy. Přesto však v barokním malířství hraje zásadní roli světlo, které působí realisticky.

Obroda barevného šatu na evropských dvorech spočívá v návratu světlých a zářivých barev. Ženy nosí růžovou, červenou, žlutou či modrou, výjimečně zelenou.

Isaac Newton jako první popsal škálu barev, seřadil a rozdělil spektrum na sedm základních barev (žlutá, oranžová, červená, fialová, indigo / tmavě modrá, azurová / světle modrá, zelená), ze kterých je definitivně vyřazena černá a bílá. Právě seřazení barev bylo zásadní. Do té doby nebyla zelená řazená vedle žluté (jejich kombinace byla považována za velmi kontrastní) a červená navždy opustila trikoloru s černou a bílou. Postupně se utváří barevné systémy základních a doplňkových barev stejně jako pojetí teplých a studených tónů. Barva se měří, vypočítává a normuje. Modrá, červená a žlutá se stávají základními barvami, jelikož jejich kombinací je možné získat všechny ostatní barvy.

Baroko je obdobím sporů mezi protestanty a katolíky, monochromatickosti a polychromatickosti. V umění je to doba dynamičnosti, dramatickosti, světla a kontrastu bílé s černou.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	období konkurence tmavých nevýrazných barev a pestrých všemožných odstínů, velká obliba zlaté
--	--

2.5.1. Rokoko

Rokoko bylo velmi krátké období, někdy též nazývané pozdní baroko, které trvalo přibližně 50 let. Nejvíce památek a uměleckých děl v tomto stylu pochází z Francie. Je to styl velmi dekorativní, v interiérech jsou stěny a klenby zdobeny elegantními ornamenty většinou s rostlinnou tematikou. Nejzajímavější na rokokovém stylu jsou patrně barvy a jejich neobvyklé kombinace. Barevná paleta zahrnuje odstíny, které se doposud užívaly jen výjimečně. Dokonce se opět, podobně jako v renesanci, objevují odstíny s prapodivnými názvy jako je například: londýnský kouř, veselá vdova, husí trus nebo bleší břicho v horečce z mléka. (Kybalová, 1997) Populární jsou pastelové odstíny růžové, bledě modré či zelené. Nejoblíbenější barvou je nepochybně zlatá, nejčastěji v kombinaci s bílou. Barevná paleta aplikovaná v architektuře je pastelová, téměř vždy v kombinaci s výraznými zlatými prvky. V malířství sice přetrvává dramatický nádech baroka, sytější tóny a výraznější barevné kontrasty, barevná paleta je však hravější.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	pastelové odstíny, zlatá, bílá
--	---------------------------------------

2.6. 18. A 19. STOLETÍ

Realismus, jak je patrné z pojmenování tohoto směru, se snažil o co nejpřesnější zobrazení světa. Umělci se neřídili normami ani neupravovali výjevy dle soudobého ideálu krásy. Nezobrazují náboženská témata, ale všední život běžných, tedy chudých lidí. Barva v jejich dílech věrně vystihuje realitu.

Klasicismus se na rozdíl od baroka obrací zpět k antice, je formální a chladný. Umělci byli nuceni tvořit dle daných norem, nikoli podle reality. Díla dotvářeli tak, aby odpovídala soudobému ideálu krásy. Barva sama o sobě nehrála symbolickou roli, sloužila jen k obarvení zobrazovaných předmětů.

Romantismus je naprostým opakem klasicismu. Melancholie, posmrtný život, nostalgie, smrt. To jsou nejčastější témata uměleckého stylu, který inspiroval či ovlivnil výrazné umělecké slohy 20. století jakými jsou: symbolismus, secese či expresionismus. V romantismu mají barvy stejně významnou roli jako tvary. To je možné demonstrovat na obraze *Svoboda vede lid na barikády* (Eugène Delacroix, 1830). Většina osob a předmětů je zobrazena v tmavých nebo světlých odstínech černé a hnědé a působí téměř monochromaticky. Postava Svobody, Marianne⁷, je celá zobrazena ve světlých barvách, na hlavě má červenou frygickou čapku⁸ a v ruce drží francouzskou vlajku. Akcenty výrazné červené a modré, kterých je na obraze hned několik, jsou jasným odkazem právě k francouzské trikoloře. Modrá a červená jsou barvami Paříže, bílá je symbolem francouzského národa. William Turner ve svém díle *Požár parlamentních budov* (1834) maluje světlo. Toho dosáhl tak, že barvu doslova osvobodil od konkrétního předmětu. Ve své době čelil nepochopení, ale impresionisté mu o pár desítek let později dali za pravdu. Goethe ve svém díle *Nauka o barvách* popsal svůj chromatický systém, v němž jsou žlutá a modrá umístěny ve středu. Jejich kombinace vytváří dokonalou harmonii. Žlutou považuje za slabou, pasivní a chladnou, modrou naopak za silnou, aktivní, zářivou a teplou. Modrá je dle Goetha nejkrásnější a nejdynamičtější. Jeho román *Utrpení mladého Werthera* se stal natolik populárním, že se v Evropě po celá desetiletí mladí muži strojili do modrého kabátce a žlutých kalhot, které na sobě měl fiktivní hrdina. Modrá tak získává další význam - melancholie a zármutek (tak je vnímána dodnes, příkladem je nostalgický hudební styl „blues“). Nelze však určit barevnou paletu romantismu na základě jednoho obrazu, umělce či země. Typickým znakem romantismu byl individualismus a jedinečnost osobních prožitků, což platí i o užívání barev. Každé dílo romantismu je po všech formálních stránkách jedinečné.

Impresionismus je o zachycení jednoho okamžiku. Nejde tedy o realistickou malbu ve všech jejích dokonalostech, ale spíše o pocit. Malíři často hledali inspiraci v přírodě a malovali v plenéru. Zásadní bylo zachytit světelnou atmosféru. Toho docílovali do té doby nevšedním spojením barev. Pochopitelně čelili kritice, barvy na plátnech obrazech jsou prý

⁷ Alegorická postava, jeden ze symbolů Francouzské revoluce, ztělesňuje Francouzskou Republiku.

⁸ Pokrývka hlavy, která je spojována se starověkou Frýgií. Za Francouzské revoluce se stala symbolem svobody a nezávislosti

„nechutné skvrny na obraze“. Barvy v impresionismu hrají hlavní roli. Barevná paleta je výrazně světlejší, než tomu bylo doposud, barvy vychází z přírody (časté jsou velké zelené či modré plochy), světlo je malováno v teplých tónech. Barevné kombinace působí velmi harmonicky.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:

**kompletní barevná paleta
nejoblíbenější barvou oděvu je modrá**

2.7. 20. STOLETÍ

Život ve 20. století se značně zrychluje a stejně tak umění. Evropa projde dvěma válkami, dělí se na Západ a Východ, lidé lítají na Měsíc a na konci století existují takové technologie, o jakých se člověku ze začátku století ani nezdálo. Umělecké styly se prolínají, existují současně, proměňují se. Je proto obtížné hledat obecnou barevnou symboliku pro konkrétní období či styl. Smysl by to mělo u konkrétních umělců nebo jejich jednotlivých období či děl. Já se v této části zaměřím spíše na barvy, které byly součástí každodenního života.

V první polovině 20. století se člověk v běžném životě nejvíce setkával se zemí, tmavšími tóny, případně s pastelovými barvami. Móda byla stále poměrně konzervativní, barvy nevýrazné. Muži se oblékají do černé, hnědé, šedé či okrové, ženy oblékají i světlejší tóny žluté, růžové, modré, avšak jen výjimečně výraznější barvy nebo barevné kombinace. Významnější a movitější občané si mohou dovolit navštěvovat večírky, koncerty či výstavy v opulentních secesních prostorách, které kombinují teplou zlatou se studenou zelenou či modrou. Zjednodušeně se dá říci, že stejně jako v předcházejících staletích se nižší třída pohybuje v méně barevném světě a to z praktických a ekonomických důvodů, zatímco ta vyšší si užívá barevného luxusu. Výrazným uměleckým stylem, který pracuje s barvou nehlédě na realitu, je fauvismus. Syté a výrazné odstíny jsou nanášeny vedle sebe bez jakýchkoli barevných přechodů. Užité barevné kombinace jsou v té době unikátní. Kompozice jsou jednoduché, obrazy působí energicky, divoce. Mnoho fauvistů posléze přisedlalo ke kubismu. Rané kubistické malby se zdají být monochromatické, vyvedené v městských barvách (šedá, hnědá), výjimečně s výrazným barevným akcentem. Postupem času se kubismus přibližuje abstrakci a vnáší do obrazů více barev. Válečná léta přináší do Evropy armádní barvy jako je khaki, námořnická modř, hnědá či žlutohnědá, někdy v kombinaci s národními barvami (nejčastěji červená a modrá). Vzhledem k velké chudobě v období válečném i poválečném je běžné, že se přešívají staré uniformy na civilní i dětské oděvy. Vzniká nový a dodnes populární, doopravdy temný filmový žánr *Film noir*.

Druhá polovina 20. století již není zatížena válečnými konflikty v takové míře. Barevná paleta 50. a 60. let se proto vcelku dramaticky mění, od praktických, nenápadných tónů po zprvu pastelové, posléze syté základní až k nejsílenějším zářivým odstínům a jejich bujným kombinacím. Do módy přichází výrazný makeup, ženy nosí po vzoru hollywoodských hvězd rudé rty. Abstraktní malířství, pop-art či hnutí hippie dohromady tvoří soubor velkých barevných kontrastů a všech možných i nemožných barev. Následně se barevná situace opět lehce zklidňuje. Demonstrace a protesty v 70. letech v USA hlásají mimo jiné návrat k přírodě

a tento trend se projeví i v Evropě. V oblíbě jsou zemité tóny. Barvy jsou oproti předchozím letům umírněnější, zato jsou všudypřítomné; nejen v oblasti módy, ale i v domácnostech. Vyrábí se barevné nádobí a kuchyňské spotřebiče, barevný nábytek či vzorované tapety. Populární hudební styl disko přírodní barevnosti příliš neholduje a naopak se snaží o duhové světelné show plné třpytivých oděvů pulsujících barvami. Kontrastem diska může být nově vzniklý subkulturní žánr punk, jehož vlajkovou barvou je černá. Divoká 80. léta jsou živá a saturovaná. Evidentní je obliba červených, fialových a modrých odstínů a jejich kombinací. Neutrálnější nebo alespoň méně zářivé barvy v odívání jsou znakem 90. let. Převládají spíše světlejší odstíny jako je šedá, okrová, khaki, nacházíme ale i různé pastelové tóny. Zároveň se, zejména díky otevření hranic, objevují barvy a jejich kombinace z různých zemí a kultur.

2.8. SHRNU TÍ

Základy evropského systému barev lze datovat do období antiky. Tři barevné póly, červená-černá-bílá, si udržely prvenství až do zlomových objevů Isaaca Newtona, který definitivně vyřadil bílou a černou z barevného spektra. Tento antický systém si v následujících staletích upravila křesťanská víra. Křesťanská barevná symbolika nastavená v raném středověku se při náboženských obřadech víceméně dodržuje dodnes. Stručně se dá říci, že nejoblíbenější a nejdominantnější barvou do konce středověku je červená. Poté ji střídá modrá, která si svou pozici nejpobulárnější barvy vůbec drží do současnosti. Může v tom hrát roli fakt, že modrá nebyla součástí liturgií a dlouhou dobu byla zcela mimo systém. Nenesla žádnou symboliku, dokud se přibližně ve 12. století nestala symbolem Panny Marie⁹. Možná díky tomu proti ní nebyly vedeny protestantské boje (jako tomu bylo u červené, zlaté a dalších), a tudíž nebyla nikdy vnímána negativně. Barvy hrály symbolickou a důležitou roli při náboženských obřadech, v heraldice či v odívání šlechty a panovníků. Nahrazovala psaný text, kterému většina obyvatelstva nebyla schopná rozumět. I přesto nebo právě proto, že symbolika hrála tak důležitou roli, byl život běžných lidí málo barevný. Barvy na oděvech či v interiérech byly výsadou bohatých.

Navzdory své silné symbolice, byla barva v umění užívána jen jako formální prvek k popsání nebo vylepšení reality. Teprve romantičtí malíři, kteří předznamenávají moderní umění, dávají barvě ve svých dílech prostor vyniknout. Barva se konečně stává plnohodnotnou veličinou.

V Evropě i USA byl kapitalismus 19. století „protestanský“. Prosadil střídmost v barvě oděvů i produktů. Nejstřízlivější a nejdůstojnější byla barva černá, dále šedá, bílá a nevýrazné odstíny modré. Červená, žlutá a zelená byly nemorální a nevhodné pro důstojného člověka. Zajímavé je, že barvy dětského oblečení byly oproti dnešku užívány opačně: růžová se doporučovala pro chlapce, jelikož je blíže červené, která je symbolem síly, zatímco jemnější modrá se hodí pro dívky.

⁹ V období baroka se Panence Marii často přiřazuje barva zlatá jako symbol božského světla. Papež Pius IX. roku 1854 potvrdil Mariino neposkvrněné početí a od té doby je často zobrazována v bílých šatech, které symbolizují čistotu a nevinnost.

Barevná askeze v odívání a běžném životě obecně se pomalu mění v 50. letech, a od 60. do 80. let jsou barvy všech možných odstínů doslova všudypřítomné. Hrají důležitou roli u produktového designu. Ve Francii se cigarety značky Gauloises v modré krabičce staly ikonickými natolik, že se výraz „modrý jako gauloisky“ stal běžně užívaným.

Červená barva, pokud se odkloníme od křesťanské symboliky, je vnímána silně, výstražně až agresivně. Rudý prapor byl v historii užíván jako výstražné znamení, obyvatelstvu se tím dávalo na vědomí, že hrozí nebezpečí. Během revoluce ve Francii se vyvěšoval místo rozkazu k rozpuštění davu. 17. července 1791 dává starosta Paříže prapor vyvěsit, než se však obyvatelé stihnou rozejít, národní garda jich na 50 zastřelí. Prapor je zbarven jejich krví, oběti jsou považovány za mučedníky revoluce. Rudý prapor se stává symbolem utlačovaných a pobouřených, později socialistů a krajní levice. Tento francouzský vzor si nakonec přisvojila většina levicových stran v Evropě. Podle barvy loga politické strany se dnes u většiny stran dá rozpoznat, k jaké části politického spektra patří. Červenou a její odstíny užívá levice, výjimečně duchovní, často extrémistické strany. Modrá je umírněná, světská. Proto ji mají v oblibě strany centralistické, konzervativní a pravice. Bílá není moc populární, užívají ji klerikální strany nebo ty, které usilují o návrat monarchie. Zelená je jasnou barvou ekologicky zaměřených stran. Žlutá je v politice málo zastoupená, jelikož přetrvává její negativní vnímání barvy zrady a Jidáše.

Již několikrát zde bylo zmíněno, že modrá je bezesporu nejoblíbenější barvou. Zajímavé je, že si tento post drží po tak dlouhé historické období a to i přesto, že až do 17. století byla chápána jako barva teplá. Goethe ji považuje za teplou dokonce ještě ve století devatenáctém. Změna ve vnímání teploty modré barvy patrně souvisí s tím, že se začala používat k malování vody. Do 15. století byla v atlasech voda téměř výhradně vyobrazena použitím zelené. O modré barvě se nezmiňuje bible, byla to barva barbarů ze severu a jedna z mála dostupných barev, kterými si mohla chudina zdobit oblečení. Symbolizuje mír, ale také melancholii a smutek. Je to barva, která nevyvolává silné emoce, není ničím výjimečná. A přesto všechno je to barva nejoblíbenější. Již první průzkumy veřejného mínění z let 1890 a 1900 potvrzují její prvenství s velkým předstihem, druhou barvou je zelená, následuje červená a bílá. Toto pořadí platí víceméně dodnes¹⁰.

Ve světě je nejužívanější barvou objevující se na národních vlajkách červená (74 %), kterou těsně následuje bílá (71 %). Modrá dosahuje jen kolem 50 %, ¹¹ nicméně na vlajkách křesťanských zemí se vyskytuje nejčastěji. Tato barva od začátku 20. století symbolizuje Evropu na pěti olympijských kruzích a je dominantní barvou na vlajce Evropské Unie. Je to také hlavní barva vlajky OSN a NATO.

¹⁰ Platí pro dospělé osoby. Děti do 10 let zpravidla uvádí první barvu červenou, poté žlutou nebo modrou.

¹¹ Údaje z roku 1999.

3. HISTORIE A BARVY INDIE

Indická republika se může pyšnit bohatou historií, kulturní a geografickou rozmanitostí, současnou politickou stabilitou a také náboženskou svobodou. Indie je sedmá největší a druhá nejlidnatější země planety. Bývá nazývána „největší demokracií na světě“ a její ekonomický růst je po Číně druhý nejvyšší. Jedná se o sekulární stát, takže i přesto, že v zemi valná většina obyvatelstva (přibližně 80 %) vyznává hinduismus, žijí zde i muslimové (přibližně 13,5 %), křesťané či buddhisté, aniž by se kvůli svému vyznání museli jakkoli omezovat nebo byli perzekuováni. Indie se rozprostírá na indickém subkontinentu, kde se na severu tyčí nejvyšší hory světa a který od východu po západ omývá jeden ze světových oceánů. Podnebí na jihu je tropické s častými monzuny, na severu v Himalájích se naopak setkáme s tundrou. Tropické deštné pralesy jsou pro Indii stejně typické jako pouštní oblasti či rozsáhlá města a předměstí.

