

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Barevná dramaturgie hraného filmu

Lizaveta Chakanava

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, srpen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague
Film and TV faculty
Film, Television and Photographic Art and New Media

Directing Department

BACHELOR'S THESIS

Color dramaturgy in fiction film

Lizaveta Chakanava

Thesis supervisor: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Awarded academic title: BcA

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

„Barevná dramaturgie hraného filmu“

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 14.08.2023

.....

[Lizaveta Chakanava]

Poděkování

Chtěla bych poděkovat mému vedoucímu Prof. Mgr. Jaroslavu Brabcovi, který do značné míry ovlivnil trajektorii mého počátečního výzkumu a pomohl mi uspořádat mé myšlenky do organizovanější struktury; dále vedoucím katedry režie doc. Mgr. Bohdanu Slámovi a Mgr. Jasmině Blazevič, kteří mi poradili s mým bakalářským filmem, jehož postprodukce byla nevyhnutelně ovlivněna tímto výzkumem; Zděně Petrově za jazykovou korekturu této práce; moji milé a podporující rodině; a taky mým kamarádům kameramanům na FAMU, kteří byli tak laskaví a vydrželi se mnou diskutovat o některých aspektech této práce.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zaměřuje na zkoumání využití barvy jako dramatického nástroje v narativním filmu. Práce představuje barvu jako komplexní fyzikální, fyziologický a estetický jev. Dále poskytuje přehled existující teorie barev v evropském umění, aby ukázala, jak lze jednotlivé barvy a barevné vztahy využít k přenosu emocí, uvedení tématu a plnění narativní funkce v uměleckém díle a filmu. Tato práce také představuje estetické, ekonomické a technologické faktory, které ovlivnily zavedení a vývoj barvy jako filmového nástroje v západním narativním filmu. Nakonec ve své praktické kapitole aplikuje zavedenou teorii barev na analýzu barevné dramaturgie současného korejského uměleckého filmu „Podezřelá“ (Park Chan-Wook, 2022), aby ukázala, jak lze barvu použít jako dramatický nástroj, který podporuje a rozšiřuje filmové vyprávění.

Abstract

This bachelor thesis explores the use of color as a dramatic tool in narrative film. The thesis introduces color as a complex physical, physiological and aesthetic phenomena. The paper further provides an overview of existing color theory in European art to present how individual colors and color relations can be used to transmit emotion, introduce a theme and fulfill narrative function in a work of art and film. This paper also introduces aesthetic, economic and technological factors that influenced the introduction and development of color as a filmmaking tool in Western narrative film. Finally, in its practical chapter this paper shall apply introduced color theory to the color dramaturgy analysis of contemporary Korean art house film “Decision to Leave” (Park Chan-Wook, 2022) to show how color can be used as a dramatic tool that supports and expands on film narrative.

Obsah

Úvod.....	1
I. Vnímání barvy.....	2
1.1. Barva jako psychofyzický jev.....	2
1.2. Vnímání barev.....	4
2. Barva a barevná kompozice ve statickém obrazu. Barva ve společnosti a kultuře.....	7
2.1. Vyznam barev.....	7
2.2. Barevne vztahy.....	14
3. Barva ve filmu.....	23
3.2. Soubor chromatické a achromatické barvy v klasickém filmu.....	23
3.2. Analýza barevné dramaturgie filmu "Podezřelá" (2022).....	27
3.2.1. Metodologie.....	27
3.2.2. Barva jako nástroj dramaturgie v filmu "Podezřelá" (2022).....	28
Závěr.....	40
Seznam použitých zdrojů.....	41

Úvod

Na začátku bych ráda objasnila osobní vztah k tématu této bakalářské práce. Barva pro mě vždy byla příliš pomíjívá na to, abych pochopila, jak ji správně používat ve filmu. Rozhodla jsem se proto barvy studovat, chtěla jsem si uvědomit, jaká barevná rozhodnutí může režisér učinit, aby prohloubil vyprávění ve svém díle. Větší porozumění barvám mi umožnilo všimnout si přirozenějších barevných vzorů a kontrastů ve světě kolem mě. Pomohlo mi pochopit, co činí obraz příjemným pro mé oči a co mě může odpuzovat. Výzkum mi také zpřístupnil jak svět práce s pigmenty, tak i s digitální barvou. Konečně jsem zjistila, jak se dá používat barvu jako další nástroj k podpoře – a dokonce rozšíření – filmové dramaturgie.

Během rešerší pro diplomovou práci jsem zjistila, že bych chtěla svůj teoretický výzkum založit na již existující teorii barev. Na základě návrhu svého vedoucího jsem se primárně zaměřila na texty pedagogů školy Bauhaus. Texty Rudolfa Arnheima a komplexní úvod do pigmentové barvy legendárního koloristy Fabera Birrena byly pro můj výzkum stejně zásadní.

Literatura o barvě ve filmu mě seznámila se specifickou estetikou filmové barvy a také s ekonomickými a technologickými faktory, které přispěly k samotnému vzniku filmové barvy a jejímu rozvoji v historii filmu. Mým hlavním zdrojem byli Richard Míšek „Chromatic Cinema. A History of Screen Color“, Edward Branigan „Edward Branigan – Tracking Colour in Cinema and Art“ a jiné publikace v časopisech a antologiích. Bohužel tema práce mi nedovolí zahrnout další fascinující informace například o vzájemném vlivu technologie a estetiky, technologických aspektů barvy ve filmu a digitálu a velké části estetických úvah.

Tato práce je rozdělena do tří kapitol. První, fyziologie barev, představuje základní fakta o fyzice a fyziologii barev, uvádí rozdíl mezi aditivním a subtraktivním mícháním barev a také některé pojmy spojené s vnímáním barev. Druhá kapitola představuje symboliku a poznámky o emocionální síle určitých barev, jakož i zákonitostech, jimiž se řídí jejich přenos a kompozice a jak mohou být použity v kontextu dramatického uměleckého díla s příklady použití barev ve filmu. Třetí kapitola se bude věnovat výhradně barvě ve filmu. Tato bude zaprvé mapovat estetickou debatu o zavedení a vývoji barvy ve filmu a zadruhé poskytne analýzu současného narativního filmu z pohledu barevné dramaturgie. Během výzkumu jsem pochopila, že mě mnohem více zajímá analyzování barev v mainstreamovém filmovém vyprávění, spíše než avantgardní barevné experimenty. Z tohoto důvodu jsem zvolila korejskou „Podezřelou“ (2022) jako subtilní, ale svým barevným jazykem osobitý příklad barevné dramaturgie v hraném filmu. Doufám, že pro čtenáře bude závěrečná analýza zajímavá a fascinující právě díky předchozímu obeznámení s teorií barev.

I. Vnímání barvy

1.1. Barva jako psychofyzický jev

Věda ví, že stimulem pro barvu je světlo: lidským okem viditelná část elektromagnetického spektra zářivé energie, která leží mezi 380 (fialová barva) a 770 (červená barva) nanometry.¹

Tón (hue) znamená dominantní vlnovou délku barvy a ta se rozprostírá přes celou viditelnou část elektromagnetické spektrum od červené přes žlutou, zelenou a modrou. **Jas** (brightness) je světlnost barvy, znamená odstup maximální sytosti tonu k černé nebo bílé. **Sytost** (saturation) je stupněm čistoty barevného tónu. Aspekt barvy, který zahrnuje tón a sytost, se nazývá **chromatičnost**.² Tato terminologie je velmi užitečná při popisu barev nebo barevných směsí v malbě, výtvarném umění, fotografii a filmu.

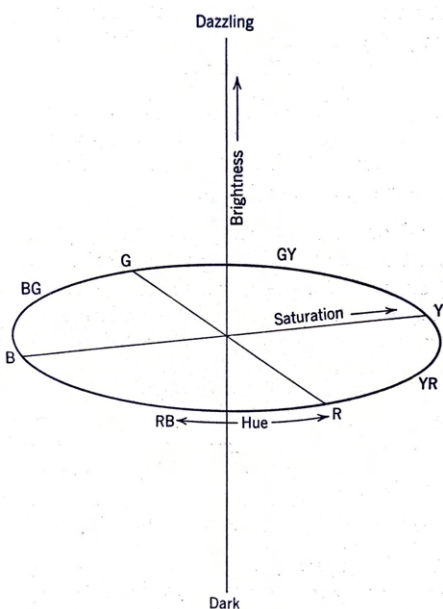
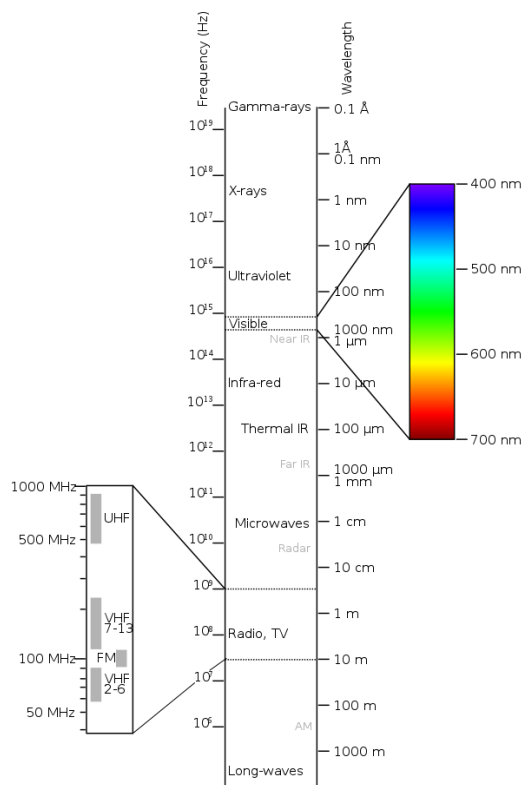


Fig. 1.2 Dimensions of color.

Jas barev do značné míry závisí na jejich tónu: různé tóny dosahují maximální sytosti při různých stupních jasu. Například nejvíce nasycená zelená bude vždy jasnější než modrá. A podobně ani nejvíce nasycená žlutá nikdy nedosáhne jasu modré barvy.³ Ve výsledku máme více stupňů sytosti pro přirozeně světlé odstíny při vysokém jasu - a více stupňů sytosti pro přirozeně tmavé odstíny při jasu nízkém. Jinými slovy, existuje více světle žluté než světle modré a více tmavě modré než tmavě žluté.

Když mluvíme o barvě, můžeme mluvit o **barvě světél** (*optical color*) a **barvě pigmentované** (barva předmětu, "*pigment color*"). Obvykle říkáme, že

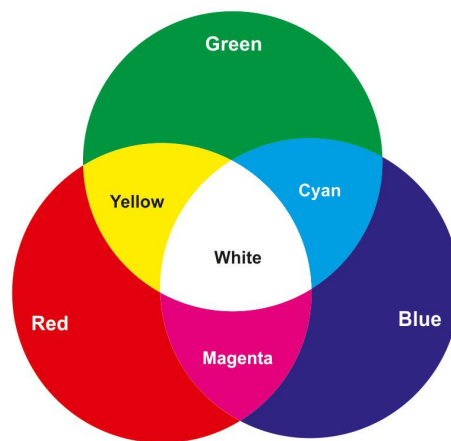
¹ BURNHAM, Robert W. Color: A guide to basic facts and concepts. New York: Wiley, 1967. ISBN 0471124567, ss. 19, 21. Obrázek: Louis E. Kleiner, Coastal Carolina University [online], dostupné https://ec.europa.eu/health/scientific_committees/opinions_layman/artificial-light/en/glossary/def/electromagnetic-spectrum.htm.

² *ibid.*, ss. 13-15, 21-22, 30. Obrázek: *ibid.*, s. 13.

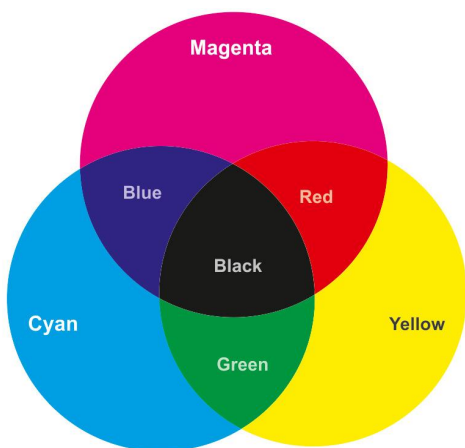
³ BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.l.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 124.

barvy světla se mísí **aditivně**, zatímco barvy pigmentované **subtraktivně**.

V **aditivní směsi** oko přijímá součet světelných energií, které se shromažďují na jednom místě, například na projekční ploše. Výsledek míchání odrazů je tedy jasnější než jakákoliv z jeho složek (nazýváme je generativní primární barvy): červené, zelené a modré (RGB - primární barvy). Světelné zdroje stejné intenzity společně vytvářejí bílou barvu.⁴ Směs dvou nebo všech primárních barev v různých poměrech vytvoří jakoukoli jinou barvu. Aditivní směs barev byla například základem raného Technicoloru a mnoha dalších raných barevných filmových technologií.⁵



RGB - Red, Green, Blue
© Gil Dekel PoeticMind.co.uk



CMYK - Cyan, Magenta, Yellow, Black
© Gil Dekel PoeticMind.co.uk

Subtraktivní

míchání barev vytváří barevné vjemy z toho, co zbyde po absorpci světla. Tuto směs lze nalézt v malbě, když umělec pracuje s pigmenty. Papír natřený barvami pohlcuje nebo ubírá určité barvy spektra vlnových délek a zbytek odráží.⁶ Tři generativní primární barvy nejvhodnější pro subtraktivní směsi jsou zelenomodrá (azurová), žlutá a purpurová (CMYK - primární barvy). CMYK zůstává dodnes základem tiskové barvy a barevných filtrů ve fotografii a filmu. Podobně všechny barevné filmové materiály vyvinuté od 50. let 20. století obsahovaly vrstvy s azurovou, purpurovou a žlutou

barvou.⁷ Režiser Derek Jarman hezky popsal rozdíl mezi dva systémy: "Pokud jednotlivec točí vícebarevným kolem dostatečně rychle, bude koule vypadat jako bílá, ale pokud barvy smíchá, vždy vznikne jen špinavě šedá".⁸

Barvu vnímáme, když barevný podnět působí na zrakové receptory v optickém a receptorovém systému očí a ty zase spouští aktivitu v nervovém systému. Optický systém zahrnuje **rohovku** (první a hlavní čočku odpovědnou za směrování světla k receptorům -

⁴ ARNHEIM, Rudolf Art and visual perception: A psychology of the creative eye. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 341.

⁵ MISEK, Richard. Chromatic Cinema: A history of screen color. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391, s.7.

⁶ ARNHEIM, Rudolf Art and visual perception: A psychology of the creative eye. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 341.

⁷ MISEK, Richard. Chromatic Cinema: A history of screen color. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391, s. 7.

⁸ JARMAN, Derek. Chroma: A book of color. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. ISBN 9780816665938, s. 24.

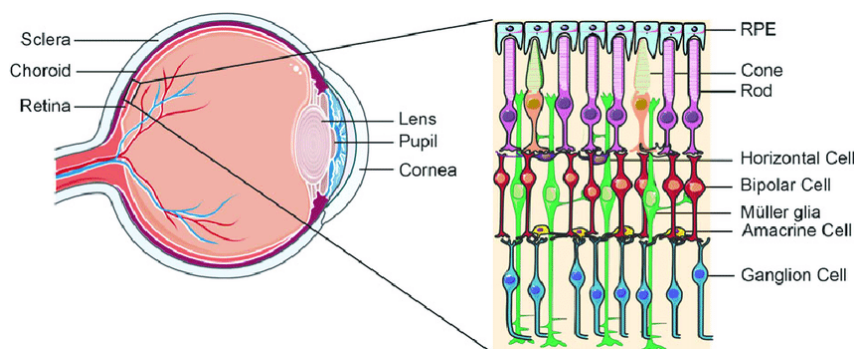
cornea), **vnitřní čočku** (lens), která přizpůsobuje svůj tvar vzdálenosti objektu od oka, a **průhledný sklivec**

(vitreus humor), který přenáší světlo z čočky k receptorům na sítnici.⁹

Sítnice (retina), světlocitlivá část oka, se skládá z tyčinek a čípků.

Tyčinky (rods) jsou citlivé na malé množství světla a

jsou nejužitečnější v noci a v šeru, kdy je snižená viditelnost. **Čípky** (cones) jsou větší a jsou zodpovědné za přenos barevných informací.¹⁰ Věda zná mnoho teorií o barevném vidění. Všichni ale jsou založené na principu, že několik barev stačí k vytvoření všech možných kombinací barev nebo jejich dostatečně velkého počtu. Lidské oko dokáže rozeznat asi dvě stě barev a jejich variace, které mohou prostřednictvím gradací světlosti a sytosti vytvořit celkem asi deset milionů odstínů a tónů.



1.2. Vnímání barev

Na rozdíl od formy je barva zvláště citlivá na změny prostředí, ať už jde o osvětlení, vliv jiných barev nebo dokonce intelekt, duševní stav pozorovatele. V této podkapitole bych ráda představila některé mechanismy vnímání, které se nám budou hodit s ohledem na barevnost ve filmu.

Nejdůležitější je koncept **simultánního** a **následného** kontrastu, popsané Michele Eugènem v jeho slavném díle „Principy harmonie a kontrastu barev“, které do značné míry inspirovalo impresionisty, neoimpresionisty a i pointilistický styl malby.¹¹ V simultánním kontrastu¹² mají komplementární barvy umístěné vedle sebe tendenci navzájem zdůrazňovat svou odlišnost. Podobně světlé barvy budou mít tendenci zvýraznit hloubku tmavých barev a tmavé barvy budou zdůrazňovat jas světlých.



⁹ BURNHAM, Robert W. Color: A guide to basic facts and concepts. New York: Wiley, 1967. ISBN 0471124567, s. 17.

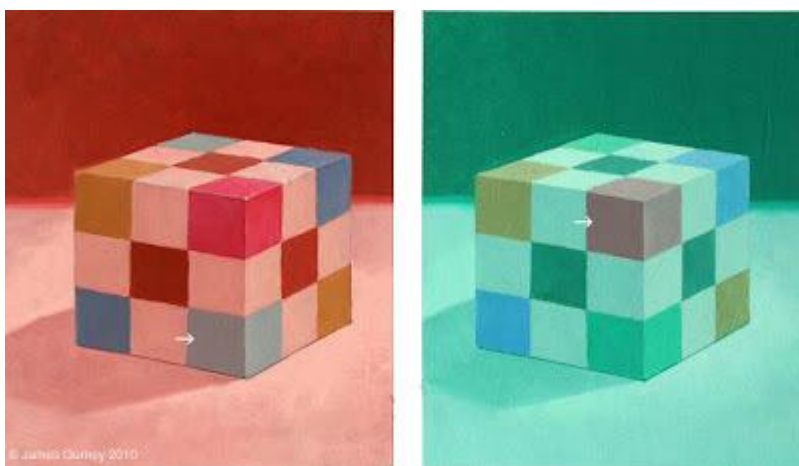
¹⁰ *ibid.*, ss. 43-44, 47. Obrázek podle Belgio, Beatrice, Anna Paola Salvetti, Sara Mantero, and Federica Boschetti. "The Evolution of Fabrication Methods in Human Retina Regeneration." MDPI, April 30, 2021. <https://www.mdpi.com/2076-3417/11/9/4102>.

¹¹ BIRREN, Faber. Principles of color. Van Nostrand Reinhold, 1969. ISBN 10: 0887401031, s. 30.

¹² V "Terrasse des Cafés an der Place du Forum in Arles am Abend" Van Goghe používá efekt simultánního kontrastu.

V následném kontrastu, který je víc aktuální pro film, se objevuje efekt paobrazu (“afterimage”). Stimulace jednou barvou vyvolá vizuální reakci na jeho komplementární barvu (tón na opačné straně barevného kruhu pro subtraktivní míchání barev), a podobně - v kontrastu světlého a tmavého obrázku. Tento princip lze použít ve filmovém střihu: můžeme zdůraznit určitý tón v záběru, jestliže je předchozí záběr laděný barvami jemu komplementárními. Pokud ale tóny nejsou úplně komplementární, následný obraz bude mít za následek větší nebo menší odstín, neprojeví se jeho výraznost. Efekt paobrazu byl, například, je dost užitečný v nemocnici. Oko chirurga mohlo “odpočinout” od růžové kůže na zelené-modrých zdí na operačních sálech.

Barevná stálost je zodpovědná za přizpůsobení sítnice danému osvětlení. Protože se citlivost na světlo automaticky snižuje, když se oči dívají do velmi jasného pole, různé druhy barevných receptorů selektivně přizpůsobují své reakce, když jedna konkrétní barva dominuje zornému poli.¹³ Jednoduše řečeno, pravidelné změny osvětlení vedou k velkým změnám ve vnímání barev, zvláště když mluvíme o nám známých předmětech. A i přes oranžový západ slunce poznáme barvu ovoce na stole.



Relativní množství světla potřebné k vytvoření stejného jasů ve spektru vlnových délek je různé a posun od vnímání čípkami k citlivějšími tyčinkami se nazývá **Purkyňův efekt**. Protože čípky reagují lépe na delší vlnové délky (červená barva) a tyčinky na kratší (modrá, zelená barvy), změny v osvětlení způsobí, že různé odstíny budou vypadat více či méně zářivě. Například, červená bude při silném osvětlení více zářivá, a modrá a zelená upoutají více pozornosti v tmavém prostředí. Majíce všechny tyto jevy na paměti, umělci měli vždy velký zájem o lokální osvětlení ovlivňující vyznění jejich vystavených děl, ať už jde o obrazy v muzeích nebo nástěnné malby v kostele.

A nakonec, je již všeobecně známo, že do značné míry ovlivňuje vnímání a rozpoznávání barev i jazyk. Je také známo, že určité kultury mají více či méně vyvinutou slovní zásobu pro určité odstíny (modrá a zelená jsou často nejméně vyvinuté a červené naopak “nejpopulárnější”) a že schopnost rozpoznat více či méně odstínů se u jedinců

¹³ ARNHEIM, Rudolf Art and visual perception: A psychology of the creative eye. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 334. Obrázek je citován podle “Color Constancy.” Gurney Journey. Accessed August 13, 2023. <http://gurneyjourney.blogspot.com/2010/01/color-constancy.html>.

individuálně liší. Například všechny jazyky mají výraz pro černou (která často zahrnuje jak černou, tak i zelenou, modrou a další „chladné“ barvy) a bílou (zahrnuje jak bílou, tak i červenou, žlutou a další „teplé“ barvy) a většina jazyků pojmenovává červenou a zelenou/žlutou. Modrá, hnědá a „sekundární“ barvy (vytvořené mícháním primárních: růžová, fialová, oranžová) jsou v jazycích vzácnější. Maďaři mají dvanáct výrazů pro „červenou“ se speciální „tmavě červenou“, zatímco ruština má „синий“ a „голубой“ pro světlejší a tmavší modrou. Věda o barvách také ví, že změna mentálního stavu pozorovatele je hlavním faktorem při určování toho, jak vidí konkrétní barvy. A podobně může pamatování konkrétní barvy do značné míry ovlivnit barvu, která je vnímána. Pozorovatel spíše preferuje barvu známého předmětu, která odpovídá jeho paměti na takový předmět, a to jak v běžném životě, tak ve výtvarném umění.¹⁴ Osobní barevné preference, i když často jsou v něčem univerzální, jsou také důležité pro vnímavost k barvám a spokojenost s barevným obrazem.

¹⁴ BURNHAM, Robert W. Color: A guide to basic facts and concepts. New York: Wiley, 1967. ISBN 0471124567, s. 87.

2. Barva a barevná kompozice ve statickém obrazu. Barva ve společnosti a kultuře

Abychom pochopili, jak mohou barvy fungovat jako dramatický prvek, je důležité pochopit, jak mohou ovlivnit význam a emoce uměleckého díla. A i když by bylo nesprávné tvrdit, že barvy mají pevný, univerzální význam (například v sémiotice), myslím, že je důležité si uvědomit, jaký potenciál mohou mít. I když jsem svůj výzkum zakládala na teorii barev zejména ve výtvarném umění, pro účely tématu této bakalářské práce budu kromě toho uvádět příklady použití barvy ve filmu jako symbol, tému nebo emoci.

2.1. Význam barev

Barva může předpokládat absolutně rozporuplné významy, závisí volba pouze na obecném systému zobrazení, který byl pro konkrétní film rozhodnut.

Sergej Ejzenštejn¹⁵

Od pradávna měly barvy v kultuře a náboženství často symbolický význam. Taková aplikace se v různých zemích liší a odráží existující kulturní rozdíly. Například, fialová byla historicky vždy velmi drahým pigmentem, takže byla v západní kultuře často spojována s královskou hodností a luxusem. „Popelný“ pocit barvy černé je v západní kultuře spojován se smrtí („Černý mor“), zatímco východní kultura naopak za barvu smrti považuje bílou.

Sociální průzkumy 20. století však ukazovali, že lidé různého sociálního a národního původu mají podobné preference barev (modrá jako nejoblíbenější barva, červená jako druhá v pořadí a žlutá jako nejméně oblíbená).¹⁶ Paul Coates na základě psychologického výzkumu popsal třídílný „oblouk slasti“ („arc of pleasure“), který sahá od příjemných tónů (zelená, zelenomodrá, modrá, modrofialová, fialová a fialovočervená), přes neutrální červenou k méně příjemným tónům (červenožlutá, žlutá a žluto zelená).¹⁷

Moderní průzkumy také ukazují, že lidé různých kultur často spojují podobné emoce se stejnými barvami a tóny (například ve studii R. D'Andrade a M. Egan z roku 1974, dospělí mluvící Tzeltalem z Chiapas na Vysočině a vysokoškoláci z USA přiřadili nenasycené barvě význam „smutku“, tmavému odstínu „strachu“ a pozitivní emoce vyjádřili na modrozelené odstíny).¹⁸

Emoční reakce na jednotlivé barvy jsou předmětem vědeckého výzkumu již velmi dlouho. Ernest Schachtel, moderní německý psychoanalytik, navrhl, že setkání s barvami připomíná úder afektu nebo emocií. Předpokládal, že výrazové kvality barvy spontánně

¹⁵ Vacche, Angela Dalle, Brian Price, and Sergei Eisenstein. “On Colour.” Essay. In *Color: The Film Reader*, 105–18. New York: Routledge, 2008, s. 121.

¹⁶ Burnham, Robert W. *Color: A guide to basic facts and concepts*. New York: Wiley, 1967, s. 210.