V průběhu věků prošla země mnoha zvraty a působily na ní různé vlivy, zanechávající své otisky. Na území indického subkontinentu žila světově významná společenství, například Harappská kultura. Zformovaly se zde zásadní a dnes v západním světě velmi oblíbené filozofické a náboženské směry, z nichž namátkou jmenujme buddhismus či jógu a zároveň se zde po staletí více či méně harmonicky mísila indická a perská kultura; tak zvané indo-perské umění je dodnes velmi ceněno a jeho pravděpodobně nejvýznamnější dílo, *Tádž Mahal*, se řadí mezi nejnavštěvovanější turistické památky světa. A v neposlední řadě je Indie oblíbená pro svou kořeněnou kuchyni či dlouhometrážní taneční filmy z produkce Bollywoodu.

Jedná se o kulturu s pevným ideovým jádrem, která se působením vnějších vlivů rozvíjela do mnoha podob. Menší či větší rozdíly v pojetí indické kultury je možné vidět i v rámci jednoho regionu. Každé město či vesnice si za staletí vybudovalo své jedinečné rituály, svátky nebo božstva, o kterých obyvatelé sousedního města nemusí mít ani tušení. Typickým příkladem je turisticky atraktivní svátek barev, Hólí, který je záležitostí opravdu jen jednoho regionu. V poslední době se však, převážně na západě, stal tak populární, že se po jeho vzoru po celém světě pořádají tak zvané barevné běhy, akce a festivaly. Tyto drobné modifikace indické kultury souvisí pochopitelně i s barevnou symbolikou. Kromě toho, že se indická kultura proměňovala během historického vývoje země, liší se poměrně zásadně i geograficky.

V následující kapitole se pokusím stručně shrnout historický vývoj na indickém subkontinentu od pravěku do současnosti. Zaměřím se především na významnější dynastie a kultury a zvláště pak na ty, které nějakým způsobem definovaly či adaptovaly barevnou symboliku v umění, náboženství či „jen“ v každodenním životě. V druhé části kapitoly se budu věnovat barevné symbolice konkrétních filozofií, náboženství či myšlenkových směrů. Pokud hodnotíme význam barev, je nutné vždy brát v potaz historické okolnosti, které mohou stejnou barvu definovat v úplně jiném, ba opačném významu. Ve druhé části kapitoly se proto věnuji barevné symbolice v podobě, ve které je vnímána v současnosti.

3.1. HISTORIE REGIONU

Historie regionu je velmi různorodá. Země byla v podstatě až do sjednocení Brity v roce 1857 rozdělena na různě veliká království či knížectví. Speciálně na jihu je dodnes znatelné, že i města ležící poměrně blízko u sebe vyznávala jiné bohy, bůžky či tradice. Proto je velmi složité hledat takovou barevnou symboliku, která by byla platná na celém území a přežila dodnes. Pokusím se tedy vybrat ty dynastie a kultury, které byly pro formování indické kultury a umění významnější.

3.1.1. Pravěk: období Véd

Z doby kamenné jsou na mnoha místech Indie dnes k nalezení jeskynní nástěnné malby. Jeskyně sloužily jako přístřešky a výjevy na jejich stěnách plnily hlavně funkci dekorace. Malby jsou velmi umně vypracované, vyvedené v barvách, které tvůrcům poskytla příroda. Tedy hlavně v červených a hnědých odstínech, s doplňky černé a výjimečně i bílé barvy. Výjevy zachycují denní život tehdejších obyvatel, jako například lovení ryb nebo jiné lovecké či sociální události.

Doba železná znamenala pro všechny tehdejší civilizace zásadní změny. Na indickém subkontinentu můžeme o tomto období též mluvit jako o Védském, jelikož tehdy vznikly nejstarší zakládající posvátné texty hinduismu zvané Védy.

Védy představují rozsáhlý soubor textů, obsahující kromě sanskrtské literatury (jako například epos *Mahábhárata* či *Rámájana*) i návody k rozličným posvátným rituálům a modlitbám nebo astrologii. Védská astrologie pracuje, mimo jiné, s barvami a dny v týdnu. Každý den je pod vlivem určité planety. Na každou planetu působí určitá barva, která ji údajně uklidní. Barvy jsou přiděleny následovně:

den v týdnu	planeta	barva
Pondělí	Měsíc	bílá
Úterý	Mars	červená
Středa	Merkur	zelená
Čtvrtek	Jupiter	žlutá
Pátek	Venuše	růžová, bílá či světle fialová
Sobota	Saturn	černá, tmavě modrá
Neděle	Slunce	červená

Dá se říci, že od vzniku Véd je na území Indie pracováno s barvami systematicky, neboť jsou vnímány jako symboly.

Současně se na daném území rozvíjela kultura okrově malované keramiky, kultura černě a červeně malované keramiky a kultura šedě malované keramiky.

Do tohoto období se též datuje vznik zásadního náboženského hnutí, které vedl Sidharta Gautama, později nazýván Buddha, tedy buddhismu. Současně také vzniká učení, ne nepodobné buddhismu, Džinismus. Oba náboženské směry významně ovlivnily indickou kulturu.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	zemité odstíny červené a hnědé, dále černá a bílá
--	--

3.1.2. Starověk: Harrapská kultura a Ašóková říše

Na území Indie, hlavně v její severní části, po několik staletí žila a hospodařila Harrapská kultura, také zvaná kultura poříčí Indu, která se řadí mezi významné městské kultury starověku. Tato civilizace odlévala z bronzu a mědi. Zajímavější je však nalezená harapská keramika. Ta je totiž často zdobena ornamenty a různými motivy. Vzory na červené pálené hlíně jsou buďto geometrické nebo zobrazují zvířata i lidi a jsou vyvedeny v černé barvě. Nejslavnější pozůstatek této kultury je město Mohendžodaro, pahorek mrtvých, které je zapsáno na seznamu světového dědictví UNESCO.

Maurjovská dynastie se rozšířila po celém území Indického poloostrova až do střední Asie. Její nejvýznamnější panovník Ašóka byl stoupcem buddhismu a dbal o jeho šíření po celé zemi. Z Maurjovské dynastie se do dnešních dní zachoval symbol kola s 24 paprsky. Vládce Ašóka nechával zobrazovat toto kolo na sloupech a soškách a stalo se doslova státním symbolem. V současnosti kolo nalezneme na papírových bankovkách či na indické vlajce. Tam je zobrazeno v námořní modři na bílém pozadí. Modrá má symbolizovat barvu moře a oblohy. Maurjovská dynastie pravděpodobně nechala vystavět i komplexy skalních chrámů v Adžantě. Nástěnné malby v chrámech jsou považovány za nejstarší známky buddhistického malířství a řadí se k největším dochovaným sbírkám buddhistického umění na světě. Pro mimořádnou historickou i uměleckou hodnotu byl celý chrámový komplex v roce 1983 zapsán na seznam světového dědictví UNESCO. Malby vyvedené na stěnách chrámů zobrazují scény kruté, vážné a někdy i erotické. Objevují se zde muži, ženy, nebeští tanečníci, démoni, bohatá fauna i flóra. Umělci využívali techniku secco, která spočívá v tom, že se plocha natře směsí kravského hnoje, jílu a rostlinných vláken a nakonec tenkou vrstvou bláta. Na toto se následně rumělkou načrtnou obrysy, které se vybarvují přírodními pigmenty. Vše se nakonec fixuje lepkem. V rané fázi buddhismu neplatila žádná pravidla ohledně používání barev umělcem. Bylo možné užít jakékoli barvy přírodou nabízené; ve skalních chrámech Adžanty jsou tak použity přírodní zemitá červeň a žluť, olivově zelená, černá a vápenitá bílá.

Za vlády Guptů zažila říše rozmach hospodářství, vědy, hinduismu i kultury. Toto období je tedy právem nazýváno Zlatým věkem Indie. Datujeme do něj i vyvráté buddhistické umění s ohledem na formu, smysl pro detail a techniku včetně barev. Příklady jsou k vidění v jeskyních Bagh v centrální Indii.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	přírodní pigmenty červené, černé, žluté, bílé, zelené
--	--

3.1.3. Středověk: Nástěnné malby a první ilustrace

Pravděpodobně nejstarší ukázky hinduistické nástěnné malby jsou k vidění v jeskynních chrámech v Badami. Chrámy vznikaly v období vlády Čálukyjské říše (6. - 8. stol. n.l.) a jsou zasvěceny hinduistickým a džinistickým božstvům. Pravděpodobně byly vyzdobeny mnoha nástěnnými malbami, avšak většina barvy se během staletí téměř smyla. Samotný kámen, ve kterém jsou jeskyně vytesány, je pozoruhodně barevný. Jedná se o měkký pískovec s velmi zřetelnými, různě barevnými linkami, s převažujícími odstíny červené, oranžové, žluté a hnědé. Ze zbytků barviv viditelných v interiéru jeskyně číslo 3 a 4 můžeme jen hádat, jakou barevnou paletu asi tehdejší malíři použili. Malby se totiž později někdo pokusil velmi neodborně zrestaurovat, takže na zdech se setkáme například i s odstíny zářivé zelené, které však v době vzniku maleb nebylo možné vyrobit.

Do období raného středověku se datuje vznik tradice ilustrovaných manuskriptů (rukopisů). Za vlády dynastie Pálů (asi 8.-12. stol. n.l.) se tato disciplína rozvíjela a byla velmi ceněna. Za povšimnutí stojí například rukopis Pražnápáramitáhridaja z roku 999 n. l. Jedná se o buddhistické a džinistické sútry vyvedené na palmových listech. Představují pravděpodobně nejstarší buddhistické ilustrace. Výběr barev byl pochopitelně stále omezen tím, jaké suroviny bylo tehdy možné sehnat a co z nich bylo možné vyrobit. Každopádně červená barva spolu se žlutou jednoznačně převládají. Tato barevná kombinace totiž v buddhismu vyjadřuje životní blaho nebo též samotného Buddha. Modrou barvou je vyobrazen buddhistický bůh Mahákála (často připodobňovaný k rovněž modře vyobrazovanému hinduistickému bohu Šivovi), nebo realistické výjevy jako je moře či obloha. Barvy jsou velmi syté a výrazné. Ve 14. století se díky přechodu na papír mohla změnit technologie malby a byly k dispozici nové pigmenty. Pomalu se měnila i témata, od ryze náboženských přes portréty bohatých až po lehce erotické náměty.

Kromě ilustrování rukopisů pomalu rostla oblíbenost tak zvaných miniatur. Obsahová i formální povaha jednotlivých miniatur se zásadně lišila dle lokality, tématu, samozřejmě požadavku zadavatele, náboženské příslušnosti, ale i v závislosti na dostupnosti materiálů. Estetická norma tedy nebyla jednotná a těžko se hledá společná barevná symbolika. Umění miniatur se těšilo největšímu rozmachu a popularitě od 15. do 19. století.

neužívanější barvy tohoto období jsou:	syté odstíny červené, žluté, hnědé, modré a dalších
---	--

3.1.4. Novověk: Indo-perské umění

Hinduismus byl v tomto historickém období v Indii sice velmi populární, mnoha lidem však nevyhovoval. Systém kast byl velmi přísný a nespokojené byly hlavně nižší kasty. Islám oproti tomu hlásal rovnost, bratrství a jednoho Boha. Příchod Islámu do Indie nepřinesl ani tak politické, jako spíše sociální a kulturní změny. Proto byl poměrně lehce přijat mnohými obyvateli i panovníky tehdejších indických království.

Mughalská říše (1526 - 1857 n.l.) byla rozprostřena téměř po celé Indii (vyjma jejíž-
nějšího cípu Indického subkontinentu). Rod Mughalů připutoval z Kábulu. Proto umění
z tohto období vykazuje znaky jak indické, tak perské kultury. Nazýváme ho tedy uměním
indo-perským. Za vlády Mughalů rozkvetla všechna odvětví kultury a umění. Malířství se stá-
le uplatňovalo v ilustrování rukopisů a v miniaturách. Mughalští umělci sice neznali (nebo
nepoužívali) perspektivu v té době v Evropě již běžně užívanou, zato byly jejich portréty vy-
vedeny realisticky. Mughalský panovník Šáhdžáhán nechal zbudovat pravděpodobně nej-
známější stavbu Indie, Tádž Mahal. Mauzoleum je vystavěno převážně ve dvou barvách -
bílé a červené. Červenou barvu má tmavý pískovec, a jedním z významů červené v hinduis-
mu je bojovník. Bílý mramor, ze kterého je celá stavba, oproti tomu symbolizuje v tomto pří-
padě Brahmany, čili hinduistické kněží. Užití těchto dvou barev je v Hindské komunitě sym-
bolem duality Země a Nebe. V koránu se svatá místa nazývají „Perly ráje“, a pravděpodobně
právě proto byl pro stavbu zvolen oslnivý bílý mramor. Vzhledem k povaze materiálu je mo-
nument v každou denní dobu jinak osvětlen. Svítání a stmívání jej barví dozlata, přes den je
zářivě bílý. Indo-perský styl pochopitelně v průběhu let prošel určitým vývojem. Raná vý-
tvorná díla například vůbec nezobrazují postavy, protože to Islám zakazuje. Pracuje se tedy
většinou s ornamenty či rostlinnými dekory. Figurativní malba pomalu proniká do děl až v 16.
století. Je však opět důležité připomenout, že forma i obsah se liší dle lokality. Někde na-
cházíme více perské estetiky, jinde indické. Vývoj tedy probíhal velmi nejednotně.

Mughalské malířství je typické užíváním dražších materiálů a systematickým způso-
bem práce. Na jednom portrétu mohlo pracovat až několik umělců. Malby jsou na pečlivě
upraveném papíře a kombinují techniku malby, kresby a kaligrafie. Na papír jsou nejprve na-
neseny obrysy černým inkoustem, pro významnější díla někdy s příměsí zlata. Používala se
poměrně široká paleta organických, spíše tlumených barev. Mezi významná díla tohoto ob-
dobí se bezpochyby řadí ilustrovaný manuskript *Hamza náma*. Výjimečně byly ilustrovány
i tkaniny většího formátu. Kompozice jsou velmi živelné a navozují dojem prostorovosti. Vel-
ké plochy jsou pojednány převážně v základních sytých barvách. Vzhledem k tomu, že se
jedná o líčení dobrodružství Prorokova strýce Hamzy, nikoli o náboženskou literaturu, velmi
těžko se zde určují významy jednotlivých barev. Jasně je to, že malíři měli k dispozici téměř
jakýkoli odstín, takže technologicky omezení nebyli. Přesto se však zásadně vyhýbali stíno-
vaní, jemnějším přechodům mezi barvami a pastelové odstíny (které byly tou dobou v Evro-
pě v největší oblibě) taktéž využívali jen minimálně. Znovu je patrná oblibenost červené bar-
vy, která na většině dochovaných ilustrací dominuje.

Časem se rozvíjí i tradice portrétování osob či studie zvířat. Žánrové scény z života
na dvoře mají mnohem umírněnější kompozice a barvy jsou tlumenější, což zřejmě vypovídá
o snaze umělců napodobit evropský šerosvit.

<p>nejužívanější barvy tohoto období jsou:</p>	<p>syté či tlumené odstíny všech barev včetně zlaté, do- minantní červená</p>
---	--

3.1.5. Britská nadvláda: vláda Britského Rádže

Přesto, že Mughalská říše spojovala velkou část tehdejší Indie, zvláště na jihu stále existovala malá království, která bylo pro cílevědomé Evropany snadné ovlivnit. Nejlépe toho využila Britská východoindická společnost, která postupně anektovala celý kontinent.

Z počátku se cizincům, jež do Indie zavítali, zdálo místní umění démonické, hrubé, brutální a obscénní. Nazývali ho uměním domorodým. Spatřovali v něm satanské kultury či gotické prvky: Bohyni Kálí, která je pro své spojení se smrtí a zánikem zobrazována v tmavě modré nebo černé barvě, připodobňovali ke křesťanské Černé Madoně (která je ovšem naopak vnímána jako zázračná a její zbarvení pravděpodobně nemá symbolický význam).

Přesto, že indické výtvarné umění již od 18. století čelilo jisté dekadenci, bylo schopné udržet si osobitý styl jak tématický, tak formální. Britské zásahy do všech sfér indické společnosti však v průběhu 19. století postupně vedly k silné europeizaci indického malířského stylu. V roce 1851 se v Londýně konala Světová výstava, na níž bylo poprvé koncepčně představeno indické umění. Získalo si popularitu a Britové začali v Indii překotně zakládat umělecké školy. Zpočátku šlo hlavně výchovu zručných řemeslníků schopných věrně napodobit lokální tvorbu, která šla v Evropě na odbyt. Indičtí umělci si díky tomu osvojili techniku akvarelu a olejomalby. Ztvárňovali stylizované výjevy z místního života, ženské portréty, zátiší. Za zmínku stojí indickým umělec **Ravi Varma** (1848 - 1906), který je známý svými variacemi na Vermeera. V jeho dílech je evidentní práce se světlem včetně stínování a saturace odstínů. Poprvé se objevují i pastelové barvy, v indickém umění dosud nevídané. Červená stále převažuje, zabírá však již mnohem méně prostoru na plátně.

Revivalismus (nebo též „Bengálská škola“) se v období britské nadvlády snažil o znovuoživení autentického uměleckého výrazu vlastní tradice. Tak zvaným advokátem indického umění byl překvapivě Angličan **Ernest Binfield Havell**, na svou dobu pozoruhodně osvícený sympatizant indického obrození. Jako první upozorňuje na devastační dopad britského akademického přístupu na svébytné indické umění. Revivalistům nešlo o návrat zpět ke starým způsobům a technikám, ani o jejich slepé opakování. Inspiraci čerpali v první řadě ze staré indické výtvarné tradice, například z Mughalských miniatur nebo ze starověkých nástěnných maleb v Adžantě. Rozhlíželi se však i dále do světa, na východ i na západ. Podnítila je například japonská technika akvarelu, při které se barvy rozmývají vodou, čímž vznikají velmi jemné tóny. Patrný byl i vliv secese, surrealismu či expresionismu, díky nimž se umělci definitivně oprostili od zažité představy, že výtvarné umění má sloužit hlavně k náboženským a duchovním účelům. Díla **Abanindranátha Thákura**, synovce novelisty Rabíndranátha Thákura, jsou evidentně inspirována východem. Jemné pastelové odstíny, jako jsou růžová, světle fialová či světle azurová v kombinaci s detailní kresbou jasně dokazují japonský výtvarný vliv. Například oblohu, která je jak v indickém, tak evropském výtvarném umění téměř vždy v modré, Thákur nezdědka odívá do fialové či růžové. Jeho obrazy jsou prochnuté melancholií, nostalgií a meditativností. Na Thákurově paletě tedy nalezneme hlavně nesyťé odstíny, pastelové tóny či lomené barvy. Barevný kontrast v rámci jednoho díla je většinou minimální. Dalším významným a svým stylem jedinečným autorem je **Džáminí Ráj**.

Pocházel z Bengálska a po studiích se odstěhoval na venkov, kde zachycoval okolní svět. Jeho malby jsou velmi stylizované a expresivní. Barevná paleta velmi jednoduchá, zahrnující hlavně syté tóny základních barev. Barevné kontrasty jsou velmi výrazné, často se jedná o velké plochy červené a modré. Do třetice stojí za zmínku **Abdur Rahman Čughtáí**, který se přikláněl spíše k perskému malířskému výrazu. Obrazy mají silný energický náboj a zároveň působí i romanticky. Barvy jsou výrazné a poměrně syté, obzvláště pokud jde o žlutou nebo šafránovou. Naopak modrá a zelená jsou často využívány na pozadí (moře, nebe, stěny místnosti) a bývají světlé, lomené nebo naopak tmavší a tlumené. Barevný kontrast není tak silný jako u Džáminího Ráje, ale postava (věnoval se převážně malbě ženské figury) je vždy výrazně oddělena od pozadí právě díky barevnému kontrastu (často například: žlutá - modrá nebo červená - zelená).

Z textu výše je zřejmé, že toto období bylo po barevné stránce velmi různorodé. Někteří autoři se uchylovali pouze k základním sytým barvám a tím přímo navazovali na barevný výraz předchozích období. Jiní naopak volili barevné tóny do té doby v Indii téměř nepoužívané a inspiraci nacházeli v pastelových barvách Japonska, či v realistickém užití barev britského akademického přístupu.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	všechny existující odstíny, avšak stále převaha červené
--	--

3.1.6. Nezávislá Indie

Roku 1947 získala Indie konečně nezávislost. Byla rozdělena na Indii, kde žili převážně hinduisté, a Pákistán, kde se usídlili, případně byli nedobrovolně vyhnáni muslimové. Rozdělení Indie provázelo na jedné straně nadšení, na druhé však obrovské násilí, kvůli kterému zemřelo mnoho obyvatel. Muslimové v lepším případě přišli o práci nebo opustili své domovy dobrovolně. Mnoho muslimů tehdy pracovalo i ve filmovém průmyslu. Od roku 1950 je ale Indie díky ústavě demokratickou republikou, která hlásá svobodu náboženského vyznání a Islám je druhým nejpobulárnějším náboženstvím v zemi.

Období nezávislosti bylo chaotické a to všech sférách. Kulturní odvětví měla tendenci a potřebu se znovu redefinovat. Byla snadno ovlivnitelná a nejvýrazněji na ni působil euroamerický model. Ve 40. letech 20. století byla v Mumbaí založena umělecká skupina Progressive Artist's Group (PAG), jejímž členům se podařilo spojit osobitost indického výtvarného umění s moderním výrazem. Členové PAG se za inspirací, po vzoru západních malířů (Picasso, Gauguin či Matisse), vydávali do jiných zemí a kultur. Mumbaí byla tou dobou kosmopolitním městem, kde žilo mnoho zahraničních umělců či kunsthistoriků, a taktéž se zde konaly mnohé výstavy a různé další umělecké akce.

Zakladatelem PAG byl levicově smýšlející **Francis Newton Souza**, jemuž se v Indii dostalo katolického vychování, což do značné míry ovlivnilo jeho tvorbu. Maloval temperou či olejem, kreslil uhlím a inkoustem. Častými tématy v jeho obrazech je erotika nebo právě náboženská ikonografie. Barevná paleta v Souzaových obrazech nezdídko reflektuje křesťan-

skou symboliku. Červená je užívána k upoutání pozornosti, ale i jako výraz pro hněv, krev nebo lásku. Zelená naopak symbolizuje naději, bílá čistotu. Barvy jsou syté, spíše základního spektra a barevný kontrast je velmi vysoký. Často využívá černou barvu na velké ploše. Indický Picasso, **Maqbúl Fidá Husain**, byl pravděpodobně nejvýraznější postavou moderního umění Indie. Byl opravdovým kosmopolitou, který vystavoval po celém světě. Dokonce natočil i několik filmů, z nichž snímek z roku 1967 *Through the Eyes of a Painter* získal hlavní cenu na festivalu v Berlíně. Film je bohužel černobílý. Stejně jako Souza, Husajn maloval a kreslil převážně v kubistickém stylu. Husainův malířský styl se během let proměňoval, stejně jako barevná paleta jeho obrazů. Některá plátna jsou vyvedena téměř monochromaticky, například jen v odstínech hnědé, jiná naopak využívají barevného kontrastu. Barvy jsou obdobně jako v Souzově díle spíše syté a základní. **Sayed Haider Raza**, malíř geometrické abstrakce, tvořil většinu života ve Francii, tématicky se však držel Indie. Na jeho plátnech je často k vidění velký černý bod, který se nazývá Bindí. Bindí v sanskrtu znamená bod nebo tečka a symbolizuje soustředění a moment stvoření.

nejužívanější barvy tohoto období jsou:	všechny existující odstíny
---	----------------------------

3.1.7. Nová a stará média

V polovině 90. let je Indie díky internetu propojena se světem zcela nezávisle. Tato platforma umožňuje všem tvůrcům inspirovat se kdekoli a čímkoli na světě. Snažit se proto vyhledat původní inspirace v daných dílech je složité až nemožné. „*Přítomnost nadnárodních korporací, světových médií a v neposlední řadě globálního trhu přirozeně přispívá k čemusi, co by se s nadsázkou dalo nazvat jako postmoderní euroamerický kulturní kolonialismus, jehož dlouhé prsty dosahují i do oblasti umělecké tvorby.*” (Vítů, 2010, s. 53) Nedá však říci, že by se filmová tvorba v současné Indii zásadně přibližovala euroamerickému stylu. Globalizace má jistě vliv na všechna kulturní odvětví, a na formální stránce indické filmové tvorby se podepsala do značné míry. Nicméně osobitost a autenticita indického dramatického a výtvarného umění je ve filmech přítomna i čtvrt století po internetové invazi.

Teorie Rasa, známá z tradičního indického divadla, přirozeně vplula do indického filmu a aplikuje se téměř bezvýhradně. Popisuje 8 tradičních estetických kategorií. Rasy můžeme popsat jako jednotlivé elementy, esence nebo i emoce, které musí každé dramatické dílo obsahovat, jinak je indickým publikem odsouzeno k neúspěchu. Každá Rasa má tedy přiřazenou emoci a barvu a samozřejmě i boha nebo bohyni, kteří ji vyjadřují. Seznam je následující:

název Rasy	božstvo	emoce	barva
Bahyanak	Jama	hrůza	černá
Hasya	Šiva	smích	bílá
Rudra	Šiva	zuřivost	červená
Adbhuta	Brahmá	zázrak	žlutá
Bibhitsa	Šiva	odpor	modrá
Shringar	Višnu	láska	zelená
Veera	Indra	hrdinství	oranžová
Karuna	Jama	utrpení	šedá

Z tabulky je evidentní, že barvy jednotlivých Ras se liší jak od křesťanského modelu, tak od obecné indické barevné symboliky. Nejvýraznější rozdíl je pravděpodobně v červené, která je dle této teorie přiřazována pouze k negativní emoci zuřivosti a v zelené, která vcelku nepochopitelně a ojedinele symbolizuje lásku. I přesto, že mnoho současných indických filmů splňuje podmínky této teorie (což je také důvodem, proč mají filmy tak dlouhou stopáž - všechny kategorie se musí během filmu vystřídat, nezářídka se i stane, že film v polovině zcela změní zápletku), děje se tak hlavně po obsahové stránce, nikoli barevné. Barevnosti současných indických filmů se věnuji samostatně v poslední kapitole.

Televize a internet mají na barevnou symboliku zajímavý vliv. Vzhledem k obrovskému množství lokálních tradic, božstev a jejich modifikací by bylo velmi složité obecně definovat barevnou symboliku Hinduismu. Jednoduše byla v každém městě nebo knížectví vnímána a interpretována jinak. Vzhledem k celostátnímu televiznímu vysílání či internetovému streamingu bylo třeba významy jednotlivých barev sjednotit.

3.2. SOUČASNÁ BAREVNÁ SYMBOLIKA

Současná barevná symbolika má kořeny v bohaté i divoké historii regionu. Některá odvětví se nezměnila a vychází z Védského období, jiná se měnila v průběhu věků z praktických i ideových důvodů. Indie je místem, kde se po staletí setkávaly různé kultury. Země čelila vlivům ze severu, západu i východu, a proto je současná barevnost mnohdy určitým kompromisem.

3.2.1. Barvy na indické státní vlajce

Indickou státní vlajku navrhl Mahátma Gándí již v období bojů za nezávislost Indie. Oficiálně se používá od roku 1947. Je tvořena třemi vodorovnými pásy. Horní pás je šafránový a představuje hinduistickou víru, nebo, v jiné interpretaci, barvu obětování a odvahy. Dolní zelený pruh zastupuje muslimské obyvatelstvo, taktéž víru a rytířkost. Prostřední bílý pruh symbolizuje mír mezi hinduismem a Islámem nebo též pravdu. Ve středu bílého pruhu

je umístěno modré kolo zvané Ašókačakra (kolo zákona), dle starověkého panovníka Ašóka. Modrá zde symbolizuje barvu moře a oblohy, nebo dle buddhistů, také změnu.

3.2.2. Hinduismus

Jak je již zmíněno výše, barevná symbolika hinduistických božstev, sil nebo tradic je pro svoji nesourodost těžko v historii dohledatelná. Každý region si náboženství přizpůsobil dle místních legend a pověstí, přírody, vlivů okolí či z mocenských důvodů. Do jisté míry můžeme tuto mnohotvárnost přirovnat k evropským svatým (například Panna Marie nabývá různých podob), lokálním patriotům či pohanským bohům (jmenujme třeba boha kmene Ratarů, Radegasta). Nicméně i přes mnohé modifikace je i dnes možné určit základní význam 7 primárních barev.

barva	symbolika
červená	Červená je nejpoužívanější barva obecně, včetně většiny důležitých svátků a rituálů. Symbolizuje tělesnost a čistotu. Je to barva svatební či oslavuje narození dítěte. Symbolizuje také hrdinství. Ženské mrtvé tělo je oděno do červené a spáleno. Je to barva bohyně Durgy, matky vesmíru.
šafránová / oranžová	Šafránová je nejduchovnější barva a zároveň reprezentuje náboženskou zdrženlivost. Je to barva ohně a mnišského oděvu, symbolizuje cestu k osvícení.
zelená	Symbolizuje štěstí, život, mír a přírodu. Vyrovnává mysl. Vdovy nesmí nosit zelenou barvu.
žlutá	Barva symbolizuje učení, mír a štěstí. Je to barva meditace, duchovního rozvoje. Oděvy bohů Višnu, Krišna a Ganéša jsou též žluté a symbolizují vědění. Svobodné dívky nosí žlutý oděv, aby přilákaly muže a odehly zlé duchy.
modrá	Stvořitel vložil maximum modré barvy do přírody (tím je myšleno nebe a voda). Modrá symbolizuje statečnost, mužnost, rozhodnost, nesmrtelnost, vyrovnanou mysl a dobrý charakter. Ráma a Krišna strávili celý život ochranou lidstva proti zlu, a proto jsou zobrazováni modře.
bílá	Bílá je směs všech barev a něco málo z každé z nich reprezentuje. Jde hlavně o čistotu, ušlechtilost, mír a vědění. Bohyně vědění Sarasvatí je oblečena do bílé a sedá na bílém lotosu. Bráhmani nosí bílou. Duchovní vůdci se posypávají bílým popelem, což má reprezentovat jejich spirituální znovuzrození. Je to ale také barva smuteční, proto ji oblékají truchlící vdovy.
černá	Je spojována se smrtí, zlem a nocí. Je považována za nevábnou a dokonce je některým kastám zakázáno ji nosit. Těhotné ženy či malé děti nosí černé náramky, aby odehly zlé duchy

Dodnes je možné na ulici potkat mnoho žen, které mají na čele ikonickou červenou nebo bílou tečku, zvanou Bindí. Tradičně byla červená vyhrazena pro vdané ženy a bílá pro vdovy, což odpovídá symbolice výše zmíněné. Dnes se většinou jedná jen o dekorativní prvek, který nemusí nutně ctít původní barevnou symboliku.

3.2.3. Kastovní systém

S hinduismem přímo souvisí systém kast. Ten je sice již od roku 1950 zakázaný, přesto se ve většině venkovských oblastí i městských předměstí udržuje. Systém dělí společnost do 4 vrstev na základě duchovního vývoje. Jednotlivé vrstvy se nazývají Varny, což v doslovném překladu znamená „barva“. Příslušnost ke kastě se dědí, takže je nemožné postoupit do vyšší vrstvy. Tento systém je součástí běžného životního stylu a všechny atributy s ním související, tedy i barevná symbolika, se do určité míry objevují dodnes. Kasty jsou děleny následovně:

název kasty	sociální vrstva	barva
Brahmáni	kněží	bílá
Kšatrijové	dříve bojovníci či panovníci dnes politici, policisté nebo vojáci	červená
Vaišjové	obchodníci, řemeslníci, zemědělci, úředníci	žlutá
Šúdrové	služebníci, dělníci	černá
Nedotknutelní / páriové	mimo systém, vykonávají nejspínavější práce	nemají přiřazenou žádnou barvu

Uvedená barevná symbolika dnes již není v každodenním životě dogmaticky dodržována. Požadavky na konkrétní barvu oblečení se dodržují spíše při oficiálnějších událostech a nejsou závazné pro všechny kasty. Zvláště to platí pro Bráhmany, kteří mají zapovězenou modrou a černou barvu. Pokud by se Bráhman do modré či černé oblékl, musel by se očistit speciálním rituálem půstu. To vše proto, že modrá a černá jsou absolutním opakem solárních barev, tudíž pro kněží absolutně tabu.

3.2.4. Móda

Indové jsou proslulí svojí láskou k barvám. V porovnání s Evropany či Američany se barev opravdu nebojí. Dokonce i v porovnání s Afričany jsou jejich oděvy ještě více zářivé, třpytivé a pestré. Kombinují barvy, ze kterých by západní „módní policie“ šílela. Jejich obseze v pestrosti patrně vychází z geografického umístění, čili tropů a subtropů. Vyjma vysokohorských a pouštních oblastí jsou obklopeni šťavnatou přírodou plnou úžasných barev. V kombinaci s jejich přirozeným naturelem, přelidněním a smogem vzdušným i vizuálním není divu, že v běžném obchodě s látkami přechází Evropana doslova zrak. Stále platí tradiční symbolika barev vycházející z hinduismu (viz výše), i když není striktně dodržována. Typickým příkladem jsou svatební šaty nevěsty. Nevěsty volí zpravidla barevné kombinace s červenou; někdy ji ale úplně vypustí a obléknou se například do modré a zelené. Nicméně v indických lifestylových časopisech a článkách se dočtete, že pokud chcete zapůsobit kupříkladu na pracovní schůzce, doporučuje se obléci se do méně výrazných barev jako je

třeba šedá, béžová či tmavě modrá. Pokud zvolíte výrazné barvy a jejich kombinace, mohlo by to evokovat nějaký úmysl či symbol, který není na místě.

3.2.5. Tři základní síly světa

Dle filosofie Sánkhja (která je považována za nejstarší filosofický systém hinduistické tradice založený na dualismu) jsou tři největší/základní síly světa symbolizovány triádou barev. Hmota (Prakriti) je prvotní substance, ze které vše vzniklo. Její základní složky jsou tři guny:

Síla	Charakter síly	Barva	Barevná symbolika
Sattva (esence)	čisté duchovní bytí, mír	bílá	vysvobození od překážek a přesný opak černé
Radžas (vášeň)	pohyb, energie	červená	krev, oheň a láska
Tamas (temnota)	nečinnost	černá	odmítání

Stejný princip stran barevné symboliky se objevuje již v *Upanišadách* (součást Védských textů). Bílá zde symbolizuje vodu, červená oheň a černá zemi.