¹⁷ BRANIGAN, Edward. *Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics*. S.l.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 159

¹⁸ D'Andrade, R., and M. Egan. “The Colors of Emotion.” *American Ethnologist* 1, no. 1 (1974): 49–63. <https://doi.org/10.1525/ae.1974.1.1.02a00030>, s. 61.

ovlivňují pasivně přijímající mysl, zatímco tektonická struktura formy zapojuje aktivně se organizující mysl.¹⁹

Ve filmu byly barevný význam a asociace s konkrétními emocemi relevantní především v době, kdy byly tónovány němé filmy. "Běžnou praxí bylo obarvit každou scénu podle nálady a specifik prostředí a akce: scéna s ohněm byla obarvená do červena, noční scéna do modra, scéna zalitá sluncem do žluta a tak dále."²⁰ Takové asociace však neměli univerzální podobu.²¹

Barevná symbolika a její emocionální konotace v západní tradici jsou však stále aktuální. V této kapitole, stejně jako v následující, se budeme řídit několika texty. Goethe, německý básník a vědec, který považoval svou práci o barvě „Teorie barev“ za hlavní dílo svého života, definoval symbolickou aplikaci barev jako takovou, ve které bude barva použita v souladu se svým účinkem, aby okamžitě vyjádřila svůj význam.²² Wassily Kandinsky, slavný umělec a pedagog, jeden z průkopníků avantgardy na Západě, psal, že jelikož je člověk silně spjat s tělem, může jedna silná emoce vyvolat další reakci prostřednictvím asociace. Jeho kolega z Bauhausu, Johannes Itten, shromáždil poznatky teorie a vědy o barevném umění, aby své studenty učil o významu barev a emocionálním účinku v umění a designu. Pokud jde o film, Natalia Kalmusová, výkonná vedoucí uměleckého oddělení Technicolor a konzultantka pro barvy, výrazně uplatnila své znalosti barev při vytváření barevných grafů pro filmové produkce Technicolor (sama byla rozhodujícím „hlasem“ v otázkách barevného designu ve většině filmů Technicoloru). Za tímto účelem intenzivně studovala barvu v evropském malířství. „Abychom správně uplatňovali zákony umění ve vztahu k barvě, musíme nejprve vyvinout smysl pro barvy – jinými slovy, musíme se stát „vědomými barvami“. Musíme studovat barevnou harmonii, vhodnost barev pro určité situace, přitažlivost barev pro emoce“.²³ Další legendární kolorista ve filmovém světě, kameraman Vittorio Storaro, často uplatňoval svůj vlastní systém barevného symbolismu. Ve svém dokumentu „Psaní světlem“ popisuje barvy takto: „Černá – bezbarvosť, červená – krev, oranžová – rodina, žlutá – vědomí, zelená – vědění, modrá – inteligence, indigo – pravěký stav, fialová – poslední fáze života, vyvážení bílé“.²⁴ A na závěr umělcem, který měl obrovský vliv na mé chápání barev v umění, byl anglický režisér, původně malíř, Derek Jarman, jenž vytvořil řadu barevně vysoce

¹⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 336.

²⁰ NEALE, Steve. *Cinema and technology: Image, sound, colour*. London: British Film Institute, 1985. ISBN 0253211646, s. 117

²¹ HANSEN, Eirik Frisvold. *The Functions of Colour*. 2014. Dostupné na: https://www.academia.edu/292978/The_Functions_of_Colour

²² GOETHE Johann Wolfgang, and Charles Lock Eastlake. *Theory of colors*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1970. ISBN 262 57021 1 („Goethe“), s. 350.

²³ Vacche, Angela Dalle, Brian Price, and Natalie M. Kalmus. „Color Consciousness.“ *Essay*. In *Color: The Film Reader*, 24–30. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-32442-4 („Kalmus“), s. 25.

²⁴ GILLIAN, McIver. *Art history for filmmakers: The Art of Visual storytelling*. London: Fairchild Books, 2019. ISBN 978-1-4725-8065-8, s. 25.

provokativních a brilantních filmů. V 80. letech mu byl diagnostikován AIDS a Jarman začal postupně ztrácet zrak. Jeho poslední film „Modrá“ (1993) a kniha „Chroma“ (1994) obsahují meditace o barvách v jeho životě, praxi, kultuře a umění. Jeho psaní považují jak za informativní, tak i velmi inspirativní (jeho text zmiňoval i proslavený kameraman Christopher Doyle) a pomáhá hlouběji přemýšlet o místě určitých barev v našich životech a uměleckých dílech.

Členění barev. Goethe barvy kategorizoval na základě síly, již mu určité barvy dodávaly. Čisté barvy rozdělil na plusové (žlutá, oranžová a rumělka) a minusové (modrá, fialová a purpurová), přičemž na zvláštním místě mezi těmito dvěma skupinami byla zelená a červená. Plusové barvy definoval jako ty, které vzrušují rychlé, živé a ctižádostivé pocity. Barvy na minusové straně v sobě nesou temnotu, působí neklidným, náchylným a úzkostným dojmem.²⁵ Kandinsky barvy členil na „extrovertní“, které se pohybují směrem k divákovi, a „introvertní“, které směřují do svého vlastního středu, pryč od diváka.²⁶ Natalia Kalmusová toto rozlišení modernizovala. „Teplé“ barvy byly podle ní „postupující“ barvy, které volají po pocitu vzrušení, aktivity a tepla. „Chladné“ barvy navazují odpočinek, pohodu, chlad.²⁷ Vittorio Storaro viděl modrou a červenou jako protilehlé body barevného kola. Červená je barvou vědomí, modrá - nevědomí.²⁸ Například, ve filmu „Apokalypsa“ (1979) souboj teplých a chladných barev je soubojem dvou kultur, dvou civilizací.

Goethe definuje **červenou** jako zprostředkovávající dojem gravitace a důstojnosti, milosti a přitažlivosti. Kandinsky psal, že to je věčně tělesná barva, barva života, neklidu a nezměrné síly.²⁹ Červená je barva jedné chvíle, je jako výbuch.³⁰ Itten ji definoval jako barvu obsahující neodolatelnou zářivost.³¹ Červená může zprostředkovat agresi, úzkost, nebo aktivovat libido.³² Jarman píše, že červená se brání, vždy je ve válce s jinými barvami. Psal také, že červená není na krajinomalbách často k vidění, její síla je v její absenci. Je přítomná pouze v apokalyptických západech slunce.... Červená připomíná pocit nebezpečí, varování. Je to barva krve, života, lásky.³³ Natalia Kalmusová napsala, že červená byla barvou

²⁵ Goethe, ss. 306, 310.

²⁶ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnom v iskusstve*. Moscow: Mezhdunarodnoje Literaturnoje Sodruzhestvo, 1967. ISBN 5386096567. („Kandinsky“), s. 89.

²⁷ Kalmus, s. 26.

²⁸ GILLIAN, McIver. *Art history for filmmakers: The Art of Visual storytelling*. London: Fairchild Books, 2019. ISBN 978-1-4725-8065-8, s. 30.

²⁹ Kandinsky, s. 104.

³⁰ JARMAN, Derek. *Chroma: A book of color*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. ISBN 9780816665938 („Jarman“), s. 51.

³¹ Itten, Johannes, and Faber Birren. *The elements of color*. New York N.Y.: John Wiley & Sons, 2003 („Itten“), s. 85.

³² BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's Gonna Die: the power of color in visual storytelling*. London i. e. Abingdon: Routledge, 2013. ISBN 978-0240806884, s. 2.

³³ Jarman, ss. 44-46.

římských vlajek mířících do bitvy; je to revoluční barva, symbolická barva oběti v římské církvi.³⁴ "Červené jsou hořící světy války."³⁵

Červená je barvou mnoha modulací podle toho, jestli přetrvává v teplejším nebo chladnějším odstínu. "Důstojnost věku a přívětivost mládí se mohou zdobit stupni stejného odstínu." Modrý odstín je barvou hrůzy a úžasu, velkolepou barvou doprovodu panovníka.³⁶ Síla barvy sahá od rostlinného růstu přes vášnivou fyzickou lásku až po zlověstnou andělskou a barvu duchovní síly.³⁷ Kalmusová poskytla spoustu příkladů červených modulací. "Různé odstíny červené mohou naznačovat různé fáze života, jako je láska, štěstí, fyzická síla, víno, vášeň, síla, vzrušení, hněv, zmatek, tragédie, krutost, pomsta, válka, hřích a hanba." Také "jemnost nebo síla odstínu červené naznačuje typ lásky".³⁸

Různé tóny červené hrají ve filmu různou roli. Červená je barva magických bot Dorotky i Zlé čarodějnice v „Čaroději ze země Oz“ (1939): barva vyjadřuje přenos moci v kouzelném království. Je také zásadní v kostýmu Jamese Deana ve filmu "Rebel bez příčiny" (1955), rebelského antihrdiny. V „Lola běží o život“ (1999) červené vlasy protagonistky zvyšují naši úzkost v dynamické honičce. Červená pomáhá zvýraznit chtíč v „Americké kráse“ (1999) a lákání ve „Věku nevinnosti“ (1993). V "Barvě granátového jablka" (1969) je symbolem vztahu věcí a jevů, které existují v našem světě. V „Hrdinovi“ (2002), podle kameramana Christophera Doylea, byla červená v jedné ze scén použita k vyprávění celého příběhu lásky, vášně, střetu zájmů a závěrečného krvavého rozuzlení.³⁹

Modrá je známá nejen jako nejoblíbenější barva na celém světě. Její nejžárlivější tón byl také historicky jedním z nejdražších a nejvíc exkluzivních: lapis lazuli, barva roucha Panny Marie a šperků Medici se těžily v Afghánistánu a stála v Evropě více než zlato. Goethe psal, že je silným odstínem, ale na negativní straně a ve své nejvyšší čistotě negaci stimulující. Itten zmínil, že zatímco červená je vždy aktivní v hmotném prostoru, modrá je vždy aktivní v duchovním prostoru.⁴⁰ Modrá je barvou trvalého chladu, připomíná stín. Je to introvertní barva ticha a temnoty přírody. Modrá je barva jak svítání, tak i bezmračné noci.⁴¹ Pokoje v modré působí jako prázdné a studené.⁴² Modrá je barva nervového systému a barva víry. Kalmusová psala, že modrá je barvou pravdy, klidu, vyrovnanosti, naděje, vědy, stejně jako chladné oceli a melancholie.⁴³ Kandinsky psal o modré jako o barvě, která se dotýká duše, hluboké barvě pohybující se do svého vlastního středu. "Nebe volá do nitra." V

³⁴ Kalmus, s. 26

³⁵ Itten, s. 85

³⁶ Goethe, s. 315.

³⁷ Itten, s. 85

³⁸ Kalmus, s. 26.

³⁹ DOYLE, Christopher. R34G38B25. Hong Kong.Systems Design Ltd., 2003.ISBN 9789628617708, s. 8.

⁴⁰ Itten, s. 88

⁴¹ Jarman, ss. 123-125.

⁴² Goethe, s. 311.

⁴³ Kalmus, s. 27.

čínské kultuře byla modrá barvou nesmrtelnosti. Pohyb od světlejších k tmavším tónům je pohybem od lhostejnosti ke smutku,⁴⁴ je to pohyb směrem ke smutku, strachu a záhubě.⁴⁵

Tato všestrannost modré je ve filmu vidět velmi často. Studená, ocelově modrá je často barvou sci-fi (dominující barva světa „Minority Report“ (2002)), zatímco šedomodrá je často barvou bezmoci a pasivity (jak vidíme na příkladu kanceláře protagonisty ve filmu „Americká krása“ (1999) a v barevném schématu „Vykoupení z věznice Shawshank“ (1994)). Tmavé indigo je nejvíce spojeno s intelektem (vezměme si kostým hlavních postav v „Rozumu a citu“ (1999) a „Zvětšenině“ (1966)). Modrá je nekonečná bolest umírajícího Dereka Jarmana v jeho „Modré“ (1993). Jak píše Patti Bellantoni: „Možná je modrá, statisticky, oblíbená barva každého, protože každý na ni myslí jiným způsobem“.⁴⁶

Žlutá je nejslunečnější barvou. Je nejsvětlejší barvou v celém spektru, a dobře odráží ultrafialové světlo, proto je oblíbenou barvou hmyzu.⁴⁷ Kulturně se etablovala jako barva moudrosti a vědění, hlavně ve východní kultuře (např. v císařské Číně byli členové královské rodiny vnímáni jako potomci slunce, což přineslo barvě zvláštní posvátný význam).⁴⁸ V západní kultuře je však také často barvou zbabělosti, chamtivosti a nemoci.⁴⁹ Je také barvou nebezpečí. Goethe popsal žlutou jako tu, která je nejbliže světlu ve fyzickém smyslu a pokud jde o její pigment. Píše, že ve své nejvyšší čistotě s sebou vždy nese povahu jasu a má klidný, veselý a jemně vzrušující charakter.⁵⁰ Zlatožlutá má podle Ittena nejvyšší sublimaci hmoty silou světla, je pronikavě zářivá, beztlízná jako čistá vibrace. Je to barva nebeského světla.⁵¹

Přestože je žlutá ve své čisté formě teplá, je také velmi náchylná ke kontaminaci, je-li smíchána s barvami patřícími do mínusové strany. Kalmusová psala, že žlutá (a zlatá) může mít různé významy. Je to barva moudrosti, světla, plodnosti, odměny, bohatství, veselosti, ale stejně tak barva klamu, žárlivosti a nestálosti (zvláště když je „kontaminována“). Kandinsky popsal její dráždivý, nervózní charakter, když její odstín přechází ve světlosti k nesnesitelnější kvalitě, proto nemůže vést k jeho hloubce. Žlutá je pro Kandinského barvou šílenství,⁵² a pro Ittena barvou závisti a zrady.⁵³ Žlutá má potenciál být nechutnou a znepokojující (je to barva šílenství hlavního hrdiny v „Jakubově žebříku“ (1990) a „Taxikáři“ (1976)). Je to také barva „teenagerského“ neonu v prvním záběru coming-of-age filmu „Americké graffiti“ (1973). Ve snímku „Billy Elliot“ (2001) je hravá žlutá posedlého tanečníka

⁴⁴ Kandinsky, s. 97.

⁴⁵ Itten, s. 85.

⁴⁶ BELLANTONI, Patti. If it's purple, someone's Gonna Die: the power of color in visual storytelling. London i. e. Abingdon: Routledge, 2013. ISBN 978-0240806884, s. 83.

⁴⁷ Jarman, ss. 102-103.

⁴⁸ Itten, s. 85.

⁴⁹ GILLIAN, McIver. Art history for filmmakers: The Art of Visual storytelling. London: Fairchild Books, 2019. ISBN 978-1-4725-8065-8, s. 28.

⁵⁰ Goethe, s. 307.

⁵¹ Itten, s. 85.

⁵² Kandinsky, ss. 95.

⁵³ Itten, s. 85.

Billyho pořad v konfliktu s modrou dělnické třídy, z níž pochází jeho rodina. Billy tančí před žlutou na zdi jeho pokoje na začátku filmu - a ve žluté na scéně londýnského baletu na konci.

Oranžová, nebo žlutá kontaminovaná teplou červenou, je Goethem definována jako ještě mocnější a nádhernější, jako odstín intenzivní záře ohně a mírnější záře zapadajícího slunce. Její blízkost k červenému odstínu jí činí veselejší a velkolepější.⁵⁴ Jarman ji popisoval jako barvu zralosti, optimismu, hojnosti a prosperity. Připomíná také, že oranžová je barvou šatů buddhistických mnichů a vyznavačů křesťanství.⁵⁵ Přidání silné červené k moudré žluté činí z oranžové nositele duchovní síly hrdé sebeúcty.⁵⁶ Kalmusová ji také definovala jako barvu, která naznačuje energii a akci,⁵⁷ a Kandinsky - nesoucí zdravou, rozhodnou energii.⁵⁸ Itten vyzdvihl slavnostní charakter barvy: oranžová je barva, v níž se sluneční svítivost přenáší do materiálu, protože obsahuje maximum tepla.

Ve filmu je oranžová jak barvou nečistoty (znečištěná obloha ve světech "Blade Runner" (1982) a "Gattaca" (1997) připomíná obrázky oblohy New-Yorku v kouři), barvou pracovní třídy (jako byly interiéry míst, které navštěvují postavy Thelmy a Louisy), tak i barvou vlády (kostým Alžběty I. v "Královně Alžbětě" (1998) ilustruje její cestu od naivní dívky v zeleně-broskvových a korálově modrých šatech k žlutooranžové královně).

Itten definoval **zelenou** jako soucit zrozený z jednoty mezi věděním (žlutá) a vírou (modrá).⁵⁹ Zelená je barva křesťanství a anglických pohanských balad.⁶⁰ Podobně Kandinsky popsal zelenou jako barvu mezi extrovertními a introvertními, směs diametrálně opačných barev.⁶¹ Goethe napsal, že čistá zelená dává mysli příležitost k odpočinku. "Proto, aby se místnosti trvale obývané, nejčastěji se volí zelená barva."⁶² Kalmusová píše, že zelená okamžitě připomíná háv přírody, venek, svobodu. Naznačuje svěžest, růst, vitalitu.⁶³ Zelená je barvou rostlinné říše, plodnosti a opovržení, klidu a naděje.⁶⁴ Zelená je barvou klidu, tichého štěstí. Ale příliš mnoho zelené může vést k nudě. Může se stát samolibou a nehybnou barvou („jako barva buržoazní ve společnosti“).⁶⁵ Vícenásobné zelené modulace se také liší od veselosti mládí a přírody po její smutný rozklad.⁶⁶ Měli bychom si také pamatovat, že zelená je barva zvratků a jedu (arsenová zelená).⁶⁷

V „Smrti panen“ (1999) slouží zelená leitmotivem: pomáhá budovat metaforu žlutozeleného domu, kam nesmí vstoupit žádné světlo. Je taky je barvou smrti: vidíme ji na

⁵⁴ Goethe, s. 309.

⁵⁵ Jarman, s. 109.

⁵⁶ Itten, s. 89.

⁵⁷ Kalmus, s. 26.

⁵⁸ Kandinsky, s. 107.

⁵⁹ Itten, s. 88.

⁶⁰ Jarman, s. 78.

⁶¹ Kandinsky, s. 98.

⁶² Goethe, s. 316.

⁶³ Kalmus, s. 27.

⁶⁴ Itten, s. 88.

⁶⁵ Kandinsky, s. 98.

⁶⁶ Itten, s. 89.

⁶⁷ Jarman, ss. 84-85.

brožurách o sebevraždě, znečištěné bažiny, a v jedovaté koktejly na párty. V “Životy těch druhých” (2006) analogická zelená kompozice v první scéně vyšetřování dává pocit úzkosti a nechty totalitního systému NDR. Hlavní postavy “Tygru a draku” (2000), Jen a Li Mu Bai, mají svůj souboj v nekonečně zeleně lesa. “On, s tajemným úsměvem Buddha, a ona, plná pubertálního vzteku. Stromy se ohýbají a houpou a odrážejí to, co se děje mezi mistrem a žákem.”⁶⁸

Fialová je podle Goetha barvou aktivního charakteru. Znepokojuje, má v sobě život bez radosti. “Je to teror na konci světa.”⁶⁹ Fialova je barva prázdné pompéznosti (barva zpěváka Prince, Jimmy Hendrix, Purple Haze a Deep Purple).⁷⁰ Jako kombinaci modré a červené ji Itten nazval barvou zbožnosti, jako spojení víry a moci.⁷¹ Jako doplněk ke žluté nebo antipod vědění a vědomí byla popsána jako tajemná, hrozivá, tísnivá barva nevědomí. Kalmusová říká, že bude fialová směs modré a červené agresivní a vitální, pokud převládá červená, nebo důstojnou a tichou, pokud ji naopak modrá převáží. Fialová značí vážnost, královskou výsost a také okázalost a marnivost.⁷² Podobně Itten zmínil, že fialové modulace sahají od chaosu, smrti a výdechu k samotě a oddanosti až k božské kvalitě.⁷³ Zdůrazněné použití fialové v šatech, stuhách, ozdobách nebo církevních oděvech podle Goetha působí neklidně atraktivním dojmem.⁷⁴ Kandinsky barvě přisuzoval slavnostní, bolestivý, „vyhaslý“ charakter při dominanci modré nad červenou ve směsi.⁷⁵ Ve filmu je často použita pro označení skrytých míst: je barvou nočních klubů a bezpečných LGBTQ+ prostoru⁷⁶. Je často barvou iluze: vidíme v fialově lásku hlavní postavy “Rushmore” (1998), prostitutku, kterou potkává v prázdné Vánoční ulice postava Toma Cruise v “Spalující touze” (1999) a cizinku ve “Zvětšenině” (1966), která skrývá něco jak před Davidem Hemmingsem, tak i před námi.

Identita barvy neexistuje sama o sobě, je vždy stanovena jejím vztahem k ostatním barvám. Relace barev ovlivňuje teplotu barev, to, zda působí harmonicky či disharmonicky na celkovou kompozici a její krásu pro diváka obecně.

2.2. Barevne vztahy

Vzpoura tónů, ztracená rovnováha, hroutící se „principy“, náhlé bubnování, velké otázky, zdánlivě bezcílne aspirace, zdánlivě chaotický nápor a úzkost, zlomená pouta a řetězy, které spojují protiklady a rozpory – taková je naše harmonie

⁶⁸ BELLANTONI, Patti. If it's purple, someone's Gonna Die: the power of color in visual storytelling. London i. e. Abingdon: Routledge, 2013. ISBN 978-0240806884, s. 214.

⁶⁹ Goethe, s. 312.

⁷⁰ Jarman, s. 56.

⁷¹ Itten, s. 89.

⁷² Kalmus, s. 28.

⁷³ Itten, s. 89.

⁷⁴ Goethe, s. 313.

⁷⁵ Kandinsky, s. 108.

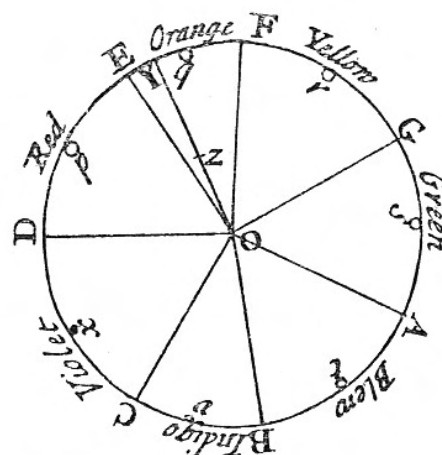
⁷⁶ “Politický” charakter fialové je dobře popsán ve výnikajícím eseje *Bisexual Lighting: the Rise of Pink, Purple, and Blue*. YouTube [online] <https://www.youtube.com/watch?v=8gU3IA4u-J8>.

Barevné vztahy určují vzhled a pocit z jednotlivých barev i celkovou kompozici. Existuje názor, že naše vnímání barevných harmonií řídí soubor určitých mentálních zákonů. Například procesy vnímání inklinují k realizaci co nejpravidelnějšího, uspořádaného, co nejvíce stabilního, vyváženého a energii nevyžadujícího stavu. Barevné harmonie vznikají z našeho rozpoznání základních principů organizace smyslových proměnných stanovených v gestalt psychologii: barevné štěpení (průhlednost), barevná podobnost, absolutní kontrast, podobnost plochy, plynulé navazování a tok mezi barvami, jejich blízkost a uzavřenost.⁷⁸ Zatímco barevná harmonie implikuje rovnováhu a symetrii sil, disharmonie může být také umělecky použita k reprezentaci rozvratu a neklidu.

Aby bylo možné správně stanovit barevné vztahy, je důležité pochopit, jak spolu různé čisté barvy, odstíny a tóny souvisí.

Barevné kruhy, nástroj pro všechny výtvarné umělce, obvykle zahrnují primární barvy na opačných pólech a sekundární – směsi primárních – mezi nimi. Primární barvy slouží jako vyvrcholení pro barevný vztah ke změně směru odstínu, zatímco sekundární, hybridní, mají vibrační kvalitu souhry, rovnováhy mezi dvěma primárními, které je tvoří.

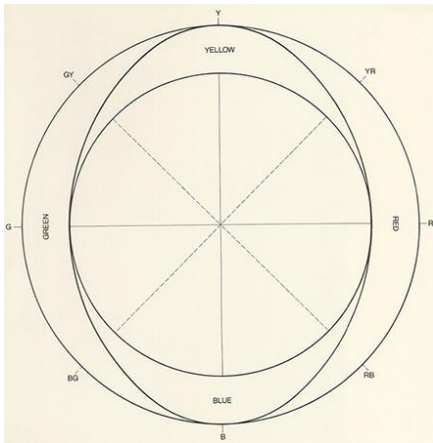
(1) Newtonův barevný kruh, cca 1666, zahrnoval všechny čisté barvy obsahující bílé světlo (červená, oranžová, žlutá, zelená, modrá, indigová, fialová), které se spojovaly přes fialovou (jelikož se skládá z vizuálně blízké červené a fialové). Jak Paul Klee vylíčil toto spojení, „dvě fialky by měly být spojeny v nekonečnu....“⁷⁹



⁷⁷ Kandinsky, s. 114.

⁷⁸ BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.I.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 160.

⁷⁹ KLEE, Paul, and Jürg Spiller. Paul Klee, the thinking eye: The notebooks of Paul Klee. London: L. Humphries, 1964. ISBN 9780815001515, s. 469.



(2) Barevný kruh Ewalda Heringa, cca 1878, je také známý jako „psychologický“ kruh, protože zahrnoval červenou, modrou, žlutou a zelenou jako primární a stavební kameny sekundárních barev podle toho, jak je rozpoznává oko.⁸⁰

(3) Barevný kruh Herberta E. Ivese (dnes - populární produkt na uměleckém trhu)⁸¹,

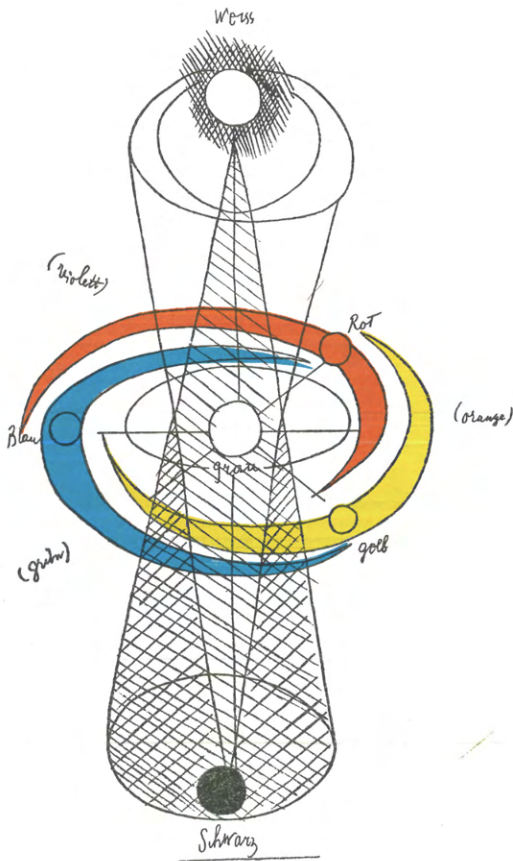


také založený na červené, žluté a modré jako primárních barvách, je v umění považován za nejtradičnější. "Opravdu to bolí," řekl Paul Klee o kruhu

čtyř

primárních barev.⁸² Tyto primární složky představují minimum, které kombinací aditiv vytvoří celou řadu mezi barev v pigmentech a barvivech. A proto je pro nás v této kapitole tento kruh nejužitečnější.