3.2.6. Svátek Hólí

Svátek Hólí, známý též jako Festival barev, oslavuje příchod jara a taky vítězství dobra nad zlem. Vychází z legendy o bohu Křišnovi, který byl prý zoufalý ze své modré tváře způsobené otravou mateřským mlékem. Jeho matka mu poradila, aby svou tvář nabarvil. Nyní se svátek slaví tak, že lidé v ulicích po sobě vrhají barevný prášek všech možných barev. V minulosti se barvy vyráběly z přírodních materiálů, jako jsou různé bobule nebo červená řepa, dnes jde o barvy převážně syntetické a tudíž velmi výrazné. Významy jednotlivých barev v rámci tohoto svátku se mohou lišit, nicméně během festivalového šílenství se na symboliku tolik nedbá. Symbolika konkrétních barev užívaných během tohoto svátku může být následující:

Barva	Význam
červená	láska, vášeň, plodnost, manželství
modrá	barva Křišnovy tváře, nebe, oceán
žlutá	vědění, štěstí, meditace, mír, třetí kasta
zelená	příroda, začátek jara, nový začátek, bůh Višnu
růžová	péče, soucit
fialová	magie, tajemství

3.2.7. Buddhismus

Buddhismus je sice úzce spojován s Indií, jelikož je to místo jeho vzniku a po staletí patřil mezi majoritní náboženství, v dnešní době má však v Indii jen přibližně 1 % věřících. Barevný symbolismus se propisuje hlavně do výtvarného umění starověku a středověku. V roce 1952 byla oficiálně přijata buddhistická vlajka sestávající z 5 barev, které údajně zářily z Buddhova těla po jeho probuzení. Jedním z hlavních barevných konceptů ezoterického Buddhismu je „duhové tělo“. Je to stav, při kterém mniši promění své fyzické tělo v čistou energii. V současném běžném indickém životě se buddhistický barevný symbolismus neprojevuje; výjimku tvoří zobrazení určitých buddhistických tradic či postav nebo odkazy na ně. Základní významy barev buddhismu jsou následující:

barva	symbolika
modrá	milující laskavost, mír
žlutá	Střední cesta ¹² , která značí úplnou absenci prázdnoty
červená	úspěch, moudrost, statečnost, prosperita, důstojnost
bílá	ušlechtilost, čistota, osvobození
oranžová	podstata buddhismu plná moudrosti, síly a důstojnosti

3.2.8. Jóga: barvy tělesných čakr

S buddhismem je úzce spojena filozofie Jógy, v západním světě známá jako tělesné a duchovní cvičení. Jóga pracuje s tělesnými čakrami, přičemž každé čakře je přiřazen lotosový květ o určitém počtu okvětních lístků a barva. Barvy odpovídají představě konceptu „duhového těla“ zmíněnému výše.

čakra a část těla	charakter čakry	barva
kořenová čakra / spodní část páteře	energie, srdečnost, upřímnost, agresivita	červená
sakrální čakra / mezi pupíkem a pohlavními orgány	radost, síla, pohlcuje strach a tiší pláč, moudrost	oranžová
solar-plexus čakra / oblast žaludku	intuice, tvořivost, štěstí, pokora	žlutá
srdeční čakra / srdce	harmonizuje, příroda, rovnováha, klid, naděje	zelená
krční čakra / oblast krku	uvolnění, propojuje rozum a cit	modrá
čelní čakra / uprostřed čela	mírumilovnost, víra, rozum	indigo
korunní čakra / těsně nad hlavou	duchovno, idealismus, meditace	fialová

¹² Střední cesta je jeden z filozofických základů buddhismu. Ve zkratce znamená, že je třeba volit kompromis mezi odevzdáváním se světským požitkům a úplné askezi. Tato střední cesta jediné může vést k absolutnímu osvícení.

3.2.9. Islám

Přestože v Koránu není barevná symbolika nijak specificky popsána, praxe ji postupně vytvořila. Nejčastěji užívanou barvou je zelená. Je součástí indické vlajky a mnoha dalších muslimských zemí. Černé ženské oděvy či mužské turbany jsou typickými prvky muslimské módy.

barva	symbolika
zelená	Barva je spojována s Islámem po staletí, mnoho islámských republik ji má na vlajce. Říká se, že to byla oblíbená barva proroka Mohameda a je zmiňována v Koránu jako barva, kterou nosí bytosti ráje. Symbolizuje také život a přírodu
černá	Černá barva údajně značí příchod Mesiáše. Dnes jí nosí šíitské ženy a vysoce postavení muži. Následovníci Proroka Mohameda nosí černé turbany.
bílá	Bílá je druhá nejvýraznější barva Islámu a je spojována s čistotou a mírem. Proto ji muslimové nosí na páteční modlitby či během posvátných rituálů.
červená	Červená barva je sice s Islámem často spojována, ale nemá žádný jasně daný náboženský význam.
modrá	Symbolizuje ochranu, proto jsou na mnoha místech modré mešity.

3.3. JEDNOTA V ROZMANITOSTI

Jak je již několikrát výše napsáno, na území Indie se vystřídalo nesčítelně kultur a jiných vlivů. Nebylo výjimkou, že obchodníci přijíždějící do Indie pouze pracovně v zemi nakonec zůstali. Zároveň je nutné si uvědomit, že Indie je subkontinent, který je na severu oddělen velehorami, takže z velké části splňuje parametry ostrovní země. Specifická rostlinná říše a geografická rozmanitost stejně jako obtížná dostupnost země nesou značný díl na „Jednotě v rozmanitosti“ (použijeme-li slova indického politického vůdce a bojovníka za nezávislost, Džaváharlála Néhrúa), kterou si země po staletí udržela.

Rostliny a minerály poskytovaly obyvatelům subkontinentu dostatečné množství materiálu k výrobě barevných pigmentů. Pokud porovnáme oblíbenost a symboliku barev z historického hlediska, vyvstanou dvě skutečnosti: i přes zjevnou schopnost vyrábět širokou paletu odstínů, malíři tíhnou spíše k základním a sytým barvám. Dále, měla-li by být vybrána barva pro Indii nejtypičtější, byla by to červená, případně v kombinaci se žlutou. Červená byla nejpoužívanější barvou téměř všech historických období, dodnes je to patrně nejoblíbenější barva sárí. Půda v Indii je na mnoha místech zbarvena do červena. Červec lakový, hmyz, ze kterého se vyráběla zářivě rudá, se z Indie vyvážel do celého světa včetně Číny a Japonska. Symbolika červené má v Indii mnohem pozitivnější konotace, než je tomu v Evropě. To, co znamená modrá pro Evropu, znamená červená pro Indii.

4. BARVY VE FILMECH – POROVNÁNÍ

Čtvrtá kapitola je věnována rozboru a porovnání konkrétních filmů. Cílem této práce není zhodnotit kompletní tvorbu obou regionů či filmy detailně rozebrat, ale postihnout nejvýraznější a často se opakující tendence a přístupy, popsat je a vzájemně porovnat.

4.1. VÝBĚR FILMŮ

Srovnávám vždy dvojici filmů - indický a evropský. Nejdůležitějším kritériem výběru je žánr a téma snímku. K indickému filmu jsem hledala evropský ekvivalent. Žánr filmu, samotný příběh, atmosféra a lokace mají být co nejpodobnější. Preferuji následující žánry: drama, thriller, komedie, romantický film a sci-fi. Tyto žánry je, dle mého názoru, možné porovnávat aniž bychom narazili na zásadní kulturní a dějinné odlišnosti, jak by tomu mohlo být například u historických snímků.

Další omezení spočívá v datu výroby. Záměrně vybírám současnou filmovou tvorbu posledních pěti let. K tomuto rozhodnutí mne vedly dva praktické důvody. Prvním je náročnost, potažmo nemožnost získání starších (zvláště indických) filmů v dostatečné kvalitě. Díky tomuto omezení jsem byla schopná získat všechny filmy alespoň v HD kvalitě a z oficiálních distribučních sítí. Druhým důvodem je množství snímků. Během filmové historie bylo v obou regionech vyprodukováno tisíce filmů a konkrétně v Indii se jich každoročně další dva tisíce natočí. Bohužel velké množství těchto snímků nedosahuje dostatečných tvůrčích kvalit či jsou nedokonalé po technické stránce. Snaha zobecnit barevnou psychologii, symboliku a vizuální přístupy, které jsou samy o sobě dost spletité a v čase proměnné, by bez tohoto omezení mohla vést k nepřesným závěrům. Zároveň vývoj barevné kinematografie v obou regionech není z historického hlediska totožný.

Poslední a neméně důležitý parametr výběru filmů je kvalita zpracování snímků po vizuální stránce. Snažím se vybírat filmy, které jsou technicky bezproblémové a kameramansky dobře zvládnuté. Současně se však vyhýbám snímkům, jejichž vizuální stránka je mimořádná a nevšední či je barevnost filmu zásadním dramaturgickým prvkem.

4.2. POROVNÁNÍ FILMŮ

Na následujících stránkách porovnávám vždy dva konkrétní filmy - první indický a druhý evropský. Nejprve ke každému filmu udělám stručnou barevnou analýzu a následně nejvýraznější barevné tendence či prvky vzájemně porovnám. Pro lepší představu přikládám koláž z vybraných záběrů každého filmu. Těchto sedm párů slouží pouze jako ukázkové příklady, v rámci přípravy této práce jsem porovnávala nespočet dalších filmů, které v textu nezmiňuji.

Pomocí webového nástroje na adrese <https://lokeshdhakar.com/projects/color-thief/> je možné analyzovat snímky po barevné stránce a vytvořit paletu o deseti odstínech. Tohoto nástroje jsem využila a přikládám ho ke kolážím. Samozřejmě, že nelze z deseti odstínů vy-

hodnotit celý film a stoprocentně se spoléhat na počítačový algoritmus, nicméně toto jednoduché grafické zobrazení může fungovat jako pomocný nástroj při výsledné komparaci a hodnocení.

4.3. BAREVNÉ NÁZVOSLOVÍ

Vzhledem k absenci oficiálního barevného slovníku, přikládám na konec této kapitoly tabulku s odstíny a jejich názvy, které v práci používám. Některá pojmenování, speciálně v modrozelených odstínech jako je „azurová“ nebo „tyrkysová“, se v různých dostupných vzornících poměrně dost liší. Proto nelze tuto tabulku považovat za univerzálně platnou, ale pouze jako prostředek k porozumění termínům v této diplomové práci.

DEAR ZINDAGI

Indie / 2016 / 151 minut / romantický

režie: Gauri Shinde

kamera: Laxman Utekar

„Hlavní hrdinkou kritiky oceňovaného snímku vzdáleně připomínajícího americké nezávislé filmy o vztazích a osobních krizích je mladá filmová kameramanka Kaira (Alia Bhatt). Právě se rozešla se svým dlouholetým přítelem kvůli jinému muži, ale ten ji vzápětí opouští. Její osobní problémy se začnou prolínat s profesními, což v Kairě vzbudí životní frustraci. Začne ovšem navštěvovat nekonvenčního psychologa Juga (Shah Rukh Khan), který ji učí jak se s nezdary a nástrahami okolního světa vyrovnávat.“ (Festival bollywoodského filmu, 2018)

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Celý film je poměrně dost barevný, jak už to u tohoto žánru bývá. Městské exteriéry v první části filmu obsahují škálu světlých modrých odstínů jako je azurová, šedomodrá, pomněnková či ocelová modř. Jedná se o kostýmy, architekturu, moře či nábytek. Tyto denní městské exteriéry nejsou přehnaně pestře barevné. Modrou doplňuje šedá, bílá, krémová nebo tlumenější odstíny karmínové či kaštanové a černá. Záběry denních interiéru jsou barevnější hlavně vzhledem k bohaté scénografii. Denní světlo v interiérech má lehký nádech žluté. Denní exteriéry a interiéry mimo město jsou více teplé. Světlo, příroda, ale často i kostýmy se pohybují v odstínech béžové, okrové, citronové, hnědé, karmínové, kaštanové a barvy rzi. Zeleň je s příměsí žluté, tedy olivová, žlutozelená někdy limetková. Záběrů nočního města není mnoho, dominantní barvu zde hraje tmavě oranžová (cihlová, terakotová, kaštanová), místy sytě červená či purpurová a švestková. Noční interiéry většinou mísí modré světlo z exteriéru se žlutým umělým. Kombinace těchto dvou odstínů dává v tmavších částech obrazu pocit zelenožluté barvy. Noční scény z večírků jsou barveny vždy a výhradně do sytě oranžové a výrazné zelené. Jiné barvy jsou téměř neznatelné. Vzpomínky z nehezkeho dětství hlavní hrdinky mají až jedovatě fialový nádech. Malá holčička je oblečena do sytě růžových šatů a celá scéna je laděna do ledově modré až levandulové.

Denní scény filmu jsou v méně sytých, lomených či zemitých tónech, zatímco noční scény jsou barveny do sytějších a výraznějších odstínů, a to převážně zelené a oranžové, což jsou mimochodem také barvy indické státní vlajky. V nočních scénách je poměrně vysoký barevný kontrast. Čistě bílá ve filmu v podstatě není, kostýmy a dekorace jsou většinou v jiných barvách a denní světlo má nádech žluté na venkově a neutrální šedé ve městě.

PLANETA SINGLE

Polsko / 2016 / 135 / romantický

režie: Mitja Okorn

kamera: Tomasz Madejski

Hlavní hrdinka zoufale hledá lásku. Rozhodne se využít možnosti seznámení přes mobilní aplikaci. Shodou okolností narazí v restauraci na úspěšného televizního komika, který se jí zprvu pokusí svést, to se mu ovšem nepodaří. Po určitých peripetiích navážou pracovní poměr. Nesmělá, konzervativní a životem zklamaná hlavní hrdinka nakonec podlehne svéráznému a sebejistému baviči a příběh končí happy endem.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Denní exteriérové záběry se vyznačují světlejšími pastelovými či zemíťmi barvami. Architektura je klasicky okrová, šedá či světle růžová. Hlavní hrdinka obléká kostým velmi světlých pastelových barev. Občas se objeví výrazné prvky jako je například červené auto hlavní hrdinky. Kostým mužské hlavní postavy „baviče“ je vždy černý. Denní interiéry jsou v každém prostředí jiné. Interiér školy, ve které hlavní hrdinka pracuje, je téměř monochromaticky vyveden v odstínech žluté a hnědé. Zdi jsou okrové, nábytek dřevěný, děti jsou oblečeny do velmi světlých barev a světlo je nažloutlé. Prostedí televizní stanice je moderní, bílé, šedé či antracitové. Jediné výraznější barvy jsou na kostýmech či malých rekvizitách. Bílá je zde s nádechem modré. Byt kamarádky a její rodiny je zařízen ve „skandinávském stylu“. Petrolejová, narcisová, žlutozelená a výjimečně vínová jsou doplněny teplou šedou a dřevem. Bílá je zde teplejší. V nočních interiérech dominuje oranžové umělé světlo a černá se zdá být lehce do zelena. Nočních exteriérů není mnoho a je zde snaha kombinovat oranžové pouliční světlo s modrými světelnými detaily, například ve formě neonů. Jak je zmíněno výše, hlavní hrdina je vždy v černé zatímco hlavní hrdinka obléká světlé, pastelové, někdy dokonce zcela bílé kostýmy. Dvakrát se objeví v sytě červených šatech. Tato změna nemá však významový prvek. Sytě červené je jinak ve filmu užíváno řídce, proto také přitahuje divákovu pozornost. Příkladem může být scéna z baru, kdy žena, která zprvu působí jako nedůležitá komparsistka, drží v ruce červený telefon a na sobě má červenou sukni. Tato postava později „přebere“ hlavní hrdince rande. Scéna je jinak barevně nevýrazná a tmavá.

Kromě interiéru televizní stanice je denní světlo laděno do žluté či oranžové, někdy s přídatkem růžové. Avšak tato plošná barevnost není nijak zásadně výrazná. Barevná paleta filmu se pohybuje v pastelových a lomených barvách s občasnými výjimkami jako například sytě rudé šaty či modrá neonová světla.

VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ

- **Černá** barva se v indickém filmu objevuje minimálně, většina nočních scén je vysvícena tak, aby nebyly v obraze velké tmavé části. Pokud se černá v malém množství objeví, bývá zabarvena do oranžové či zelené. V polském provedení dostává naopak černá v nočních scénách velký prostor. Objevuje se ve velkém množství čistá černá nebo v exteriérech lehce do oranžova.
- **Bílá** v Dear Zindagi spíše není nebo se objevuje zcela minimálně. Je vždy spíše lehce žlutá, v městských scénách je ve formě šedé či chladně šedé. V Planetě single je bílá hlavní barvou interiéru televizní stanice, i když má studený odstín. Několikrát ji oblékne hlavní hrdinka, avšak ani zde se neobjevuje jako čistě bílá, její odstín definuje barva použitého světla.
- **Žlutá** a **oranžová** jsou dominantními barvami indického snímku. Výrazně se projevují v nočních i denních záběrech. Objevují se jak na kostýmech tak hlavně ve formě světla. Denní světlo a některé interiéry Planety single jsou v odstínech žluté. Avšak rozhodně ne v takové saturaci jako v indické verzi.
- **Modrá** se hojně objevuje v městských scénách indického filmu. A to na kostýmech, rekvizitách a budovách, ale i denní světlo má zde studený nádech. V polském snímku je modrá smíchána se zelenou nebo se objevuje jen v detailech. V nočních exteriérech je evidentní záměr doplňovat jí oranžovou.
- Sytě **zelená** je jednou ze dvou hlavních barev nočních interiérů indického filmu, dále se objevuje přirozeně v přírodě. Zelená barva rostlin v polském filmu je oproti indické zeleni chladnější, avšak stále působí teple. Velmi tmavě zelená se objevuje v nočních scénách jak interiérů, tak exteriérů.
- **Červená** v indickém provedení je tmavší až vínová. Objevuje se čteně, ale často splývá s výraznou oranžovou či hnědou. V polském filmu je užívána mnohem méně, v malých plochách, ale ve větší čistotě a o to výrazněji působí.

Polská Planeta single působí po barevné stránce pozitivně a vesele. Barvy jsou teplejší, záběry jsou barevně sladěné. V rámci jednoho záběru se barvy vzájemně nebíjí. Paleta barev v indické Dear Zindagi je mnohem šťavnatější. Barvy jsou sytější a v rámci jednoho záběru se objevuje více výrazných tónů najednou. Většina filmu je také halena do teplých tónů, ale mnohem výrazněji než u Planety single. Dokonce i obloha nemá modrý, ale spíše žlutozelený odstín. Záměr užití teplých tónů je evidentní v obou filmech. Polský film je však střídmejší, zatímco ten indický užívá žlutou a oranžovou ve velkých plochách a tvoří tím v podstatě barevný základ filmu.