S odkazem na kapitolu 1.1 je pozoruhodné, že některé z těchto kruhů mohou pomoci s aditivním mícháním barev a některé s tím subtraktivním. Barevné kruhy dobře ukazují speciální vztahy barev. Takové barevné kruhy však neukazují celé spektrum všech možných barevných vztahů. Kromě toho kruhy přidělují odstínům stejné oblasti, zatímco ve skutečnosti červená a žlutá tvoří asi 40 % světelného spektra.⁸³ Paul Klee z Bauhausu se skvěle postavil proti barevnému kruhu jako univerzálnímu modelu kvůli jeho konečnosti a reduktivní povaze. "Čisté barvy jsou transcendentní."⁸⁴ I když ve svých spisech



⁸⁰ BIRREN, 1969, s. 21.

⁸¹ Vlastně obrázek použitý v textu je příkladem produktu na trhu

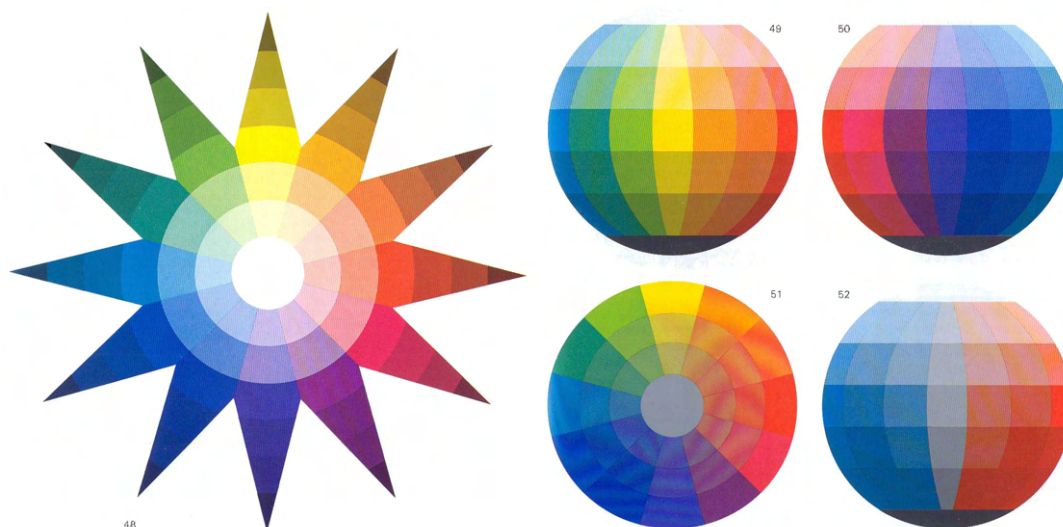
⁸² ARNHEIM, Rudolf Art and visual perception: A psychology of the creative eye. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 352.

⁸³ BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.I.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 111.

⁸⁴ KLEE, Paul, and Jürg Spiller. Paul Klee, the thinking eye: The notebooks of Paul Klee. London: L. Humphries, 1964. ISBN 9780815001515, s. 469.

zanechal mnohem více schémat ukazujících vztahy mezi primárními a sekundárními barvami, jeho **kánon totality** je jedním z nejsrozumitelnějších a nejužitečnějších textů pro každého studenta barev. Takové schéma ukazovalo nejen vztahy čistých odstínů, ale také pohyb čistých odstínů směrem k černé a bílé.⁸⁵ Každý odstín se může pohybovat směrem k jiným primárním prvkům v periferním pohybu, ke svým komplementářům v diametrálním pohybu a směrem k černé nebo bílé v polárním pohybu. Na rozdíl od barevných kruhů kužely umožňují vizuálně přístupnější identifikaci vztahů odstínů a tónů vedle základních barev.

Na tomto místě bych chtěla zmínit, že mým osobním oblíbeným způsobem zobrazování barevných vztahů je koule, jak ji prezentuje Philipp Otto Runge. Slouží k vizualizaci pravidla komplementárnosti a ilustruje všechny základní vztahy mezi chromatickými barvami a zahrnuje také černou a bílou.⁸⁶ Může být prezentován jako 3D model - nebo jako obrazový sken.



Tato schémata budou pro čtenáře velmi užitečná pro orientaci v dalších popisech prvků barevné harmonie.

Ve svém slavném díle „Principy harmonie a kontrastu barev“ z roku 1839 Michel Eugene Chevreul hovoří o dvou druzích harmonie: harmonii analogie a harmonii kontrastu. Četné psychologické výzkumy ukázaly, že většina lidí nachází potěšení v barevných kombinacích, které jsou založeny na analogických nebo opačných odstínech, zatímco kombinace středních odstínů jsou považovány za méně atraktivní.⁸⁷ Historik umění Max J. Friedlander mluvil o „nejlevnějším druhu harmonie“ v malbě, dosaženému přehnanou vřelostí a temnotou barev. Taková barevná kompozice by mohla popsat pouze svět absolutního míru

⁸⁵ *ibid.*, s. 488, obrázek: *ibid.*

⁸⁶ Itten, ss. 66-67, obrázek: *ibid.*,

⁸⁷ BIRREN, Faber. Creative color: Faber Birren. New York: Cincinnati, Toronto, 1961. ISBN 10: 0442110464, s. 47.

a statické nálady bez akce. Představovalo by to stav smrtelného klidu, ve kterém, abychom si vypůjčili jazyk fyzika, se entropie blíží absolutnímu maximu.⁸⁸

Podobně Branigan píše o harmoniích s nízkým kontrastem, které jsou *sousední* nebo analogické na barevném kruhu. Píše, že propojená řada úzce souvisejících tónů napříč kompozicí má usnadnit „přechod“ těch, o kterých lze jednotlivě říci, že se prolínají, mísí nebo se do sebe ohýbají. Takové harmonie poskytují cestu nejmenšího odporu pro pohyb oka vnímatele.⁸⁹



Harmonie **analogie** je jedním z oblíbených nástrojů impresionistů. Jedná se o harmonie odstínů v jednotných nebo úzce souvisejících tónech v barevném kruhu. Mohou to být harmonie jednotlivých odstínů navazujících hodnot (harmonie stupnice), harmonie analogických barev podobné hodnoty (harmonie odstínů) nebo harmonie různých odstínů

a hodnot pod dominantním tónovaným světlem (harmonie dominantního barevného světla).⁹⁰ Všechna analogická díla založená na analogických harmoniích barev se zrodila z blízkého pozorování přírody a světelných jevů.

Analogické barvy mají jednotnou emocionální kvalitu, jsou velmi přesné, protože při správném uspořádání vždy upřednostňují buď teplou nebo studenou stranu barevného



spektra.⁹¹ Analogické harmonie jsou neúčinnější, když je klíčový odstín primární nebo sekundární, podporovaný a zvýrazněný dvěma mezilehlými sousedy, kteří leží na obou stranách barevného kruhu. Také, ačkoli každý divák má své vlastní preference barevné kompozice, obvykle jsou teplé vzory preferovány před chladnými.

Další nízkokontrastní harmonií jsou **monochromatická** barevná schémata, která jsou založena na libovolném jednotlivém odstínu doprovázeném gradacemi v jeho světlosti

⁸⁸ ARNHEIM, Rudolf Art and visual perception: A psychology of the creative eye. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 348.

⁸⁹ BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.I.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 152.

⁹⁰ BIRREN, Faber. Principles of color. Van Nostrand Reinhold, 1969. ISBN 10: 0887401031, s. 34. Obrázek: "analogický" Rembrandt "Muž ve zlaté přilbě".

⁹¹ *ibid.*, s. 35.

a/nebo sytosti, jakož i možným výskytem neutrálních odstínů - odstínů hnědé, zelené a šedé.⁹² Jsou to například kompozice Giorgia Morandiho, nebo modrých obrázků Picasso.

Také všechny čisté barvy budou vždy ladit s černou a bílou, všechny světlé odstíny budou ladit s bílou, tmavé odstíny s černou a tóny - s šedou.⁹³ Takové kombinace mohou pomoci učinit kompozice zajímavějšími a zavést kontrasty světlých odstínů, tónů a tmavých odstínů čistých barev. Impresionisté například často vytvářejí kompozice barev, světlých odstínů a bílé (někteří umělci, jako Renoir, také příležitostně přidávali černou pro kontrast), kde barevné skvrny pomohli dosáhnout zářivě čisté vizuální směsi.⁹⁴ Stejně tak harmonii čisté barvy, tmavých odstínů a černé často používali umělci jako Rembrandt, pro navození „vnitřní harmonie“ krásných portrétů, koberců a textilií, světla svíček a ohňů, zvláště když byla harmonie podpořena bílými nebo zlatými akcenty v melíru. Leonardo Da Vinci, jemuž je připisován vynález šerosvitu, aktivně využíval harmonii světlých odstínů, tónů a tmavých odstínů. Da Vinci svými díly způsobil revoluci v umění použitím světlých odstínů místo bílé ve světlech – a tónů místo odstínů ve stínech. Tohoto efektu dosáhl smícháním čistých barev s černou nebo bílou, přičemž proporcionální množství barvy zůstává stejné.⁹⁵



Impresionisté byli také jedni z prvních, kteří si všimli efektů světelné atmosféry na předmětech a replikovali ji ve svých obrazech. Je to růžovo oranžový odstín západu slunce, fialová mlha vzdálené hory, šedá bouře a zlatá záře babího léta na odstínech budov. Jsou to také tmavě modré stíny na zasněžených ulicích pod tmavě modrou noční oblohou a oranžovými pouličními lampami. Pod namodralým světlem je malovaný žlutý talíř žlutozelený a zelená váza - modrozelená.⁹⁶

Příklady analogické harmonie ve filmu můžeme nalézt zejména v různých kapitolách filmů „Hrdina“ (2002), „Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenc“ (1989) a ve filmech Wese Andersona („Grand Hotel Budapest“, „Moonrise Kingdom“ atd.). Stanley Kubrick taky byl velkým milovníkem analogických barevných kompozice ve svých filmech.

Komplementární barvy, jak je popsal Vincent Van Gogh, zobrazují mírumilovnou jednotu protikladů. V roce 1888 napsal, že náklonnost dvou milenců lze znázornit „sňatkem dvou komplementárních barev, jejich smísením, vzájemným dotvářením a tajemnou vibrací

⁹² BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.l.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 153. Obrázek: monochromný Picasso „Žena s ofinou“

⁹³ BIRREN, Faber. Creative color: Faber Birren. New York: Cincinnati, Toronto, 1961. ISBN 10: 0442110464, s. 47.

⁹⁴ BIRREN, Faber. Principles of color. Van Nostrand Reinhold, 1969. ISBN 10: 0887401031, s. 57.

⁹⁵ *ibid.*, ss. 60-61.

⁹⁶ Itten, s. 81, obrázek: Claude Moet „Lekniny“.

spřízněných tónů“.⁹⁷ Chevreul psal že doplňkové barvy vzájemně zvyšují intenzitu (a podobně i výraznost).⁹⁸ A pokud jednotlivec pozoruje jednu komplementární barvu delší dobu, další v páru se objeví jako dosvit v postupném kontrastu. "Každá barva v lidském oku volá po té druhé", jak psal Paul Klee.⁹⁹



Komplementární páry jsou páry primárních a sekundárních barev nebo ty přechodové, které jsou umístěny na opačných stranách barevného kruhu, čímž sjednocují odstíny bez společné primární barvy ve své směsi. Například, červená (primární barva) a zelená (směs modré a žluté) jsou klasickým příkladem jednoduché, ale krásné komplementární harmonie, kterou Itten charakterizoval jako „drzou“, ve které červená vnáší kvalitu „hořícího ohně“.¹⁰⁰ Je to samozřejmě věcí experimentu a osobního vkusu umělců a umělkyně, zda se jejich zelená přikloní k modrozelené a zda dají přednost studené červené před teplou.



Ačkoliv komplementární páry zahrnují spojení protikladů, v úsudku oka se navzájem vyžadují a doplňují. „...Jakákoli přesná nálada spojená s teplými barvami... může být zrušena protichůdnými emocionálními vlastnostmi [chladných] barev... I když může být výsledek na pohled velmi překvapivý, může také postrádat konzistentní charakter. Má se za to, že první kombinace je přímočařejší a přímější, zatímco druhá má větší eleganci a jemnost.“¹⁰¹ Samozřejmě, toto rozlišení je většinou věcí vkusu. Itten psal, že komplementární harmonie vytváří komplementární interpretace barev, které ji obsahují. Například zeleno-červený pár charakterizoval jako přinášející sympatie a materiální sílu, zatímco žluto-fialový s sebou nese kvalitu jasného poznání a emocionální čistotu.¹⁰²

⁹⁷ ARNHEIM, Rudolf Art and visual perception: A psychology of the creative eye. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 359.

⁹⁸ BIRREN, Faber. Principles of color. Van Nostrand Reinhold, 1969. ISBN 10: 0887401031, s. 38.

⁹⁹ KLEE, Paul, and Jürg Spiller. Paul Klee, the thinking eye: The notebooks of Paul Klee. London: L. Humphries, 1964. ISBN 9780815001515, s. 476.

¹⁰⁰ Itten, s. 86, obrázek: Pieter Bruegel starší "Slepý vedoucí slepého".

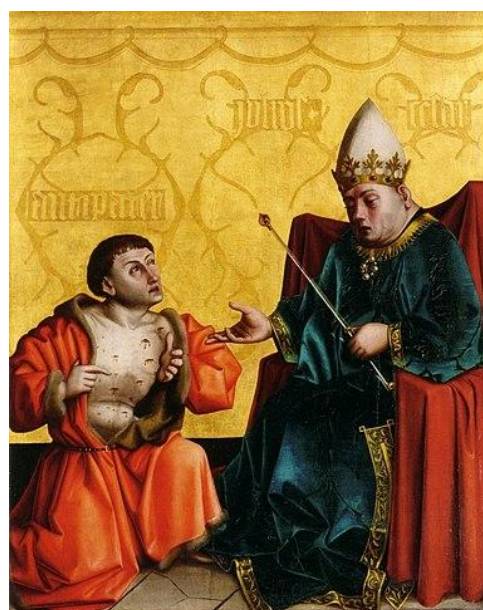
¹⁰¹ BIRREN, Faber. Principles of color. Van Nostrand Reinhold, 1969. ISBN 10: 0887401031, s. 39.

¹⁰² Itten, s. 89, obrázek: Edgar Degas "Tanečnicki u baru".

Také příroda přináší mnoho inspirace pro komplementární barevná schémata. Impresionisté si například všimli komplementární barevné povahy světla a stínů. Růže bude mít oranžové odlesky a fialové stíny. Obecným pravidlem je, že v takových případech jsou odstíny obvykle odstupňovány prostřednictvím sousedních prvků. Jsou-li barvy jasnější (směrem ke světlu), dochází k obecnému posunu směrem ke žluté. Jakmile barvy tmavnou (směrem ke stínům), dochází k obecnému posunu směrem k fialové.¹⁰³ Tento jev lze přičíst měnící se teplotě barev v průběhu dne a Purkyňově efektu, popsanému v předchozích kapitolách. Modré stíny impresionistů údajně způsobily u pařížské veřejnosti velké vzrušení.

Komplementární barvy jsou základem skoro všech akčních filmů 21. století díky populární schématě "orange and teal". Zelené-červená je taky znakovou harmonií "Amélie z Montmartu" (2001) a "Závratí" (1958).

Několik barevných harmonií obsahují **triády a tetrády (inspirované hudebními intervaly a akordy)**, kde zavedení protiváhy činí kompozici rafinovanější a vyváženější. Všechny mají svou jedinečnou krásu. Harmonie primárních a sekundárních barev produkují univerzální a neotřelý šarm, zatímco kompozice založené na přechodových barvách (černo oranžová, žlutá zelená, modrá fialová a žlutooranžová, modrozelená, červenofialová) dodávají kompozici více zářející a cizí kvalitu.¹⁰⁴ Matematická kvalita triád a tetrád určuje to, že divák podvědomě cítí přesnou pravidelnost intervalů na barevném kruhu.¹⁰⁵ Takové kompozice pomáhají propůjčit obrazu „exotičtější“ a „impulzivnější“ kvalitu než jednodušší kombinace. Nic však není pro krásu harmonie rozhodující víc než osobní vkus publika, který bude nejvíce spokojen, když uvidí svou oblíbenou barvu jako dominantu v prostoru.



V přírodě se často vyskytují vyvážené harmonie. Faber Birren, významný teoretik barvy, kterého v této části několikrát cituji, uvádí příklad přírodních ročních období. „Barvy jara představují vyváženou harmonii světlých odstínů. Léto představuje vyvážené harmonie čistých barev. Podzim představuje harmonie tmavých odstínů, zatímco zima představuje vyvážené harmonie nudných šedivých tónů.“¹⁰⁶

¹⁰³ BIRREN, Faber. Principles of color. Van Nostrand Reinhold, 1969. ISBN 10: 0887401031, s. 36.

¹⁰⁴ *ibid.*, s. 69, obrázek: Konrad Witz "Antipater vor Julius Caesar".

¹⁰⁵ BIRREN, Faber. Creative color: Faber Birren. New York: Cincinnati, Toronto, 1961. ISBN 10: 0442110464, s. 54.

¹⁰⁶ *ibid.*, s. 53.

V takových harmoniích je „velikost“ barevných kousků stále důležitější. Použitelné proporce poprvé představil Goethe a později je vyvinul mimo jiné Itten. Vzhledem k tomu, že se zářivost barev u různých barev liší, určil pro jejich použití Itten přesný poměr:

Žlutá - 3; Oranžová - 4; Červená - 6; Fialová - 9; Modrá - 8; Zelená - 6.¹⁰⁷ To znamená, že pro skutečně vyváženou kompozici mohou tyto proporce napovědět, kolik z jedné barvy v komplementární, triadické nebo tetradické harmonii by mělo být použito. Přirozená proporce může mít za následek tichý, statický efekt a její inverze může přinést barvy do dokonalé rovnováhy. Převaha jedné barvy nad druhou (například trocha červené v zelené kompozici) může zase pomoci upozornit na její výraznost.

A zatímco barevná harmonie přináší divákovi uspokojení, barevná disharmonie může být velmi užitečná v případech, kdy chce umělec vnést do kompozice pocit neklidu nebo nedostatku. A to je užitečné zejména pro filmaře, který rozhodně nebude schopen vybudovat silný vizuální konflikt nebo pocit nedostatku skrze harmonická barevná schémata. Hovoříme zde o „nesprávných párech“: neúspěšné komplementární harmonie (neúspěšné triády), mezibarvy (neposkytují ani průchod barev, ani kontrast), samotné jednoduché primární barvy nebo disharmonické směsi čistých a smíšených barev a nebo ty neprůhledné/transparentní.¹⁰⁸ Mezi takové páry patří také například žlutá a modrá (nepříjemný kontrast, odcizující kvalita), červená - oranžová (zbavená života), zelená - žlutá (příliš obyčejné), zelená - modrá (příliš obyčejné a zároveň příliš impulzivní).

Branigan také uvádí kombinace modrozelené (tyrkysová) a žlutozelené (chartreuse) jako disharmonické. Tyto barevné kombinace mají odcizující kvalitu a obecně napříč různými kulturami nejsou oblíbené. Právě to jsou barvy rukou Čarodějnice v „Čaroději ze země Oz“ (1939), scénografie v „Delicatessen“ (1991) nebo barva znečištěného bazénu v „Červené poušti“ (1964). Chytré použití takových barevných kombinací může vyvolat zamýšlený disharmonický efekt.

Posledním tématem, kterému bych se chtěla v souvislosti s barevnou harmonií věnovat, je použití jedné barvy jako klíčové. Adrian Cornwell-Clyne popsal klíčovou barvu následujícím způsobem: „Musí být publiku sdělen pocit, že určitá barva je střed nebo osa, ke které se sbíhají všechny ostatní tóny“:

(1) Barva zabírá v kompozici značnou část plochy. Umělec by přitom měl mít vždy na paměti, že za prvé u zbalansované kompozice by plochy dané barvy měly být nepřímou úměrně sytosti barvy, takže čím větší stupeň sytosti, tím menší musí být její plocha. Za druhé, relativní plocha bude větší a zhruba úměrná zmenšení vlnové délky. Za třetí, plocha barvy by měla být nepřímou úměrná její světlosti: čím větší světelnost, tím menší by měla být

¹⁰⁷ Itten, s. 21.

¹⁰⁸ BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.l.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 156.

plocha. Dodržování těchto pravidel zajistí, že ve vyvážené kompozici bude středem pozornosti správná barva.¹⁰⁹

(2) Barvu lze zdůraznit použitím vysoce kontrastní harmonie nebo disonantních barevných provedení.

(3) Barva se může nacházet v důležité části obrázku.

(4) Barva může označovat důležitý pro vyprávění objekt.

(5) Barva může patřit objektu neobvyklého tvaru. Nebo může patřit k objektu, který je v kultuře obvykle spojován se zcela odlišnou barvou.¹¹⁰

Pomocí těchto pravidel může filmař přimět publikum, aby věnovali pozornost konkrétnímu objektu v záběru nebo samotnému neharmonickému obrazu. Takový konflikt vyvolá v divákovi napětí a pomůže posunout „barevný příběh“ kupředu.

¹⁰⁹ CORNWELL-CLYNE, Adrian. Colour cinematography. London: Chapman & Hall, 1951. ISBN 9780598540409, ss. 644-645, 655.

¹¹⁰ BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.I.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 9781138230666, s. 132.

3. Barva ve filmu

Barva sama o sobě je afekt, virtuální kombinace všech objektů, které jsou jí pokryty.

Deleuze¹¹¹

Deleuze definoval tři hlavní formy barev: povrchovou barvu, atmosférickou barvu (barvu světla) a barvu pohybu. O prvních dvou jsme mluvili v předchozích kapitolách, ovšem je to právě třetí forma, která se podle něj týká kinematografie nejvíce.

Podle jeho slov má barva v kině pohlcující charakter. Barva-obraz pohltí všechno, nejen povrchy předmětů. Afektivní charakter barvy plně „pohltní“ nejen diváka, ale i postavy a jejich životní situace.¹¹² V této a následujících kapitolách „analýzy“ se pokusíme aplikovat všechny barevné funkce probírané v předchozích kapitolách ve vztahu k filmu.

3.2. Soubor chromatické a achromatické barvy v klasickém filmu

Kritika filmu až do dnešních dnů do značné míry probíhala, jako by všechny filmy byly natočeny černobíle. Málo teoretiků nebo filmařů se dokonce vyjadřuje k použití barev ve filmu, tím méně zvažuje jejich strukturální možnosti.

Edward Branigan¹¹³

Přijetí barev ve filmu byl dlouhý a náročný proces. Počínaje ručním malováním rámečků v raných němých krátkých filmech, rozšířeným tónováním a ranými pokusy společností Kodak a Technicolor o popularizaci barevných filmů a zavedení všemocné digitální barvy konče, byl tento proces vždy ovlivněn ekonomickými, technologickými a estetickými faktory.

Raný návštěvník kina byl zvyklý na plátně sledovat černobílé obrazy. Barva ve vyprávění filmu nechyběla a její absence se zpočátku v hlavách diváků neprojevovala jako *absence realismu* nebo narativní omezení. Fantastická práce s šedými odstíny a narativní kontext způsobily, že barevnost byla nadbytečná. Například „v [černobílé] „Jezabel“ (William Wyler, 1938) Julie (Bette Davis) přichází na ples v červených šatech, které měla zakázáno nosit. Šaty vypadají jako nebílé a *bílá je právě barva, kterou měla nosit.*“¹¹⁴ Klasický Hollywood již měl svou filmovou gramatiku a plně začlenil další formální aspekty, takže pro barvu nikdy neměl žádnou narativní motivaci.

Barva zůstala nadbytečným prvkem pro většinu filmařů až do počátku třicátých let. První němé barevné filmy (např. „Annabelle Serpentine Dance“) byly označovány jako

¹¹¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema. cinema 1: The movement-image*. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. ISBN 978-5-91103-268-5, s. 143.

¹¹² *Ibid.*, ss. 143-144.

¹¹³ Vacche, Angela Dalle, Brian Price, and Edward Branigan. "The Articulation of Color in a Filmic System: Deux Ou Trois Choses Que Je Sais d'elle." Essay. In *Color: The Film Reader*, 170–83. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-32442-4, s. 170.

¹¹⁴ DICK, Bernard F. *Anatomy of film*. New York: St. Martin's Press, 1978. ISBN 0312033605, s. 73.

pobarvené filmy (AJ: "colored films"). „Barva filmového pásu“, jak ji definoval Misek, byla barvou, kterou bylo možné si prohlížet, na rozdíl od barvy, která existovala na povrchu [předmětu] a tvořila bariéru vidění. Ruční barvení mělo za následek nepřírozeně rovnoměrně potažené průsvitné zbarvení, které se okénko od okénka lišilo. Takové zbarvení nesloužilo žádné vyprávěcí ani tematické funkci a bylo považováno za atrakci, "dodatečnou smyslnou intenzitu, která svůj význam alespoň částečně čerpala ze své odlišnosti od černé a bílé".¹¹⁵

Barva byla odmítnuta jako nedostatečné "umělecká". Arnhem chválil černobílou povahu filmu jako součást formy, na rozdíl od barevné fotografie, která připomínala náhodné a neharmonické kombinace z přírody. „...černobílá je po mnoho let uznávaným a nejúčinnějším médiem. Redukce skutečných barevných hodnot na jednorozměrnou šedou řadu (od čistě bílé po mrtvou černou) je vítanou odchylkou od přírody, která umožňuje vytvářet dekorativní obrazy bohaté na intelektuální význam pomocí světla a stínu".¹¹⁶ "Umění začíná tam, kde končí mechanická reprezentace." Proti barevnému obrazu ve filmu se ohradil i Andrej Tarkovskij. Psal, že černobílý obraz je bližší psychologické, naturalistické a poetické pravdě a že použití barev pro dramatický efekt je metoda vhodnější pro malíře než pro filmaře. Jako jeden z hlavních problémů barevného filmu zdůraznil režisérovu neschopnost vybrat si přesně požadované barvy.¹¹⁷ Ani Roland Barthes v 80. letech neuznal přirozenou povahu barev ve filmu a fotografii: „Barva je nátěr aplikovaný později na původní pravdivost černobílé fotografie. Pro mě je barva umělostí, kosmetikou (jako ta, která se používá k malování mrtvol). Myslel si, že barva není potřebná pro rozpoznatelnost objektů a jen skrývá jejich podstatu."¹¹⁸

Existoval ale a i opoziční názor, že barva by se mohla stát dalším filmařským nástrojem, který by mohl světu na plátně dodat více autenticity. Režisér Rouben Mamoulian si myslel, že v rámci narativní struktury filmu lze realisticky použít barvu k zesílení dramatického účinku v určitých scénách.¹¹⁹ Mamoulian režíroval svůj první celovečerní film v Technicoloru „Becky Sharp“ (1935), který byl velmi chválen pro spektakulární povahu použití barev. Vrcholnou scénou, která ukázala celý potenciál barev na plátně, byla mnohobarevná scéna plesu, jejíž vířící barvy připomínají taneční filmy z 90. let 20. století. A i když měl film kritický a komerční úspěch, pro Technicolor to nebyla dobrá zpráva. Přílišné barvení nebylo dobrou marketingovou strategií pro společnost, která chtěla mít široké zastoupení na trhu.