**DEAR
ZINDAGI**



**PLANETA
SINGLE**



POSTER BOYS

Indie / 2017 / 128 min / komedie

režie: Shreyas Talpade

kamera: Nigam Bomzan

Bláznivá komedie popisuje náročnou cestu za spravedlností tří obyvatel indické vesnice. Ve vesnici se objevily plakáty s jejich fotografiemi, které propagují vasektomii. Ač k tomu muži nedali souhlas, není jednoduché se dopátrat kdo za tím stojí a dokázat svou „nevinu“. Film popisuje útrapy, kterými je trojice mužů nucena projít.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

V tomto snímku by se asi těžko hledala barva, která se v něm neobjeví. Krajina indického venkova sama o sobě moc barevná není. Půda je zemitě žlutá, písková, rostliny mají sice čistě zelenou barvu, ale není jich mnoho. Nebe je klasicky bledě modré, pomněnkové. Nicméně už samotné budovy jsou často pestře barevné. Omítka bývá často žloutkově žlutá, lososová, levandulová s velkými plochami v odstínech modré jako je tyrkysová či azurová. Ženské kostýmy mají barvy syté a zářivé, často jde o červenou, zářivě růžovou, žlutou, oranžovou či zelenou. Modrou, tyrkysovou, švestkovou či vínovou oblékají muži. Bílá, černá a hnědá jsou výjimkou.

Hned na začátku filmu nás uvítá velkolepá taneční scéna, která hraje všemi barvami. Tanečníci se minimálně třikrát převléknou a světelná show přebarví celý prostor každých pár sekund do jiné tonality. Denní venkovní záběry hýří všemi barvami, často je přítomna oranžová. Časté jsou výrazné barevné kontrasty jako je modrá a červená, které během filmu několikrát oblékne jeden z hlavních hrdinů a jeho manželka. Scénografie interiérů je velmi barevná a pokud není evidentní zdroj osvětlení, je místnost polita měkkým bílým světlem, takže barvy mohou vyniknout. Umělé zdroje, které hrají ve scéně, barví obraz do oranžova. Zajímavé jsou exteriérové noční scény. Obloha je velmi sytě modrá až indigová, zatímco herci jsou nasvíceni lehce nažloutlým, ale velmi silným světlem, takže jejich kostýmy doslova září. Budovy jsou v nočních scénách nasvíceny poměrně silným modrým světlem.

Barevnost tohoto filmu dobře odráží jeho neuvěřitelný děj. Barevná stylizace odpovídá sitcomu, jímž ve své podstatě film je. Celý děj je absurdní, herectví přehnané, zvuková dramaturgie možná až příliš otravná, čili barevná stránka nemůže zůstat pozadu.

MY A GIULIA

Itálie / 2015 / 115 min / komedie

režie: Edoardo Gero

kamera: Alessandro Pesci

Tři vzájemně neznámí a v životě nespokojení muži, zakoupí rozpadající se statek na italském venkově se záměrem provozovat zde agroturistiku a zbohatnout. Bohužel nejde vše dle jejich představ. V regionu operuje několik místních mafiánů, kteří po majitelích požadují výpalné. Muži jednoho z nich neplánovaně unesou a mezitím pracují na rekonstrukci stavení. V rámci likvidace důkazů, jsou muži nuceni zakopat mafiánovo auto na dvoře. Zapomenou však klíčky v zapalování a Giulia (model automobilu) náhodně spouští kazetu s oblíbenými skladbami uneseného mafiosa. Postupně se k trojici připojí těhotná žena, zapřísáhlý komunista a onen unesený zloduch.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Nejdominantnější barvou, která se objevuje v každém záběru (vyjma pár nočních scén), je žlutá barva v odstínech žloutkové, vanilkové a někdy i šafránové. Film se odehrává na italském venkově čili v poměrně suché krajině se silným slunečním světlem a světle žlutou architekturou. A aby žluté nebylo málo, je celý film značně desaturován a zahalen do teplé žluté. „Pleťovka“ herců se pohybuje v odstínech oranžové, přírodní zeleň je spíše olivová či žlutozelená, ostatní barvy jsou vždy lomené žlutou. Sluneční světlo v interiérech je zlaté, barvy jsou nevýrazné a nesyte. Červená je měděná nebo cihlová, modrá je mátová, pomněnková nebo v odstínu chladně šedé, zelená je zelenožlutá. Noční a podvečerní scény jsou téměř monochromatické v odstínu modré, mátové či šedomodré s malou příměsí žluté, na některých plochách tedy působí nazelenale. Scény ve sklepě, kde je uvězněn mafián, jsou výjimečně méně žluté (i když i zde je tento trend znatelný) a více vynikají jiné barvy, hlavně odstíny tmavší modré, petrolejové a modrozelené. V momentě, kdy je rekonstrukce hotová, se do obrazu dostává více sytějších a výraznějších barev. Jedná se o scény v interiéru, jehož barevná scénografie pracuje s barevnými kusy nábytku a rekvizitami. Konečně vidíme červenou v odstínu šarlatové či rumělky, tyrkysovou, mandarinkovou a žlutou jinde než na poli. Ke konci filmu proběhne na zahradě v podstatě taneční scéna. Barevně je věrná celému filmu, tudíž se odehrává převážně v teplé okrové, cihlové a dalších hnědých odstínech, zatímco ostatní barvy jsou tlumené a nevýrazné.

Finální dojem z filmu je žlutý. Žlutá dominuje takovým způsobem, že některé záběry doopravdy monochromatické. Ostatní barvy jsou více zemité a znesycené.

VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ

- **Modrá** barva v italském snímku nikdy není čistá, je smíchaná s šedou případně je tyrkysová. I v nočních scénách se objevuje s malou kapkou žluté. V indické komedii se modrá objevuje jak v syté základní variantě, tak ve světlejších či azurových odstínech. Noční obloha je sytě modrá, muži nosí azurové obleky.
- Do **červených** sárí jsou v Poster boys velmi často oblečeny ženy, někdy i muži. Červená se objevuje snad v každém záběru a pokud není čistá a zářivá, je alespoň vínová, růžová, fuchsiová. V italském snímku je červená velmi desaturovaná a blíží se hnědé. Výjimečně se objevují tmavší červené detaily v interiéru.
- **Žlutá** je základní barvou filmu My a Giulia. Je téměř v každém záběru, žluté je denní i umělé světlo, architektura je okrová či béžová, krajina do hněda. Většinou se však jedná o zemité tóny. V Poster boys se žlutá objevuje ve všech možných odstínech. Od zemitě žluté přírody přes světlejší hnědou na „pletovce“ či výbavu interiérů po zářivě žluté kostýmy.
- **Zelená** se v obou filmech objevuje méně. Příroda je vždy nažloutlá až hnědá. V indickém filmu jsou výrazně zelené předně kostýmy či drobnější scénografické prvky. V italském snímku čistě zelenou nenajdeme. Tmavě zelená se objevuje díky modré, která je oteplována žlutou. Párkrát se ve filmu objeví v menších plochách a spíše v odstínu modrozelené.
- **Černá** v My a Giulia se objevuje přirozeně v tmavých scénách či na kostýmech. Někdy jde o čistou černou, jindy je lehce oteplená do hnědé. V Poster boys se černá objevuje pouze v malých nezbytně nutných detailech. Noční scény i interiéry jsou hodně nasvícené, takže černá nemá prostor se projevit.
- **Bílá** je v indickém snímku taktéž minimálně a většinou se nejedná o čistě bílou, ale spíše krémovou či šedou. Pokud se objeví malý bílý detail, většinou se v něm odráží nějaká jiná a výrazná barva ze scény. Italové bílou zcela zabarvili do žluté, takže je vanilková.

I přesto, že se jedná o stejný žánr odehrávající se v podobném prostředí, je barevná paleta snímků velmi odlišná. Poster boys nezřízeně kombinuje syté zářivé barvy. Zdá se, že je důležité, aby v každém záběru bylo barev co nejvíce. Italská komedie volí odlišný přístup. Naopak umocňuje žluté tóny nad všemi ostatními. Některé záběry působí až jednobarevně. V tomto porovnání vedle sebe tedy stojí pestrá, nekonečná a zářivá paleta v indickém podání a zemitá paleta s dominantní žlutou v italském pojetí.

POSTER BOYS



MY A GIULIA



LOEV

Indie / 2015 / 92 min / romantické LGBT drama

režie: Sudhanshu Saria

kamera: Sherri Kauk

Film popisuje vztah dvou mužů, přátel z dětství, kteří spolu vyrazí na dvoudenní výlet mimo město. Během výletu eskaluje jejich vztah. Z dlouholetého přátelství se stává intimní milostný poměr. Snímek se zaměřuje na vnitřní dramata obou postav.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Barvy a tonalita tohoto filmu jsou v porovnání s jinými indickými filmy civilnějši. Jedním z důvodů je fakt, že hlavní postavy i většina vedlejších mají barevně nevýrazné kostýmy. Oblečení mají bílé, krémové, béžové, tmavě šedé nebo černé. Denní exteriérové záběry se odehrávají výhradně v přírodě, která má většinou zemité tóny jako je písková, okrová, šedohnědá či olivově zelená. Občas se objevují karmínové květy. Zeleň má mnoho odstínů, objevuje se základní sytá zelená, limetková či khaki. Nikdy však není s přídavkem modré, vždy je teplá. Denní přirozené světlo je bílé, případně v některých scénách působí lehce nažloutle. Tento decentní až analogický barevný kontrast narušuje v některých záběrech červený automobil. Spolu se zelení tvoří kontrast komplementárních barev čili nejsilnější možný. Denní interiéry jsou většinou také decentně barevné. Stěny jsou často bílé či ve světlých pastelových barvách zelené a žluté. Nábytek a ostatní dekorace mají univerzální barvy dřeva a jiných materiálů. Občas se ve scéně objevují menší červené předměty či plochy, většinou se ale jedná o tlumenější odstíny červené jako je vínová a bordó. Žádný noční záběr, který by nebyl uměle osvětlen, ve filmu není. Noční město je téměř monochromatické ve prospěch oranžových tónů s přesahem do tmavě hnědé. Film začíná velmi tmavou, téměř černou scénou v interiéru, který je posléze osvětlen jen světlem svíčky. Celá místnost má červeně natřené zdi, nábytek je tmavý, světlo svíčky je žluté. Další interiérová scéna je z luxusního hotelu. Zde jsou barvy střízlivější a světlejší. Světlé dřevo, bílé povlečení a krémové zdi jsou osvětleny světle žlutým, téměř bílým světlem.

Všechny scény jsou v teplých tónech. Často se objevují odstíny zelené a oranžové, v menší míře červená či bílá, šedá a černá. Studené barvy se ve filmu neobjevují. Jediná výjimka je jeden z posledních záběrů, ve kterém dominuje silné sytě modré světlo z obrazovky. Modrá v tomto případě dobře vystihuje depresivní stav jednoho z hlavních hrdinů. Symbolizuje nenaplněnou lásku a smutek.

NA KONCI SVĚTA

Velká Británie / 2017 / 105 min / romantické LGBT drama

režie: Francis Lee

kamera: Joshua James Richards

Johnny žije na farmě se svým otcem a babičkou. Práce na farmě je náročná, nevýdělečná a špatný vztah s otcem a babičkou často zapíjí alkoholem. Na statek přijede pomáhat Gheorghe z Rumunska. Oba mladí muži musí na několik dní odjet na vzdálené pastviny postarat se o dobytek. Během péče o čerstvě narozená jehňátka a tvrdé dřiny se z jejich zprvu nepřátelského vztahu stane láska.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Venkovní záběry jsou laděny do studenějších tónů. Tráva a jiné rostliny jsou v odstínech smaragdu, irské či borové zeleně. Nebe nabývá odstínů mátové či tyrkysové, mračna jsou šedomodrá. Ostatní venkovní prvky jsou antracitové, tmavě hnědé, khaki, bronzové nebo šedobéžové. Hlavní postavy nosí bundy v odstínu ultramarínu, případně neutrálně šedé a černé. Červená barva je potlačena a tlumena do cihlové či mahagonové. Denní záběry z interiéru jsou svíceny bílým světlem. Interiéry jsou barevně nepestré. Většinou v nevýrazných odstínech béžové, pískové, hořčicové, bronzové, šedohnědé, někdy se objevuje v menší míře tmavá khaki či myslivecká zeleň. Noční exteriérové i interiérové scény jsou svíceny teplými zdroji, jejichž odstín se pohybuje od oranžové přes cihlovou až po terakotu. Světelné zdroje v hospodě jsou světlejší a žlutozelené. Noční záběry z části filmu odehrávající se na odlehlých pastvinách jsou osvětleny světlem ohně nebo vůbec a tonalita celého záběru je do modra. Obloha má barvu safíru až indiga, zeleň je téměř petrolejová, červená nabývá velmi tmavě fialové. Postava citlivějšího a „správnějšího“ Gheorgheho, když je počasí příznivější, nosí svetr v odstínu karmínové či granátové. Johnny je vždy v tmavě modré. V závěrečné scéně si muži barvy prohodí. Johnny obléká vínovou bundu a Gheorghe klasické modré montérky. Je to happyendová scéna, ve které právě Johnny konečně projeví naplno své city k Gheorghemu.

Filmu dominují studené a málo syté tóny v exteriéru. Významná je barva modrá, která je v různých odstínech a saturacích téměř v každém záběru. Barevná paleta interiéru je omezená na teplé, převážně oranžové tóny. Barvy nejsou pestré, ale spíš tlumené. Exteriérové záběry působí velmi skličujícím dojmem. Jedinou výjimkou je část filmu, kdy muži prožívají počáteční stav zamilovanosti a bezstarostnosti. Najednou začne svítit slunce, barvy se rozzáří, zelená je sytá a teplá a dokonce i obloha zesvětlí a má zelenožlutý nádech.

VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ

- **Modrá** barva je nejdominantnější barvou britského snímku. Objevuje se ve všech exteriérových záběrech, zasahuje i do „pleťovky“ a významně ovlivňuje atmosféru filmu. V indickém filmu se vyjma posledního záběru modrá nevyskytuje.
- **Zelená** barva se hojně objevuje v obou filmech. V britském je však studená, zatímco v indickém se řadí blíže žluté.
- **Žlutá** barva se v obou případech objevuje jen v zemitých nepestrých odstínech béžové, okrové apod. či ve žlutozeleném provedení, případně je to barva některých umělých světelných zdrojů.
- **Oranžová** je dominantní barvou nočních interiérů a svícených nočních scén. V indickém snímku se v těchto scénách ještě v menším množství objevují jiné tóny, v britském se jedná většinou pouze o odstíny oranžové.
- **Červenou** barvu v syté podobě v britském snímku neuvidíme. Tvůrci se jí evidentně vyhýbali a tak je červených odstínů ve filmu jen velmi málo a v tlumených nesyťých odstínech blížících se fialové nebo hnědé. V indickém filmu LOEV se občas objevuje zářivá červená či tmavší karmínová a bordó.
- **Hnědá** barva se bohatě objevuje v obou filmech, což je dáno přírodní lokací. V indické verzi se jedná o světlejší a teplejší odstíny hnědé, v britské o velmi tmavou nebo šedohnědou.
- **Bílá** je v indickém snímku poměrně častá, převážně na kostýmech či v interiérech. Většinou je čistě bílá, někdy krémová či v barvě slonoviny. V britském snímku čistá bílá téměř není. V denních záběrech vše tónuje modrá obloha, v nočních oranžové umělé světlo.

Britský film *Na konci světa* pracuje s výraznější barevnou stylizací. Chladné modré exteriéry kontrastují s výlučně oranžovými nočními interiéry. Kromě zelené se ostatní barvy objevují minimálně nebo jsou desaturované. Film využívá barevné dramaturgie také v detailech jako je výměna barev na kostýmech hlavních postav. Indický film *LOEV* vychází z barev, které se přirozeně objevují ve scéně. Tím pádem je celková tonalita filmu v teplejších a zemitých barvách a je zde absence modré. V rámci jednotlivých záběrů je pestřejší paleta jistě na straně indického filmu. Britský snímek lépe pracuje s barevným kontrastem scén na sebe navazujících.

LOEV



NA
KONCI
SVĚTA



SONI

Indie / 2018 / 97 min / drama

režie: Ivan Ayr

kamera: David Bolen¹³

Hlavní hrdinka filmu *Soni* pracuje jako policejní důstojnice v Dillí. Současná Indie stále řeší problémy s násilím na ženách a *Soni* to deprimuje. Přestože je v práci velmi schopná, nechá se snadno unést emocemi a agresivně útočí na muže, kteří na ni na ulici pokřikují nebo mají sexistické poznámky. Film sleduje její vyrovnávání se s těmito traumaty.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Velká část scén se odehrává v noci, avšak i denní záběry jsou poměrně tmavé. Denní exteriéry města jsou zašedlé, natáčeny brzo ráno či při soumraku. Sluneční světlo má zlatý až světle růžový nádech. Tonalita těchto scén je do růžova. Architektura se pohybuje v odstínech starorůžové, broskvové, krémové, pudrové, teplé šedé. Dále se objevuje šedohnědá, místy antracitová či chladná šedá. Denní interiéry jsou o něco světlejší, pravděpodobně proto, že jsou zde většinou bílé zdi. Často jsou však zatažené závěsy nebo jsou okna malá a světla se dovnitř nedostává mnoho. V interiérech převládají barvy dřeva a jiných nevýrazně barevných materiálů, jako je šedohnědá, teplá šedá, šedobéžová, okrová, plavá. Avšak růžový nádech je zde cítit také. Buď ve formě růžového denního světla, které barví bílé zdi, nebo například díky vínovým závěsům v oknech. Interiér bytu *Soni* je tak tmavý, že je téměř nemožné poznat, zda je noc či den. Osvětlení bytu je bílé, stěny jsou mátové či vanilkové. V prostoru je mnoho tmavších hnědých nebo tmavších červených předmětů. Domácí kostým *Soni* bývá tyrkysový nebo levandulový. Celý byt působí chladně a je taktéž tónován do světle fialových či růžových odstínů. Noční interiéry na policejní stanici se odehrávají v šedých a modrozelených tónech. Většina nábytku je černá, břidlicová, chladně šedá. Zdi jsou bílé, ale dopadá na ně modrozelené umělé světlo, takže mají studený nádech. Uniformy jsou olivově zelené a béžové. Interiér domova *Soniny* nadřizené je teplejší, objevuje se kaštanová, vanilková či světle růžová, ale vše je doplněno obrazem tyrkysové barvy. Nočním exteriérům města dominuje měděná či mahagonová barva. Klasická oranžová je zde upravena do červenějších a fialovějších tónů. Některé části města jsou osvětleny méně a naopak bílým světlem, současně ale na ulicích hoří až korálově zbarvené ohně. V tomto kontrastu působí osvětlení až ledově modrým tónem.