Umírněné barevné kompozice a potlačení „nepřírozeného“ použití barev se také stalo základem propagace Technicoloru, který se chtěl stát ultimátní volbou pro realistické

¹¹⁵ MISEK, Richard. *Chromatic Cinema: A history of screen color*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391, s. 15.

¹¹⁶ ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136, s. 77.

¹¹⁷ DICK, Bernard F. *Anatomy of film*. New York: St. Martin's Press, 1978. ISBN 0312033605, ss. 138-139.

¹¹⁸ BARTHES, Roland, and Howard, Richar. *Camera lucida: Reflections on Photography*. London: Vintage Classics, 2020. ISBN: 8601404233500, s. 81.

¹¹⁹ MAMOULIAN, Rouben. Colour and Emotion. *Cinema Quarterly*. 1935(3,4): 225–226, s. 226.

vyprávění a naturalismus na plátně. „Z technického hlediska filmy neustále směřují k úplnějšímu realismu... barva... dokončila proces [dosahování realismu]. Nyní jsou filmy schopny věrně duplikovat všechny sluchové a vizuální vjemy.¹²⁰ „Barevné vědomí“ Kalmusové představilo režisérům „zákon důrazu“, který uvádí, že *ačkoli přítomnost barvy by měla být motivována realisticky, jednotlivé barvy by měly být motivovány narativně*. Z toho vycházel pokus společnosti Technicolor zavést barvu – a samu společnost jako monopolního dodavatele – v klasické hollywoodské ideologii narativní motivace.¹²¹ Jak psal Higgins, „zhruba řečeno, šlo o přístup „méně je více“, ve kterém se jemné změny barev mohly stát silnějšími a snadněji se spojit s expresivními a direktivními funkcemi“.¹²²

Technicolor bohužel začal jako velmi nákladná investice, vyžadoval obrovské náklady na výrobu a technologie a mohl být vyhrazen pouze pro snímky kategorie A, u kterých se očekávalo, že přinesou obrovské kasovní výnosy. Prvotní volba padla na muzikály: v té době byla barva považována za „atrakci“, která by mohla přivést více diváků do již tak mainstreamového žánru.

Tak, první barevné filmy skutečně nevykreslovaly stejný obraz jako realita nebo vnější svět. Jejich barevnost byla mnohem jasná a rušivá. Hollander psal, že taková kvalita není v realistických filmech nebo dokumentech přijatelná. Přijal však její využití v přírodopisných dokumentech, v nichž „barva má svou abstraktní „realistickou“ krásu, která má velmi romantický nádech“.¹²³ Psal, že barva pomohla vytvořit nerealistický, lyrický zážitek, který se hodil k nedramatickým žánrům a ne realistickým dramátům.

Technologický pokrok v reprodukci barev a uvedení cenově dostupnějších barev Eastman Kodak vedly k tomu, že barva byla přidána do základních nástrojů klasické narativní filmové tvorby. Čím přesněji byly filmy schopny reprezentovat barvu, tím více byly vnímány jako realistické. Jak říká Míšek, „Barva dosáhla neviditelnosti prostřednictvím všudypřítomnosti“.¹²⁴ Je ironií, že o to Technicolor od samého začátku usiloval.

V následující kapitole se budeme věnovat narativnímu a tematickému využití barvy v konkrétním filmovém díle a touto kapitolou bychom ukončili problematiku achromatické barvy ve filmu. S rozšířeným přijetím barev se oddělení před barevnou a černobílou produkcí stalo do značné míry motivováno žánrem, rozpočtem, statutem a estetickými preferencemi. Míšek přináší ukázky děl Nicholase Raye z 50. let, který používal barvy podle filmových žánrů: jeho černobílé filmy zahrnovaly kriminální melodramata a válečný film, zatímco barva byla vyhrazena westernu a hudebnímu melodramatu. Barva infiltrovala veškerou mainstreamovou

¹²⁰ Kalmus, ss. 24-25.

¹²¹ MISEK, Richard. *Chromatic Cinema: A history of screen color*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391, ss. 35-37.

¹²² HIGGINS, S. A New Colour Consciousness: Colour in the Digital Age. *Convergence*. 2003(9(4)): 60–76, s. 69.

¹²³ HOLLANDER, Anne. *Moving pictures*. New York: Knopf, 1989. ISBN 0394574001, s. 48.

¹²⁴ MISEK, Richard. *Chromatic Cinema: A history of screen color*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391, s. 44.

produkcí, a to dokonce i noir, žánr proslulý hlubokými stíny a nebarevností, který byl poprvé vydán v barvách na začátku 60. let.

Černobílá (nebo nebarevná) a barevná se začaly objevovat sebereflexivně, tím, že na sebe a na své vzájemné odlišnosti upozorňovali. Ve filmu „Čaroděj ze země Oz“ (1939) se sépiová realita promění v pohádku s technikou barev, když je Dorothy odebrána ze svého sépiového života v Kansasu a vstoupí do kouzelné země Oz. Zde slavná a účelově přehnaná Technicolor pomohla zvýraznit rozdíl mezi běžným životem a světem fantazie.

„Prakticky všechny hybridní filmy natočené mezi koncem 30. a koncem 50. let – v Hollywoodu i mimo něj – používaly přechody mezi černobílou a barevnou, aby signalizovaly přesuny mezi protichůdnými fyzickými prostory nebo stavy vnímání.“¹²⁵ Takové oddělení může například znamenat stav snění/bdění, přítomnost/šílenství, rozdíl mezi uměním a skutečným životem, jiné světové zkušenosti a, což je nejoblíbenější, minulost a přítomnost.¹²⁶ V Technicolorovém „Otázce života a smrti“ (1946) Michaela Powella byla pro znázornění nerealistického Ráje vybrána černobílá, zatímco Země byla natočena barevně. Psal: „Obyčejná pouliční scéna na plátně vypadá méně reálně, když je barevná.“¹²⁷ V „Andreji Rublevovi“ (1966) Tarkovský motivoval chromatickou hybriditu (barevné fresky) rozdílem mezi vnitřním životem Ivana Rubleva a jeho uměním.¹²⁸

Jak píše Hannu Salmi, realita připisovaná obrazu ve filmu a fotografii, její dominance v archivním a dokumentárním obrazu se přidala k černobílému vykreslení minulosti nebo pravdivě historie.¹²⁹ V „Nuit et brouillard“ (1955) Alaina Resnais jsou černobílé válečné dokumentární záběry postaveny vedle sebe s barevnými sekvencemi zarostlých travnatými místy koncentračních táborů. V Leloucheově „Muž a žena“ (1966) je naopak černobílá použita k zobrazení současnosti. A v „Memento“ (2000) Christophera Nolana, filmu o muži trpícím krátkodobou ztrátou paměti je černobílý filmový pás použit k zobrazení minulých vzpomínek hlavního hrdiny, které se stále zaznamenávají v chronologickém pořadí.

Černobílý flashback se stal oblíbeným, užitečným a jasným časovým oddělením minulosti, přítomnosti a někdy i budoucnosti ve filmovém vyprávění příběhů jak ve filmu, tak v digitální barvě. Misek píše, že v průběhu 70. let a dále filmy pokračovaly ve vykreslování minulosti prostřednictvím zjevných odkazů na minulé technologie.¹³⁰ Woody Allen natočil a stylizoval černobíle svůj „Manhattan“ a Peter Bogdanovich – „Paper Moon“ (1973), aby

¹²⁵ *ibid.*, s. 32.

¹²⁶ MISEK, Richard. *Chromatic Cinema: A history of screen color*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391, ss. 32-33.

¹²⁷ GOUGH-YATES, Kevin. *Michael Powell in collaboration with Emeric Pressburger*. London: National Film Theatre, 1971. ISBN 9780851700069, s. 5.

¹²⁸ TARKOVSKI, Andrej, and Kitty Hunter-Blair. *Sculpting in time reflections on the cinema*. Austin: University of Texas Press, 1986. ISBN 0571151353, s. 138.

¹²⁹ SALMI, Hannu. *Color, Spectacle and History in Epic Film*. Fotogenia. *Storie e teorie del cinema*. 1994(1).

¹³⁰ MISEK, Richard. *Chromatic Cinema: A history of screen color*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391, s. 88.

napodobili nostalgický pocit ze ztracených minulých časů. V poslední době je následovali Michel Hazanavicius, David Fincher a Tim Burton s „Umělcem“ (2011), „Mankem“ (2020) a „Edem Woodem“ (1994), kde šel černobílý obraz v souladu s filmovým tématem nostalgie po „lepších časech“ starého Hollywoodu ruku v ruce s další formální stylizace, a dokonce i po stránce zvukového designu.

Když se stal barevný film součástí dominantní kultury, použití narativně nebo tematicky nemotivované černé a bílé mohlo být také vnímáno jako akt vzpoury proti mainstreamové kultuře. Chytilové „Sedmikrásky“ (1966), Pasoliniho „La Ricotta“ (1963), Oshimův „Deník zloděje Shinjuku“ (1968) nebo Lindsay Andersonův „Kdyby...“ (1968), všechny používají nemotivovanou chromatickou hybriditu jako jednu ze svých formálních jazykových technik v duchu avantgardy. Bohužel se to dá zneužít i jako levná příjemná vychytávka. Jak na toto téma psal legendární kameraman Christopher Doyle, černobílá by mohla poskytnout okamžité uspokojení a snadný způsob, jak se zbavit zápachu barev.¹³¹ Monochrom je nejkrásnější, jak to vidí řada slavných (včetně Scorseseho, Fassbindera, Coppoly nebo von Triera) i začínajících režisérů, které neměli rozpočty na barevné filmy.

Touto krátkou zmínkou o narativně, esteticky či ekonomicky motivovaném užití achromatické barvy namísto „banální“ chromatické přejdeme ke kapitole o využití chromatické barvy ve filmovém vyprávění.

3.2. Analýza barevné dramaturgie filmu „Podezřelá“ (2022)

3.2.1. Metodologie

Když jsem přemýšlela nad strukturou této práce a zkoumala jsem dostupnou literaturu na její téma, dospěla jsem k závěru, že je velmi těžké psát o barvě pouze v kontextu kinematografie. Protože jsem se nechtěla soustředit pouze na příklady použití barevných objektů a osvětlení a barevně stylizované žánrové filmy, rozhodla jsem se, že nejlepší strategií bude najít dobrý přístup k analýze filmové dramaturgie z barevné perspektivy s přihlédnutím ke všemu, co už víme o symbolické a „duchovní“ síle jednotlivých barev a barevných harmonií.

Edward Branigan ve své knize „Tracking Color in Cinema and Art“ představuje dva přístupy k analýze filmových barev. Zaprvé píše o stálém („*standing*“) přístupu, jímž se dívá na barvu z perspektivy statické paměti. Toto je přístup, který se opírá o předchozí propojení a odkazy z dlouhodobé paměti. V tomto přístupu je naše hodnocení barev ovlivněné naší předchozí zkušeností s nimi. Branigan to spojuje se sémiotickým přístupem ke „čtení“ filmu, ve kterém to, co je na plátně, není skutečná věc, ale spíše znak nebo reprezentace.¹³²

¹³¹ DOYLE, Christopher. *R34G38B25*. Hong Kong? Systems Design Ltd., 2003. ISBN 9789628617708, s. 8.

¹³² BRANIGAN, Edward. *Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics*. S.l.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 9781138230666, ss. 43-44.