Výsledná paleta pracuje s analogickou barevností od růžové přes fialovou po modrou. Často se objevuje ametystová, starorůžová, levandulová, rubínová. Méně často mátová, šedobéžová nebo cihlová. Jedná se o nesyté, nezářivé odstíny. Film je velmi tmavý, kombinace fialových tónů a černé působí romanticky, mysticky a tísnivě.

¹³ David Bolen je kameraman z USA, nicméně jsem tento snímek zařadila do výběru jelikož je snímán velmi realisticky, kamera neexhibuje a ukazuje prostředí města Dillí bez přehnané stylizace.

ŠPÍNA

Slovensko, Česko / 2017 / 87 min / drama

režie: Tereza Nvotová

kamera: Marek Dvořák

Náctiletou Lenu znásilní její učitel matematiky. Traumatizující zážitek ji dožene k pokusu o sebevraždu. Následně se ocitá v psychiatrické léčebně a odmítá o svém problému mluvit. I přesto, že se její stav navenek zlepšuje, dokáže ji rozhodit i malé drobnosti. Film popisuje osobní vyrovnávání se s traumatem znásilnění.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

I přes velmi těžké a depresivní téma je snímek natáčen většinou za dne, s dostatkem slunečního svitu. Scény odehrávající se doma u Leny jsou prosvíceny zlatým světlem, tonalita je do žluta. Interiéry bývají bílé, krémové, vanilkové se světlým dřevěným nábytkem. Kostýmy hlavních postav jsou většinou nevýrazně barevné, Lena nosí bílé či šedé svršky. Byt i škola jsou plošně zabarveny do teplého slunečního světla. Interiér psychiatrické léčebny je naopak studený. Scénografie je též barevně minimalistická. Většina předmětů je bílá, šedá, neutrální šedá či rezná. Kostýmy herců jsou téměř nebarevné. Denní světlo je až ledově modré, takže barví světlý interiér do studené bílé. Interiérová scéna, kdy se Lena rozhodne spáchat sebevraždu, se odehrává doma u okna. Na tvář a vlasy jí dopadá zlaté světlo, tvář je vanilková a vlasy svítí zářivou zlatou. V místnosti jsou dominantní tyrkysové dlaždice. Barvy nejsou moc syté, ale odehrává se zde asi nejsilnější barevný kontrast filmu. Noční interiéry jsou osvětleny žlutými zdroji a jejich světlo barví tváře i místnosti do šafránové. Pokud není ve scéně světelný zdroj, je celá scéna monochromatická v modrých odstínech od pomněnkové po indigo. Dennímu městu a řece dominují barvy šedé, od neutrální po antracitovou. Obloha je světle modrá. Pokud vysvitne slunce, barvy ožijí a mají nádech zelené. Obloha je až citronová, řeka v lipové zeleni. Noční město je převážně osvětleno oranžovými pouličními lampami. Most, kam Lena utíká, je osvětlen zeleným světlem, takže i šedý beton má šedo-zelenou barvu. Poslední scéna filmu se odehrává venku u řeky při východu slunce. Obloha má odstíny světle růžové, zlaté, lososové a mandarinkové. Okolí je chladně šedé, v řece se odráží barvy oblohy. Leně září vlasy šafránovou a zlatou barvou.

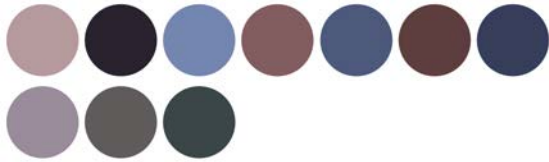
Od momentu znásilnění se v denních záběrech začíná projevovat zelená. Jde o minimální zbarvení světla či stínů nebo nevýrazně zelené prvky v interiéru. V léčebně se zelené zbarvení kombinuje se studenou modrou. Syté a zářivé barvy ve filmu nepotkáme. Dominují pastelové tóny žlutých, zelených, modrých. Červené odstíny se objevují jen ve formě světle růžové nebo naopak tmavé hnědé, případně v oranžovém umělém osvětlení. Barevná paleta záběrů je téměř vždy analogická.

VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ

- **Černá** barva je přítomna v obou snímcích. V Soni je čistě černá nebo zahalena do měděného světla. Ve Špíně je čistě černá noční obloha, v exteriéru pod mostem je černá nazeleňalá.
- **Červená**, respektive odstíny od růžové po fialovou, dominují barevnosti filmu Soni. Čistá a zářivá červená se však nikdy neobjeví, vždy jde o tóny smíchané s modrou či žlutou. Ve Špíně tato barva vůbec není. Minimálně se objevuje jako hnědá v barvě dřeva či oranžová v nočních scénách.
- **Zelená** v indické Soni chybí. Minimálně se projevuje v některých interiérech ve formě nazeleňalého světla či tyrkysových prvků. Ve Špíně je zelená tonalita přítomná od momentu znásilnění.
- **Modré** jsou noční interiéry Špíny, denní světlo v léčebně a některých exteriérech je chladné, do modra. V Soni je modrá buď v kombinaci s červenou, tedy fialová, nebo se zelenou ve formě světla či některých tyrkysových kostýmů a interiérových prvků.
- **Šedá** se hojně objevuje ve Špíně. Někdy jde o čistou neutrální šedou, jindy je to chladná šedá nebo s příměsí zelené. V indické Soni se objevuje škála šedých tónů, které jsou však téměř vždy barveny do fialova, často se objevuje právě šedofialová.
- **Bílé** plochy se poměrně dost objevují v obou snímcích. Nicméně jsou takřka vždy lehce obarveny. V Soni do typické růžové či fialové, ve Špíně do žluté, zelené nebo modré.

Oba snímky pracují s omezenou barevnou paletou, záběry bývají analogicky až monochromaticky barevné. Barevný kontrast se více projevuje ve Špíně v tom smyslu, že určité scény jsou teple žluté či oranžové a jiné studené modré a zelené. Soni se pevně drží růžovo-fialové tonality. Ani v jednom snímku nepotkáme syté a pestré barvy. Soni je barevně jednotnější, barevnost je plošná. Špína více pracuje s jemnými detaily a barevnou dramaturgií.

SONI



ŠPÍNA



TALVAR

Indie / 2015 / 127 min / thriller, drama

režie: Meghna Gulzar

kamera: Pankaj Kumar

Příběh je založený na skutečné události vraždy mladé dívky a staršího muže, který v její rodině pracoval jako sluha. Podezřelými jsou rodiče dívky i přesto, že důkazy nejsou prokazatelné. Film popisuje možné události osudné noci a zároveň odhaluje neschopnost a intriky indické policie. Snímek byl úspěšný i mimo Indii.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Nejčastější, řekněme základní, barvou filmu jsou zemité odstíny žluté až hnědé. Policisté, kteří se ve filmu neustále objevují, nosí béžové uniformy. Samotné město, architektura i interiéry jsou velmi často v tónu rezné, plavé, krémové či šedobéžové. Pleť postav se pohybuje mezi tóny béžové, okrové a někdy i bronzové. Pokud se ve filmu objeví bílá (oblečení, drobné rekvizity, automobily, ...) je vždy vanilková nebo v odstínu slonoviny. Umělé osvětlení v nočních scénách je vždy světle žluté. Druhou nejčastější barvou jsou odstíny růžové, čili pudrová, broskvová, světle růžová nebo korálová. Objevuje se na architektuře a šatech postav. Červená se objevuje málo, spíše na malých plochách, jednotlivých kostýmech či v detailech a bývá vínová nebo karmínová. Modrá se ve filmu téměř nevyskytuje, jen opravdu výjimečně a to pouze v pastelových odstínech či šedomodré na oděvech nebo drobných detailech. Jediná výjimka je sytě modrá košile kolegy hlavní postavy viz níže. Zelená barva se ve filmu vyskytuje též málo a pouze pokud je to nezbytně nutné, například jsou-li v záběru rostliny, a je více olivová či borová. Scény, ve kterých policisté dosti brutálně vyslychají podezřelé, jsou naopak v podstatě celé obarvené do zelené. Jedná se o smaragdovou, mysliveckou a borovou zeleň či olivovou. Světlé zelenožluté je v těchto scénách světlo, a to jak umělé, tak přirozené. Černá se vyskytuje přirozeně, případně ve scénách s vyšším světelným kontrastem, což jsou právě scény výslechů.

Zajímavá je barevná dramaturgie postavy kolegy hlavního detektiva. Zprvu se obléká nevýrazně, spíše do světlých odstínů růžové, žluté či modré. Později jsou na jeho košili výraznější vzory (červenobílé pruhy apod.). V jedné scéně má na sobě výrazně sytou modrou, což je barva, která se ve filmu dosud neobjevila (a dále už neobjeví). Ve scéně, kdy hlavní detektiv zjistí, že ho tento kolega zradil, je zrádce oblečen do tmavě purpurové, což je také barva, která se ve filmu jindy neobjevuje.

I přesto, že film má přes 2 hodiny, nevidíme téměř žádné záběry města. Barevná paleta je spíše pastelová, zemitá. Barvy nejsou výrazné a to ani ve scéně vraždy. Jedinou výjimkou je až jedovatě zelené světlo ve scénách výslechů a barevný vývoj kostýmu „zrádce“. Celý film je laděn do teplých žlutých odstínů, bílá ve filmu není vůbec. Světlo, ať denní či umělé, je vždy lehce nažloutlé.

SLOŽKA 64

Dánsko, Německo / 2018 / 119 min / thriller, krimi

režie: Christoffer Boe

kamera: Jacob Møller

Dva detektivové vyšetřují 12 let starou trojnásobnou vraždu. Během vyšetřování se odhaluje nepěkná dánská historie v podobě „převýchovného“ ústavu pro morálně pokleslé dívky. Zároveň se odhaluje uskupení, které usiluje o čistotu severské rasy a do kterého jsou zapojeni policisté, politici či lékaři, kteří provádí nedobrovolné sterilizace dívkám s „nečistou“ krví.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Film se odehrává v Dánsku v zimě, čili denní exteriéry jsou téměř achromatické. Barvy města jsou chladná šedá, šedohnědá, antracitová či černá. Noční město je osvětleno žlutým umělým světlem, dalšími barvami noci jsou velmi tmavě zelená a hnědá, černá. Interiéry jsou většinou osvětleny oranžovým umělým světlem, nábytek a rekvizity bývají v odstínech dřeva, krémové, černé nebo šedozelené. Výjimkou je interiér kliniky, kterou vede onen rasis-ticky smýšlející lékař. Světlo je čistě bílé, stejně jako kostýmy všech zaměstnanců a také bílé vousy a vlasy doktora. S tím kontrastují poměrně velké rumělkové plochy na chodbách. V minimalistické a zcela bílé ordinaci doktora se nachází tři obrazy. Jeden je rudý, druhý černý a třetí čistě modrý. Což jsou v podstatě jediné barvy, které se v této budově nachází. Krev ve filmu je šarlatová. Dívka, a o 50 let později také vražedkyně, obléká vždy bordó kabát. Většina ostatních postav je oděna do tmavých modrých a zelených v kombinaci s černou. Vzpomínková sekvence z převýchovného ústavu je více desaturovaná a dominují jí hnědé a plavé tóny.

I přesto, že se ve filmu objevuje poměrně široká paleta barev včetně sytých čistých odstínů, jednotlivé záběry inklinují k barevné zdrženlivosti. Mnoho kostýmů má modrou barvu a celý film působí chladně, což ale souvisí s tématem a ročním obdobím, protože všechny tmavé barvy, včetně modré, mají teplý nádech do hnědé či zelené. Silný barevný kontrast je pouze v interiéru kliniky.

VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ

- Tmavě či světle **hnědá** provází oba snímky. V případě dánské detektivky je to spíše tmavší chladnější odstín, v indické verzi světlejší a teplejší.
- **Žlutá** je dominující barvou Talvaru, v dánském filmu se objevuje mizivě a spíše v rámci „pleťovky“ či drobných detailů, nikdy však jako výraznější součást scénografie či kostýmů.
- **Červená** se objevuje v obou filmech. V dánském filmu je ve formě syté a výrazné barvy, která má upoutat divákovu pozornost (interiéry kliniky a šaty vražedkyně). Dánská krev je téměř čistě rudá, indická vínová. V indickém filmu je červená tedy spíše tmavá, v menší míře a nemá zásadní význam, zato se v hojně míře objevují tóny teplé růžové.
- **Modrá** barva se v Talvaru objevuje méně a jen ve světlých odstínech, výjimkou je ultramarínová košile postavy zrádce. Ve Složce 64 se velmi tmavá modrá, mnohdy až na hranici černé, objevuje často, a to převážně na kostýmech. Základní sytá modrá se objeví jen jednou na obraze v doktorově ordinaci.
- **Zelená** se v obou filmech téměř nevyskytuje. Pouze v Talvaru je dominantní barvou ve scénách drsných výslechů a ve Složce 64 je cítit v nočních scénách.
- **Bílá** či šedá se hojně vyskytuje ve Složce 64. Denní město či některé interiéry jsou téměř takto nebarevné. Klinika včetně jejích zaměstnanců jsou celé v bílé.
- **Černá** je v Talvaru většinou čistě černá a objevuje se hlavně v nočních čili tmavých scénách. Ve Složce 64 se objevuje často na kostýmech, v interiérech i exteriérech. Bývá většinou lomena do hnědé či zelené.

Barevná paleta Talvaru je omezenější ve prospěch žlutých, hnědých a růžových tónů. Barvy filmu působí tepleji a film barevně jednodušěji. Nicméně v rámci jednotlivých záběrů či scén se objevuje více odlišných barev než je tomu u Složky 64. Dánský film více směřuje k jednoduché nepestré barevnosti, avšak s výraznými, převážně červenými akcenty. Dá se říci, že barevná kompozice Složky 64 je minimalističtější.

TALVAR



SLOŽKA 64



CONTRATIEMPO

Španělsko / 2016 / 106 min / thriller

režie: Oriol Paulo

kamera: Xavi Giménez

Film popisuje rozhovor domnělé advokátky a známého podnikatele obviněného z vraždy své milenky, jež byla nalezena mrtvá v zamčeném hotelovém pokoji. Problém je v tom, že pokoj byl zamčen zevnitř a nikdo jiný kromě podnikatele a milenky se v něm nenacházel. Během rozhovoru se podnikatel své obhájkyňi přizná k vraždě mladíka a následně i k vraždě milenky, kterou celou dobu popíral. Obhájkyňe se nakonec ukáže býti matkou zavražděného chlapce.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Příběh se odehrává ve třech dějových linkách, každá na jiné lokaci. V bytě obviněného, kde probíhá rozhovor s obhájkyňí, na venkově, kde muž při autonehodě zabije chlapce, a nakonec v hotelovém pokoji, ve kterém je zavražděna milenka. Černá barva je přítomna v každém záběru a je tedy nejdominantnější a průvodní barvou celého filmu.

Byt, ve kterém probíhá rozhovor, je temný a osvětlený jen menšími světelnými zdroji vydávajícími slabé žlutozelené světlo. Za velkými okny je noční město, které je však také velmi tmavé, téměř neznatelné. Barvy jsou potlačené. Většina scénografických předmětů je v nevýrazných světlých béžových či tmavých šedohnědých odstínech a pokud by barva někde měla být (na zdi visí barevný abstraktní obraz), je významně desaturovaná. Vše je laděno do žlutozelené, khaki a béžové v kombinaci s velkými černými plochami. Jediná výraznější barva je tmavě karmínová rtěnka obhájkyňe.

Vzpomínková sekvence autonehody se odehrává ve dne, na lesní silnici. Vše je opět velmi tmavé a barvy jsou znesyceny. Obraz je laděn do ledově modré barvy. Zelená v přírodě je zelenomodrá. Pleť postav má modrý nádech, kostýmy a rekvizity jsou buď velmi tmavě modré nebo šedé, antracitové či teplé šedé. Výjimkou je mladíkova krev, která je až vínová a kontrastuje s jinak modrošedou scénou. Scéna následně pokračuje v noci. Noční exteriér je v podstatě černobílý. Vše je černé, jen studené měsíční světlo vytváří kontury.

Interiér hotelu kombinuje více barev, avšak je taktéž velmi tmavý a barvy nepřitahují pozornost. Za okny je noc a pokoj je osvětlen pouze menšími zelenožlutými zdroji. Na zdech jsou tapety v myslivecké zelené, záclony jsou bordó, kostým muže je černý. Svetr milenky a místo vraždy, koupelna, jsou světlejší. Avšak stále jsou barvy velmi málo syté, v odstínech béžové, okrové či šedé. V rámci rozplétání záhadné vraždy se v hotelu objevuje matka zabitého chlapce, která je oblečena do svetru, jehož barva je vínová.

Celý film je temný, málo barevný. V rámci záběrů se objevuje jen málo barev. Denní světlo je šedomodré, umělé osvětlení má také zelený nádech. Výrazná barva je jen temně rudá krev, rtěnka a kabát matky a obhájkyňe v jedné osobě.

BADLA

Indie / 2019 / 118 min / thriller

režie: Sujoy Ghosh

kamera: Avik Mukhopadhyay

Badla je oficiálním indickým remakem filmu *Contratiempo*. Děj, dialogy i mnoho záběrů jsou zcela totožné. Jediný rozdíl je v prohození ženských a mužských postav. Vraždí žena, podnikatelka. Milenec je tudíž muž. Obhájce je otec mrtvého chlapce.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Rozhovor obhájce s obviněnou podnikatelkou se odehrává za dne v jejím londýnském bytě. Venku je bílé, lehce namodralé světlo. Uvnitř jsou rozsvícená žlutá světla čili zde dochází k určitému barevnému kontrastu mezi modrým denním a žlutým umělým světlem. V interiéru bytu je poměrně dost barevných prvků (azurová, mátová, karmínová), žádný není výrazně sytý, ale rozhodně se nedá mluvit o barevné zdrženlivosti v rámci scénografie. Na tváře herců dopadá žluté umělé osvětlení, takže detaily působí teple.

Sekvence z autonehody, potažmo vraždy mladíka, se odehrává taktéž ve dne a v lese. Nicméně světla je mnohem více, dokonce je v některých větších celcích znatelný sluneční svit, který otepluje zelenou barvu stromů. Užší záběry jsou ale v měkkém světle a jsou tmavší a chladnější. Scéna je mírně desaturovaná, tmavé barvy jsou šedohnědá, malachitová či myslivecká zeleň. Obloha je šedomodrá až azurová. Záběry působí studeně především proto, že jsou prostrhávány se scénou z podnikatelčina bytu, který je barevně výrazně teplejší. Noční záběry jsou natočeny za soumraku a barveny do modré, ultramarínové nebo indiga.

Dominantní barva hotelu je červená. Lampy vydávají žluté až oranžové světlo. Mnoho interiérových prvků je v odstínech karmínové, vínové, bordó. Ve scéně se objevuje tmavý dřevěný nábytek. Vražedkyně je oblečená do karmínového svetru. Bankovky pohozené na mrtvém těle jsou také rumělkové. Noční obloha je v této sekvenci ultramarínová.

Ve filmu se několikrát objeví velké celky města či krajiny. Tyto záběry jsou točeny buď při východu nebo západu slunce a obloha je výrazně zbarvena do růžové a zlaté, zatímco budovy či krajiny ve stínu jsou chladně modré a šedé. Tyto záběry vytváří romantizující dojem.

Každá ze tří linií tohoto filmu je jinak barevná. Autonehoda je chladnější, zelená a méně barevná. Scény v hotelu se v podstatě odehrávají jen v odstínech červené za přispění žluté. A konečně hlavní linka, tedy rozhovor, kombinuje modré denní a oranžové umělé světlo v interiéru, který si dovoluje ukázat více barev.

VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ

- **Černá** barva se více objevuje ve španělské verzi filmu a je vždy čistá. V indickém provedení je černé mnohem méně. Nočních scén je obecně méně a jsou výrazně modré. Černá má v celém filmu hnědé zbarvení.
- **Žlutá** se v ani jednom případě neobjeví ve výrazné podobě. Vždy jde o světelný zdroj nebo béžový nábytek či kostým. Ve španělském filmu je žlutá do zelena a působí mnohem chladněji než v indické verzi, ve které žlutá v interiéru často přechází do oranžové.
- **Červená** v *Contratiempo* se objevuje zcela minimálně a na malých plochách a tím poutá divákovu pozornost. V indickém provedení je červená celá hotelová scéna a v bytě obviňené je několik tmavě červených prvků.
- **Modrá** je dominantní barvou scény španělské autonehody. Všechny barvy jsou studenější, dokonce i „pleťovka“ má modrý nádech. Nicméně se jedná o světlou až ledovou modrou, zatímco v nočních scénách indického filmu je dominantní sytá tmavá modrá.
- **Zelená** se objevuje v obou filmech v přírodě. Ve španělské verzi je studenější a tmavší, v indické teplejší a světlejší. Zelená je také podlaha koupelny v hotelovém pokoji, na které leží mrtvola milenky/ce. Ve španělské koupelně jde o pastelovou zelenomodrou, v indické je to sytější zelenožlutá.
- **Bílá** není ani v jedné verzi. V *Contratiempo* se v denních exteriérech objevují stupně šedé. Ve filmu *Badla* se světle šedá objevuje minimálně a pouze v drobných detailech v dekoraci.

Contratiempo je temný, černý, studený a minimalisticky barevný. Scény jsou mimořádně nebarevné, většinou se ve větší ploše spolu s černou objevuje jen jeden další tón. Barvy se pohybují převážně v šedých a béžových odstínech, v určitých scénách se zabarvením do modra. Jediný výrazně barevný akcent je červená krev, rtěnka a kostým matky mrtvého chlapce. Barvy v *Badle* jsou mnohem sytější. Barevná paleta se sice pohybuje v nepříliš pestrých a tmavých tónech, ale je rozhodně početnější. V *Badle* nefiguruje žádný symbolický barevný detail, záběry jsou barveny plošně a barevnosti konkrétní scény jsou přizpůsobovány kostýmy i dekorace. Dá se tedy říci, že indická verze je jednoduše barevnější a teplejší.

CONTRATIEMPO

BADLA



LEILA

Indie / 2019 / 6 dílů / sci-fi, dystopie, drama

režie: Deepa Mehta, Shanker Raman, Pawan Kumar

kamera: Johan Heurlin Aidt

Autoritativní režim rozdělil indické město a jeho obyvatele na dvě skupiny. Bohatí žijí v neomezeném luxusu, zatímco chudí a ti, co se nějakým způsobem prohrěšili, žijí za vysokou zdí v pracovních nebo převýchovných táborech. Hlavní hrdinka Shalini je odvečena ze svého luxusního sídla, její manžel je zavražděn a dcera Leila unesena. Shalini je nejprve v převýchovném táboře pro ženy, posléze ji přesunou na ještě horší místo - do pracovního tábora. Leila dochází pracovat do města, do domácností, které ji připomínají minulost a ztracenou dceru, kterou se zoufale snaží najít. Děj se odehrává v blízké budoucnosti.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Seriál je i po barevné stránce dělen na dva světy. Centrální město, kde lidé netrpí nedostatkem ničeho, a předměstí, kde žijí lidé v bídných podmínkách a pod neustálou kontrolou. Předměstí je špinavé a tmavé. Denní světlo je tlumené, stále je zataženo. Umělé osvětlení je velmi slabé, takže noční záběry jsou tmavé. Vše je tónováno do modré a tmavé modrozelené. I přesto, že ženy nosí sáří červené barvy, mají šaty spíše odstín bordó či vínové. Obloha je ledově modrá, tyrkysová nebo šedomodrá, sluneční paprsky jsou málo zřetelné, lososové barvy. Barvy jsou desaturované a tmavé, nejvýraznější je patrně petrolejová či tyrkysová, které se objevují na budovách či oděvech. Méně se objevuje olivová, khaki a béžová. Modrá barva se projevuje i na „pleťovce“.

Město je výrazně teplejší, ale rozdíl není tak markantní. Scény jsou také dosti tmavé, postavy jsou často v siluetách i za denního světla. Ve městě je slunce většinou výš, tudíž je i víc světla a obloha má zlatavější barvu. Barvy jsou zářivější a sytější, více se objevují odstíny krémové, vanilkové, hořčicové, měděné či šafránové, občas i žlutozelená v přírodě. Červená barva je světlejší, ale ve velmi podobném, rubínovém odstínu. Výjimečně se objevují světlé teplé tóny mandarinkové, korálové či lososové.

Snaha barevně rozdělit tyto dva světy je evidentní. Ten horší a špinavý je výrazně tmavší, více do modrozelená. Luxusní město je teplejší a světlejší, ale rozdíl není výrazný.

TREPALIUM

Francie / 2016 / 6 dílů / sci-fi, dystopie, drama

režie: Vincent Lannoo

kamera: David Cailley

Dystopická vize bližší budoucnosti, která v šesti dílné televizní minisérii popisuje příběh města Aquaville. Centrum města je obeháno vysokou zdí. Společnost žije v relativním luxusu, avšak emoce nejsou povolené. Každý obyvatel města pracuje, pokud o práci přijde, je vyhoštěn za zeď do takzvané Zóny. V Zóně lidé živoří ve špíně a bez práce. Trpí nedostatkem pitné vody. Hlavní postava je žena ze Zóny, která je proti své vůli nucena vydávat se za někoho jiného a provádět záškodnickou činnost, která může jí i jejího syna stát život.

BAREVNÁ CHARAKTERISTIKA

Seriál je taktéž barevně rozdělen na dvě prostředí. Na krásné čisté město a špinavou Zónu. Město je vybarveno v teplých tónech žluté a šedé. Vždy svítí zlaté slunce, interiéry jsou šedožluté, pískové, vanilkové nebo šedobéžové. Ženy nosí rumělkové sukně a rudou rtěnku. Některé mají i výrazné ohnivé vlasy. Červená v odstínu tmavě mrkvové až rumělkové dominuje interiérum. Muži nosí kaštanové či kávové obleky. Interiéry a postavy „politiků“ jsou více kontrastní. Obleky mívají černé, betonové interiéry jsou šedobéžové, antracitové nebo rezné, někdy s jedním výrazným barevným akcentem, často s jedlovou zelení. Tyto scény obecně působí chladněji než prostory pro běžné pracovníky, ale stále platí absence modré. Spíše se jedná o monochromaticnost ve smyslu černé, bílé a nevýrazné béžové a jí podobným barvám. Postava hlavní ministryně je taktéž černobílá. Má téměř bílou pleť a vlasy uhelně černé. Oblečení nosí černé, někdy v kombinaci s bílou nebo velmi světle růžovou. Tato barevná kombinace ji vystihuje i po charakterové stránce, divák totiž tuší, že její postava prožívá „zakázané“ city a tudíž není jen záporná. Výjimečně se ve scénách z města objevují výrazně barevné detaily oranžové, malinové či mátové, jsou to drobné rekvizity nebo části oděvů.

Špinavá Zóna je studená a tmavá. Dominantní barva je ocelová modrá, ledová zeleňomodrá. Denní i umělé světlo je téměř modré. Červená je švestková. Pokud jsou v záběru rekvizity, které mají původně „teplou“ barvu, jako je například dřevo, jsou barvy desaturované a posunuté k modré a hnědé čili v barvě khaki, olivové, šedohnědé či ocelové modré. V posledním díle série dochází k dobytí města obyvateli Zóny. Barvy se najednou začnou mísit, není jasné, na které straně zdi se boj odehrává. Na úplném konci, v nově nastoleném pořádku a míru, dominuje bílá. Bílé je světlo, interiéry a rekvizity. Světlo je intenzivní a vytváří bílý hal.

Barevná dramaturgie je naprosto jasná. Depresivní špatné místo je chladně modré a tmavé. Naoko krásné místo je zlaté, teplé a světlé. Oficiální prostory a scény politických intrik ve městě se vyznačují omezenou až asketickou barevností. Jakmile zavládne ve městě a Zóně mír, je hlavním prvkem čistě bílé světlo a jiné bílé rekvizity a kostýmy.

VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ

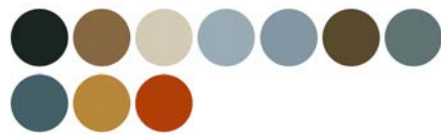
- **Černá** barva je v obou pojetích přítomná v každém záběru, což přispívá ke stísněnému pocitu a souvisí s tématem antiutopie.
- **Modrá** je druhou nejvýraznější barvou obou děl. V obou případech se používá k popisu depresivní a špinavé části města. Ve francouzské verzi jde o modrou méně sytou, často světlejší a šedomodrou. V indickém provedení je modrá zářivější a sytější, mnohdy s lehkou příměsí zelené v odstínu tyrkysové nebo tmavé modrozelené.
- **Žlutá** ve francouzském pojetí je hlavní barvou centrálního města, někdy je zlatavá, jindy lehce do šeda. Běžové či okrové jsou interiéry, tmavší odstíny se objevují na kostýmech. V indické verzi je žlutá vždy tmavší, sytější a zemitější. Objevuje se převážně na kostýmech. Nikdy není zářivá, vždy je nějak „zašpiněna“. Sluneční světlo je lehce do zelena nebo růžova.
- **Červená** je dominantní barvou interiérů a kostýmů ve francouzské variantě luxusního města. Je sytá a zabírá poměrně velké plochy. V Zóně je červená tmavá, spíše švestková. V indické verzi se čistá červená neobjevuje. V obou částech města je to tmavší bordó nebo rubínová. Výjimečně se objevuje světle růžová či sytě oranžová, avšak pouze v interiérech centrálního města, například v dětském pokoji.
- **Bílá** v seriálu Leila není nikdy čistě bílá. Samostatně se objevuje minimálně a je spíše světle pomměnková, výjimečně krémová. V Trepaliu se bílá objevuje ve městě v interiérech a bývá čistě bílá. Většinou je v kontrastu s černou nebo jinou tmavší barvou. Na konci série je vše prosvětleno čistě bílým světlem.
- **Zelená** se objevuje jak ve francouzském, tak v indickém seriálu minimálně, buď v přírodě nebo výjimečně na nábytku. V obou případech se objevuje výhradně ve městě. V indickém podání jde o zemité teplé tóny, zatímco ve francouzské verzi jde spíše o tmavší zelenou v interiérovém nábytku.

Barvené rozdělení dvou odlišných světů je v obou případech evidentní a jsou k tomu použity stejné barevné přístupy. Ve francouzské verzi je rozdělení výraznější, barvy jsou světlejší, více pastelové, méně satureované. Některé scény nebo prostory v seriálu jsou téměř achromatické. Indické provedení je významně temnější, barvy jsou sytější, dominuje modrá barva. Scény jsou obecně barevnější, tj. v rámci jednoho záběru se objevuje více odlišných tónů najednou.

LEILA




TREPA-
LIUM



BARVY A JEJICH NÁZVY

	slonovina		jahodová
	krémová		malinová
	perlová		rubínová
	režná		korálová
	béžová		rumělka
	vanilková		šarlatová
	pšeničná		červená
	citronová		karmínová
	žlutá		vínová
	narcisová žlutá		granátová
	žloutková		bordó
	kukuřičná žlutá		lipová zeleň
	neapolská žluť		jadeitová
	hořčicová		pistáciová
	starozlatá		jablečná zeleň
	šafránová		žlutozelená
	světle růžová		olivově zelená
	broskvová		limetková
	lososová		trávnově zelená
	oranžová		smaragdová
	mandarinková		jedlová zeleň
	dýňová		borová zeleň
	mrkvová		myslivecká zeleň
	pudrová		mechová zeleň
	starorůžová		mátová
	slézová		mořská zeleň
	bodláková		paví zeleň
	fuchsiová		malachitová
	růžová		irská zeleň

	zelená
	tyrkysová
	kachní modř
	petrolejová
	ledově modrá
	šedomodrá
	pomněnková
	azurová
	zvonková modř
	chrpová
	královská modř
	modrá
	ultramarínová
	námořnická
	safírová
	ocelová modř
	pařížská modř
	indigo
	šedofialová
	lila
	levandulová
	hyacintová
	ametystová
	fialková
	purpurová
	švestková
	lilková
	hnědožlutá
	písková

	plavá
	velbloudí hnědá
	okrová
	světlá usňová
	měděná
	terakotová
	cihlová
	kaštanová
	pálená umbra
	pálená siena
	rezavá
	siena
	kakaová
	mahagonová
	čokoládová
	kávová
	umbra
	khaki
	bronzová
	šedá
	šedobéžová
	teplá šedá
	neutrální šedá
	chladná šedá
	břidlicová
	šedohnědá
	antracitová
	černá

5. BARVY VE FILMECH – VYHODNOCENÍ

Z uvedených příkladů a na základě znalosti barevné psychologie, historie užívání barev a barevné symboliky daných regionů se pokusím o zobecnění barevných tendencí a volených přístupů v Evropě a Indii. Ač se jedná o dva obrovské filmové průmysly, které nabízí celou škálu žánrů a vizuálních pojetí, určité společné znaky a trendy porovnávaných kinematografií jsou zřejmé.

5.1. FAKTORY OVLIVŇUJÍCÍ BAREVNOST SNÍMKU

Do jisté míry určují barevnost filmu vnější faktory, které se dají ovlivnit jen v omezeně. Na volbě vnějších podmínek vhodných pro konkrétní dílo spolupracuje několik filmových profesí a jsou tím pádem jedním z určujících dramaturgických prvků. Například v indických bollywoodských snímcích není výjimkou, že se taneční scény natáčí na jiném místě planety, oblíbené jsou švýcarské Alpy. To je ovšem specifikum bollywoodské produkce. Dalšími okolnostmi působícími na výslednou barevnost jsou kulturní zvyklosti, které vychází z historie a jsou úzce spojeny s duchovnem.

5.1.1. Vnější faktory

- **Podnebí** dovoluje evropským kinematografiím zobrazovat čtyři roční období. Příroda může nabývat až achromatické barevnosti v zimě, sytě zelené s pestrými barevnými akcenty na jaře a v létě a širokou škálu žlutých, oranžových, červených a hnědých odstínů na podzim. Pokud se nenacházíme ve městech, je většina krajiny zarostlá vegetací, případně se objevují šedočerné skalní masivy nebo modré vodní hladiny. Subtropické a tropické klima Indie téměř vylučuje zasněženou krajinu. Krajina je buď suchá až pouštní, což produkuje škálu žlutých, červených a hnědých tónů, nebo je naopak tropická, která překypuje množstvím zelených odstínů. Na příkladech filmů *Talvar* a *Složka 64*, které oba popisují vyšetřování několika vražd, je jasný rozdíl. Tvůrci dánského filmu zvolili termín natáčení v zimních měsících, tím pádem jsou všechny exteriéry a denní světlo dopadající do interiérů převážně šedé a bezbarvé. Díky tomu dostávají více prostoru barvy v interiéru a barvy jako symboly. Indický *Talvar* se odehrává v Dillí, kde slunce svítí celoročně a nejnižší průměrné teploty jsou kolem dvaceti stupňů. Neustále přítomný slunečný svit barví město a půdu do teplých zemitých odstínů.
- **Architektura** a města v Indii se odlišují od těch evropských v barevné rozmanitosti. Evropským městům dominuje šedá, krémová, béžová. Občas se objeví světle růžová či odstíny zelené v rámci městské zeleně. Automobily jsou jednobarevné, často v odstínech bílé až černé, silnice a chodníky jsou břidlicové. V indických městech potkáme více teplých tónů. Škála odstínů žlutých, hnědých a růžových se projevuje na budovách. Nejsou však výjimkou ani azurové či sytě žluté nebo vícebarevné budovy. Vše je doplněno zelení. Všu-

dyřítomný vizuální smog, přelidněnost a život na ulici tvoří pestrou paletu všech možných barevných odstínů a jejich kombinací. To vše je doplněno hořícími ohni a vzdušným smogem, který halí město do okrového mraku. Ve filmu *Soni* je tonalita posunuta do růžových a fialových odstínů, ale přítomnost smogu a barevných, často růžových či karmínových budov, je zjevná. *Špína* odehrávající se v Bratislavě pracuje také s plošnou tonalitou a ve filmu se objeví několik záběrů s mlžným oparem, jinak je však „vzduch čistý“ a městu dominují odstíny šedi doplněné zelení.

5.1.2. Kulturně historické faktory

- Evropská **móda** se od té indické dramaticky liší. Nejběžněji nošené barvy jsou černá, šedá, krémová, modrá, případně velmi tmavé nebo naopak velmi světlé odstíny. Sytý kus oděvu je spíše výjimečný a je doplněn nebarevnými svršky. Důležité je být elegantní, což spočívá v jednoduchosti. Tento přístup platný stran odívání, ale i předmětů denní potřeby, má patrně kořeny v protestantskému boji proti barevnosti. V Indii, zvláště u žen, jsou pestré a syté barvy základem šatníku a pro evropské oko až disharmonické barevné kontrasty jsou považovány za standard. Barevná asketičnost ve výběru kostýmů se objevuje ve všech porovnávaných evropských filmech. V romantických filmech (*Planeta single*) a komediích (*My a Giulia*) se oproti temnějším žánrům barevná paleta aplikovaná na kostýmech rozšiřuje, avšak v porovnání s jejich indickými protějšky (*Dear Zindagi* a *Poster Boys*) je značně limitovaná.
- **Náboženská** pravidla určují vhodné či povinné barvy pro dané události. Křesťanská víra je v tomto ohledu mnohem striktnější. V průběhu dějin nasbíraly všechny barvy kromě modré nějaký negativní význam a současně velkou část Evropy ovlivňuje onen achromatický protestantský přístup. V Indii se mísí mnoho náboženství a zároveň neexistuje žádný výrazný duchovní směr, který by považoval barvy za nemorální a nevhodné. Barva mnišského roucha je šafránová, zatímco v Evropě jeptišky a mniši oblékají nebarevnou černou a bílou. Tento kulturní kontrast se projevuje i v necírkevních obřadech jako je svatba či pohřeb.
- **Výtvarné umění** může být silným inspiračním zdrojem pro barevnou dramaturgii. Domnívám se, že vědomě či podvědomě ovlivňuje užívání a kombinování barevných odstínů. V tomto ohledu má evropská kinematografie zásadní náskok. Techniky a přístupy, které se praktikovaly v Evropě od umění renesance, se do Indie dostaly v podstatě až s britskými kolonizátory. Pro evropského průměrně vzdělaného tvůrce i diváka je základní znalost renesančního, barokního či impresionistického umění něco přirozeného a je proto namístě aplikovat tyto umělecké styly i v kinematografii. Dle mého názoru je přímá úměra mezi znalostí historických uměleckých směrů a citem pro barvu a harmonii. Indické umění je typické mnohem větší mírou stylizace ve všech ohledech. Užívání sytých základních barev, výrazné barevné kontrasty či absence jemných barevných přechodů vystihuje po barevné stránce indické malířství až do druhé poloviny 19. století.

- Pojem **oblíbená barva** je dosti obecný a těžko definovatelný. Pochopitelně každý jedinec má své preference, přesto je možné vysledovat určité kolektivní tendence. V první kapitole této práce uvádím, že nejoblíbenějšími barvami v indické populaci jsou teplé tóny, oranžová a zelená. Zatímco Evropě dominují tóny studené, modrá a levandulová. Troufnu si tvrdit, že tato skutečnost do jisté míry koresponduje s četností teplých a studených tónů v daných kinematografiích. Příkladem mohou být porovnávané páry filmů *LOEV* a *Na konci světa* či *Contratiempo* a *Badla*.

5.2. VÝSKYT JEDNOTLIVÝCH BAREV

Volba odstínů a jejich kombinací může značně ovlivnit atmosféru filmu, upozornit na důležité detaily či pomoci odvyprávět děj. Barevnost souvisí s filmovým žánrem, může mu být poplatná a spolupracovat s dalšími výrazovými prvky nebo s ním naopak může kolidovat a tím vytvářet dramatickou atmosféru.

V následující tabulce uvádím nejčastěji se opakující tendence pro daný region. Pro lepší přehlednost a vzájemné porovnání je uvádím heslovitě, oddělené lomítkem.

	Evropa	Indie
červená	užívá se střídavě / sytý čistý odstín jako dramaturgický prvek / akcent oživující analogickou barevnou kompozici / v ostatních případech potlačena nebo ve velmi tmavých či světlých odstínech	užívá se hojně v každém snímku / kostýmy / architektura / větší i menší plochy ve scénografii / noční město / růžová obloha / růžová tonalita
modrá	oblíbená barva / četná / větší plochy / kostýmy / interiéry / podvečery / v depresivních a temných žánrech barví denní přirozené světlo a stíny (méně sytá)	sytá modrá pouze noční obloha / azurová či tyrkysová architektura a kostýmy / modrozelená tonalita scén v temných žánrech (více sytá) / užívá se málo
žlutá	sluneční svit v interiérech / málo syté tóny v architektuře a kostýmech / pleťovka / pouze výjimečně se objevuje sytá	denní světlo / umělé světlo / příroda / architektura / kostýmy / pleť / celková tonalita mnoha filmů / vyšší saturace a čistota barvy
zelená	studenější odstíny / příroda / umělé světlo tísňivých žánrů	teplejší odstíny / příroda / kostýmy
oranžová	dominantní barva nočních interiérů a měst	dominantní barva nočních interiérů a měst / kostýmy / rekvizity / architektura / příroda
fialová	minimálně / malé plochy	kostýmy / architektura / interiéry
černá	noc / kostýmy / čistá černá	noční scény jsou více vysvíceny, čili se vyskytuje méně
bílá	neobjevuje se ve filmu vůbec, je tónována do určité barvy NEBO se objevuje ve větším množství ve formě světla a má hlubokou symboliku (duchovno, mír) / architektura / interiéry / čteně se objevuje ve stupních šedi	minimálně / často tónovaná do jiné barvy

Na konec této kapitoly jsem zařadila přehledně všechny barevné palety z porovnávaných filmů.

5.3. SHRnutí

Indická kinematografie inklinuje k teplejším odstínům. Vnější faktory ovlivňující barevnost filmu jsou v Indii mnohem více nakloněny teplým, převážně žlutým a červeným tónům. Nejoblíbenější barvy obyvatel Indie jsou teplé tóny oranžové a zelené. Červená barva byla historicky nejužívanější a nejoblíbenější barvou ve výtvarném umění. Stran odívání, interiérových prvků i architektury jsou teplé barvy četnější. Zeleň ve všech porovnávaných filmech je vždy teplá, často se jedná o zelenožlutou nebo olivovou. I snímky temnějších žánrů mnohdy pracují s teplejší tonalitou. Studené odstíny v čele s modrou se objevují vzácně. Bílé povrchy či světlo mají nádech žluté, oranžové či růžové. Evropská kinematografie v tomto smyslu není jednoznačná, avšak studených tónů užívá minimálně ve stejném poměru jako teplých. V rámci jednoho snímku tvůrci mnohdy pracují s kontrastem teplých a studených scén. Výjimkou nejsou scény či celé filmy v neutrálních tónech oživené jen drobnými barevnými akcenty.

S tím také souvisí četnost užití modré a červené barvy. Jak je výše zmíněno, červená barva je nedílnou součástí indických filmů. Objevuje se takřka v každém záběru, v mnoha různých odstínech. Evropské snímky s červenou pracují mnohem obezřetněji. Sytá a výrazná červená je užívána velmi střídavě a většinou má symbolický nebo dramaturgický význam. Pozornost evropského diváka upoutá i nepatrný červený detail. Červená se uplatňuje také v rámci dramaturgie postav pomocí kostýmů či prostředí, ve kterém se pohybují. V indických snímcích se o dramaturgické funkci červené barvy nedá hovořit. Modrá barva je naopak velmi běžná v evropské kinematografii, zatímco v indické se objevuje velmi skromně. Četnost modré v evropských snímcích souvisí, dle mého názoru, opět s oblíbeností dané barvy a inklinací ke studenějším tónům (viz například studie zmiňovaná v první kapitole).

Zásadní rozdíl mezi indickým a evropským filmem shledávám v množství barev v jednotlivých scénách či záběrech. Barevná paleta těch evropských je zpravidla jednodušší a střídavější. Barevnost je často analogická nebo dokonce monochromatická. To ovšem neznamená, že film jako celek je barevně chudý. Ukazuje to na užší spolupráci a dodržení zvoleného výtvarného stylu všemi filmovými profesemi, které přímo pracují s barvami. Stává se tedy, že kompletní scénografie a způsob svícení funguje ve shodě. Indické scénografické prvky se projevují větší barevnou rozmanitostí. Monochromatické scény se objevují zcela mimořádně, analogická barevnost je také aplikovaná v mnohem menší míře. V některých případech se dá hovořit až o barevné disharmonii. Tato vícebarevnost jednotlivých scén se často dohání plošnou a relativně sytou tonalitou. Výsledný dojem z filmu je mnohdy velmi žlutý, zelený, oranžový či růžový. Evropské snímky s plošnou barevností pracují též, ale zpravidla v menší saturaci.

Díky asketičtější barevnosti scén evropských snímků, dostávají barvy paradoxně větší prostor na poli dramaturgie. Barevné akcenty, často sytých základních barev nebo bílé a černé, mohou upozornit na nevyřčené skutečnosti. V indické tvorbě je takřka nemožné pracovat s barevnými detaily vzhledem k velkolepé barevné pestrosti uvnitř každého záběru.

Posledním poznatkem je užívání sytých tónů. Pochopitelně to úzce souvisí s daným žánrem, nicméně užívání sytých a zářivých tónů je v indických filmech poměrně výraznější. A to jak v rámci jednotlivých záběrů a scén, tak i v rámci celé stopáže filmu.

Ač jsem vyjmenovala několik rozdílných přístupů, nemohu tvrdit, že by tyto dva filmové průmysly byly po barevné stránce zásadně odlišné. Psychologické účinky teplých a studených barev v jisté míře uplatňují jak evropští, tak indiští tvůrci. Barevné palety konkrétních žánrů také vykazují shodné tendence. Největší kontrast vidím v přístupu k modré a červené barvě. Zjednodušeně je možné konstatovat, že indická kinematografie využívá širší barevnou paletu, tvoří výraznější barevné kontrasty v rámci jednotlivých scén, inklinuje k sytějším a zářivějším tónům, preferuje teplé odstíny a méně pracuje s barevnou dramaturgií.

INDIE



EVROPA



ZÁVĚR

Výsledky mého srovnání vychází ve prospěch evropských tvůrců, což je částečně pochopitelné vzhledem k historii kinematografie Evropy a Indie. Nemůžu však nezmínit myšlenku, která mě provázela po celou dobu psaní této práce, a sice, že všechny teorie, systémy i doporučení ohledně vhodného užívání a kombinování barev, jsou definovány z pohledu člověka formovaného euroamerickou kulturou. I moje vlastní rozbory uváděných filmů musí být tedy ovlivněny kulturou, která je pro mě přirozená, čili euroamerickou. To se netýká pouze barev, ale i prostředí, způsobu komunikace, témat filmů a dalších okolností, které se do filmu propisují. Indická kultura je v mnoha aspektech velmi odlišná a funguje na jiných principech. Zároveň je jejich kultura ovlivněna necitlivým zásahem britských kolonialistů. Inspirace Západem, ať jde o nezávislé evropské snímky nebo hollywoodské trháky, je jednou z mnoha cest, kterými se indiští tvůrci vydávají. V současné době hraje stěžejní roli internet. Sledování kvalitních, dříve těžko dostupných či zcela nedostupných snímků z druhého konce světa je dnes možné z obývacího pokoje. Indové, národ milující film, pochopitelně tento globální fenomén hltají plnými doušky a je otázka, jakým směrem se barva jako výrazový prostředek filmu bude v následujících letech vyvíjet.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BLEICHER, Steven. *Contemporary color theory and use.* Clifton Park, NY: Thomson/Delmar Learning, c2005. ISBN 1401837409.

DANGE, Sadashiv Ambadas. *Encyclopaedia of puranic beliefs and practices.* New Delhi: Navrang, 1990. ISBN 8170130069

DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev: kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry.* Brno: Computer Press, 2012. ISBN 978-80-251-3785-7

ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice.* Vyd. 2. Přeložil Zdeněk FRÝBORT. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3

EISEMAN, Leatrice, Keith RECKER. *PANTONE: The 20th Century in Color.* San Francisco: Chronicle Books LLC. 2001. eISBN: 978-1-4521-1313-5

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev.* Přeložil Jan DOSTAL. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 80-86600-13-0

HOGAN, Patrick Colm. *Understanding Indian movies: culture, cognition, and cinematic imagination.* Austin: University of Texas Press, c2008. ISBN 9780292717862.

HULKE, Waltraud-Maria. *Magie barev: kniha o léčivé moci barev a jejich působení na lidské tělo, duši a ducha.* Praha: Pragma, 1996. ISBN 80-7205-000-1.

JENNINGS, Simon. *Artist's Color Manual: The Complete Guide to Working with Color.* San Francisco: Chronicle Books LLC. 2003. ISBN 0-8118-4143-X

KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění.* Přeložil Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 1998. Delfín (Triáda), sv. 15. ISBN 80-86138-06-2.

KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání: Baroko.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 978-80-7106-144-1

LAL, Vinay a Ashis NANDY. *Fingerprinting popular culture: the mythic and the iconic in Indian cinema.* New Delhi: Oxford University Press, 2006. ISBN 0195679180

PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy.* Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0886

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd.* Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7

TOURNAY, Alexandre. *La couleur des films: Dictionnaire chromatique du cinéma.* Pyramyd éditions, 2016, ISBN 978-2-35017-374-0

MANDAL, Rajiv, Yang Xian YI a Wang Mei YAN. *Art, Culture & Religious Aspects of Medieval India.* UGC Approved Journal No. 49321. Shodh Drishti (An International Peer Reviewed Refereed Research Journal), Vol. 8, No. 15, December, 2017. ISSN : 0976-6650

NAQVI, Raazia, Hassan, Muhammad IBRAR a Salman BANGASH. *Cultural history of indian sub-continent; with apECIAL reference to arts and music.* Journal of Law and Society, University of Peshawar, 2011, Vol. 41, No. 57 & 58

CHOWDRY, Anita. *More than the Colour Red: the unspoken symbolism of Cinnabar pigment in Indian painting.* University of Cambridge, Visions of Enchantment: Occultism, Spirituality & Visual Culture, 2014

JONES, Matthew. *Bollywood, Rasa and Indian Cinema: Misconceptions, Meanings and Millionaire,* Visual Anthropology, 23: 1, 33 — 43, 2010

SHIRGAONKAR, Varsha. *Colours and Colour Symbolism in Ancient Buddhism and Hinduism: Reflections in Arts and Rituals.* Mumbai, S.N.D.T. Women's University, Department of History

JACOBS, Keith W. a Frank E. Hustmyer. *Effects of four psychological primary colors on GSR heart rate and respiration rate.* Perceptual and Motor Skills, 1974, 38(3):763-6

BONNARDEL, Valérie, Sucharita BENIWAL, Nijoo DUBEY, Mayukhini PANDE a David BIMLER. *Color preferences: a British/Indian comparative study.* AIC 2012 Interim Meeting, Taipei - In Color We Live: Color and Environment, Conference Proceedings, 2012

KŘIVÝ, Thomas, 2001. *Psychologický účín barev při vnímání kinematografického obrazu*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery, Vedoucí práce Vladimír Smutný

PARKÁN, Havel, 2010. *Dílo kameramana Binoda Pradhana v kontextu indické kinematografie*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery, Vedoucí práce Radim Špaček

RAMPAL DZURENKO, Viktória, 2013. *Analógie medzi indickým a európskym autorským filmom 1960 – 1980*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra režie, Vedoucí práce Jan Bernard

SOCHOROVÁ, Michaela, 2013. *Význam a symbolika barev ve středověku*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, Vedoucí práce Lenka Svobodová

VEDROVÁ, Veronika, 2008. *Barva a její významy*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, Vedoucí práce Hana Babyrádová

VÍTŮ, Barbora, 2012. *Indické výtvarné umění jako dějiny kulturních dialogů*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Obecná teorie a dějiny umění a kultury - kulturologie, Vedoucí práce Vladimír Czumalo

Dharar Lokesh. *Color Thief*. Dostupné z: <https://lokeshdhakar.com/projects/color-thief/>

Festival Bollywoodského filmu. Dostupné z: <http://www.bollywood.cz>

Hindustan Times, 2019. Dostupné z: <https://www.hindustantimes.com>

National Geographic. 2018. Dostupné z: <https://www.national-geographic.cz/clanky/anticke-sochy-byly-barevne-vypadaly-jako-kyc-z-trznice.html>

verywellmind, 2019. Dostupné z: www.verywellmind.com