Takový přístup by znamenal analýzu toho, co by v textu vyjadřovala myšlenka, emoce, záměr nebo motiv určitého odstínu v závislosti na již existujících kódech v kultuře.¹³³

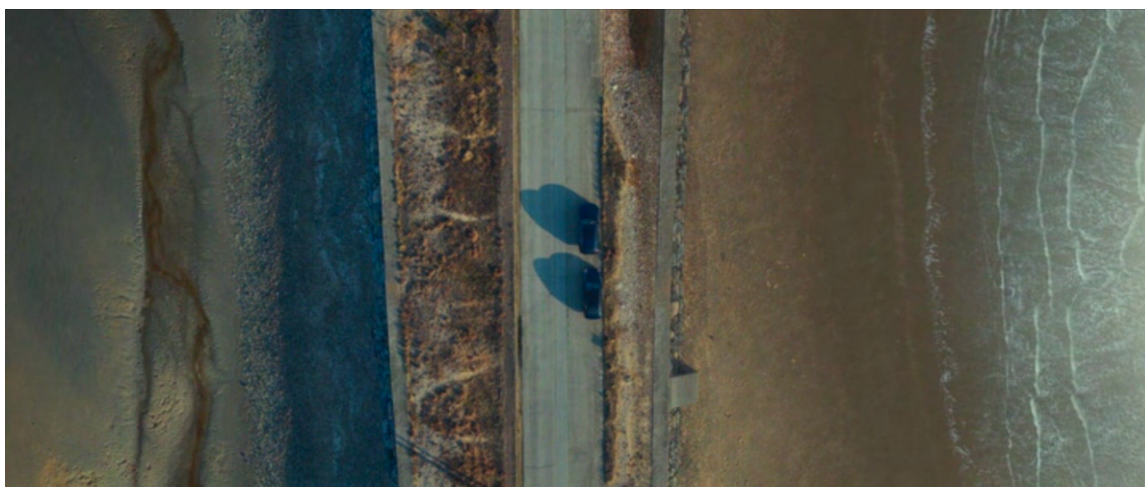
Dalším přístupem, který Branigan zmiňuje, je přístup „sledování“ („tracking“), který využívá pracovní paměti diváka, který sleduje barvu ve filmu jako samostatný příběh. Sledování barvy znamená identifikaci, následování a opětovnou interpretaci existujících vzorů během probíhajících změn. Sledování barev znamená práce procesy v pracovní paměti člověka, které zachycují bezprostřední minulost (předchozí scény a záběry), sledují bezprostřední současný zážitek a zahrnují také možná očekávání.¹³⁴ Přístup sledování pomáhá divákovi identifikovat, kdy se barvy vzájemně ovlivňují, míchají a přecházejí do jiných. Následné rozvíjení barev by mělo divákovi pomoci zaznamenat, jak se v jeho vědomí rozvíjí barevný příběh na základě vlastního pozorování, očekávání, hypotézy a přesvědčení.

K analýze dramatického použití barev ve filmovém vyprávění jsem se rozhodla zvolit hybridní přístup, který zahrnuje jak stálou identifikaci jednotlivých barev a barevných schémat, tak i sledování barev a jejich vztahů v různých částech dramatické struktury filmu.

3.2.2. Barva jako nástroj dramaturgie v filmu „Podezřelá“ (2022)

Moudří milují vodu, dobrotiví - hory.

Konfucius / „Podezřelá“



„Podezřelá“ je nejjemnější a nejméně explicitní film ve filmografii legendárního korejského režiséra Parka Chan-Wooka („Oldboy“, „Komorná“ a „Nebohá paní pomsta“ jsou všechno filmy plné sexu a násilí). „Prohlásil jsem, že chci natočit milostný příběh pro dospělé, a lidé okamžitě odpověděli: „Bude to film s provokativními scénami.“ Rozhodl jsem se tedy udělat pravý opak.¹³⁵

¹³³ BRANIGAN, Edward. Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics. S.l.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 978113823066, s. 70.

¹³⁴ *ibid.*, s. 70.

¹³⁵ SEUNG-HYUN, Song. ‘Decision to Leave,’ Cannes-Winner Park Chan-Wook’s Version of Mature Love. *The Korea Herald* [online]. 2022 [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20220622000540>.

Rozhodla jsem se vybrat k analýze tento film, protože pro mě představuje dokonalou rovnováhu mezi estetickými barevnými rozhodnutími a jejich chytrým a jemným použitím při vyprávění. Barva a textura jsou promyšleně integrovány do tématu filmu a příběhu o detektivním pátrání a romantické touze. Pro svou analýzu jsem vytvořila tabulku se všemi záběry filmu v chronologickém pořadí, abych mohla analyzovat jednotlivá barevná schémata, narativní vzory a barevné změny.

„Podezřelá“ je především příběh o lásce a posedlosti. Jang Hae-jun, staromódní a ušlechtilý detektiv z Busanu uvízl ve stresující práci a v manželství bez lásky. Do rukou se mu dostane případ muže, který zemřel při pádu z hory. Hlavní podezřelou se stane vdova po onom muži, čínská zdravotní sestra Seo-rae, která nosí tyrkysové šaty a mužská saka a neštítí se pohledu na příšerné fotografie z místa činu. Během svého vyšetřování si detektiv se Seo-rae pomalu vytváří intimní citové spojení. Vyšetřování a milostný vztah skončí pro oba tragédií. Film obsahuje spoustu vynalézavého filmového jazyka Park Chan Wooka: komplikovaný střih a vynalézavá práce kamery dodávají vyprávění jemnou snovou kvalitu.

Režisér a scenáristka Chung Seo-kyung vyprávějí příběh dvou milenců pomocí vizuálních motivů protkávajících celý snímek. Jedním z těchto hlavních je mlha. “Je to příběh o tomto nejasném světě, ve kterém se jednotlivci snaží jasně vidět rozmazanou siluetu a snaží jasně vidět ten rozmazaný svět...”.¹³⁶ Film zobrazuje dvě města, která rozdělují příběh na dvě části: jasný svět zeleně osvětleného města Busan v první části a zamlžené Ipo v části druhé.



3.

Čím více detektiva pohlcuje jeho romantická posedlost, tím více se rozostřuje jeho vidění. Scénografka Jung Ae Kwak uvedla, že tato dvě místa poskytla dvě zcela odlišná barevná schémata pro každou polovinu filmu. "Fyziologická a fyzická bolest v busanském vyšetřování byla vyjádřena živými komplementárními barvami, zatímco detektivova neschopnost vyjádřit

¹³⁶ WISE, Damon. "Decision to Leave" Director Park Chan-Wook Explains How Less Is Much More When It Comes to Creating Tension: 'That's the Purest Form of Cinema.: Park Chan-Wook on Duality and Dissonance in "Decision to Leave." *Deadline* [online]. 2023 [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2023/01/decision-to-leave-park-chan-wook-interview-1235216556/>.

svou tajnou lásku k Seo-rae po jejich "rozchodu" byla v Ipo ukázána prostřednictvím ponurých, nenápadných a desaturovaných barev."¹³⁷



Dalším vizuálním motivem jsou **hory a moře**. Seo-rae cituje Konfucia: „Moudří milují moře a dobrotiví – hory“. Hora je strnulý objekt s přímočarým tvarem, má směr a přivádí nás k jasným odpovědím. Moře je tekuté, tajemné a beztvaré. Hora symbolizuje slunce, cíl a pravdu. Moře ve své hloubce skrývá tajemství. Tento vztah definuje dynamiku mezi protagonisty. Femme fatale, která se bojí výšky, přichází do Koreje přes moře, aby našla horu své rodiny, a detektiv narozený v centru města touží po moři. To, co postavy spojuje, je současně také odpuzuje.

Horu mohou reprezentovat zemité barvy: *teplé tlumené odstíny šedé, hnědé, béžové a zelené*.



Zemitost můžeme vycítit z barevných schémat scén na policejním oddělení, v domě detektiva, při jeho osamělých nocích venku. Barvy moře je obtížnější definovat, ale na základě příkladu „Podezřelý“ bych uvedla odstíny modré, korálové, desaturované žluté a tyrkysové. „Zemitý“ detektiv otevře dveře do svého srdce a překvapivě „mořského“ bytu, když do jeho života vstoupí podezřelá oblékající korálové a tyrkysové svršky.

¹³⁷ HULLENDER, Tatiana. Decision to Leave Costume Designer on Storytelling through Style. *ScreenRant* [online]. 2022 [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://screenrant.com/decision-to-leave-costume-design-interview/>.



Tyrkysová je nejen barvou šatů Seo-rae, ale také hlavní barvou filmu. Tato barva je v podstatě směsí zelené a modré, přičemž každá z nich se zdá být výraznější než druhá v závislosti na různých světelných podmínkách. Je tekutá, nestabilní a tajemná – stejně jako femme fatale Seo-rae. Tuto volbu hlavní barvy považuji za velmi zajímavou s ohledem na téma snímku. Podobně dostředivé, narativní užití barvy lze najít v celém filmu.

Barevná schémata

Příběh začíná zeleně zbarvenými analogickými a monochromatickými schémata, která představují detektivův život, který lze popsat jako málo kontrastní: chladný, odcizený, bez emocí.



Jasný kontrast (studená modrá - jasně červená) přichází s první vraždou a také s jednou z mála barevných scén za jasného denního světla. Modrá následně pomalu proniká do světa filmu a spojuje se se zelenou. Detektiv se setkává se Seo-rae v zelenožluté márnici,

a detaily její fialové sukně a modrého saka dodávají potřebný „kontrast“ pro krásnou tetraickou harmonii. Tato tendence se poté opakuje v mnoha dalších scénách s postavou podezřelé. Oslavnost její korálově červené a tyrkysové činí scény s ní mnohem dynamičtější, zajímavější a narušující bezduchou a přízemní harmonii Jang Hae-juna. V jeho životě je zpřítomňována v paralelním střihu barevných propojení (tyrkysové barevné světlo v jeho bytě a na její zdi) nebo komplementárních kontrastů (rozchod na konci první části ji zanechá ve žluto-šerosvitné kompozici - a další záběr ukazuje jeho „koupání“ v modrém světle všude kolem). Jejich vztah a kontrast země-moře je přítomen v některých scénách, kde jsou společně. Když například detektiv sleduje, jak se Seo-rae stará o starou pacientku, okamžitě cítíme rozdíl mezi jeho „nemocným“ zelenožlutým okolím a její jasně modrou dominantou a triadickým světem plných barev v bytě staré paní.

Nejzajímavější barevná progrese je vidět na příkladu výslechové scény, kterou režisér popsal jako „rande“, během níž se jeden snaží svést druhého.¹³⁸ Scéna začíná v nízkokontrastním

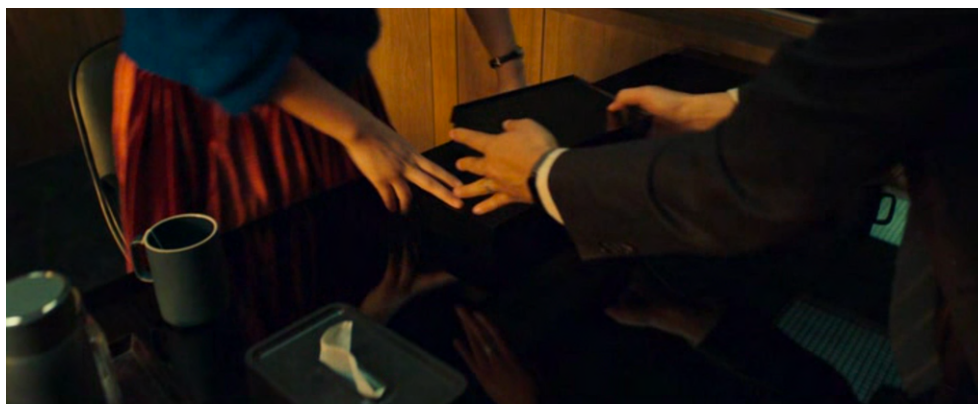


analogickém žlutozeleném schématu . Její tyrkysová je ve stínu místnosti téměř neviditelná. Pomalu vstupuje barva: růžové škrábance na rukou, korálová sukně a pod ní kousek růžové kůže. Konečně vidíme, jak je postava nasycená krásnými komplementárními barvy.



¹³⁸SHAFFER, Marshall. 'Decision to Leave,' Cannes-Winner Park Chan-Wook's Version of Mature Love: Park Chan-Wook on Duality and Dissonance in "Decision to Leave." *The Korea Herald* [online]. 2022 [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/park-chan-wook-decision-to-leave-interview/>.

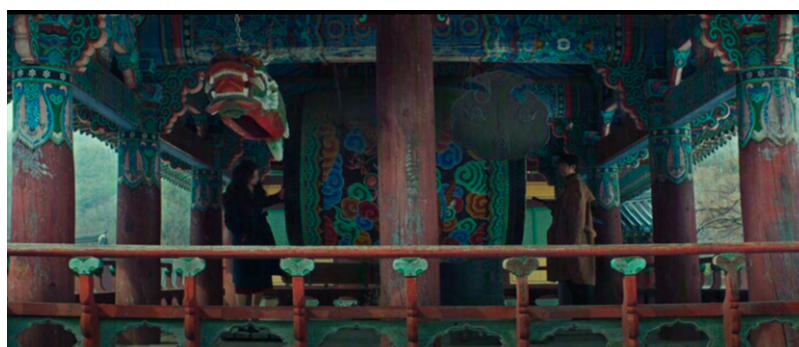
Detektiv jim objedná oběd, který do schématu vnese modrou a jasně červenou, barvy dosud chybějící pro plnou harmonii. Oběd je ozářen teplým západem slunce, který zdůrazňuje komplementární povahu místnosti, již jsme si za denního světla nevšimli (teplý oranžový západ slunce a studená modrá zeď v místnosti).



Scéna končí tím, že se oba koupou v jasně modrém světle, které zaplňuje vše kolem - svádění je dokonáno.



Je pozoruhodné, že po této scéně následuje dosud nejbarevnější scéna filmu (jednoduchá jasná triáda primárních barev). Druhý den ráno je jeho kancelář světle oranžová, což ukazuje ponorou zelenou policejní stanici z nového úhlu. Po osamělých zelených analogických nocích následují krásná triadická schémata jejich setkání. Jeho život je stále modřejší, barevnější (jejich společná večeře v jeho bytě, jejich rande v chrámu, které užívá klasická tetraidická schémata připomínající staré ilustrace v legendách a pohádkách. Seo-rae ho za jasně zelené noci uspává ve svém korálově růžovém svetru (což jsou aditivní komplementární barvy).



Druhá část filmu vypráví velmi podobný barevný příběh, skoro symetrický: zeleně zabarvený „analogický“ svět detektiva je nyní pokryt šedou mlhou, která desaturuje všechny barvy, zatímco Seo-raein svět je komplementární a nebezpečný. Setkání s ní vnáší do jeho života barvu: jasně modrou, tajemnou tyrkysovou a téměř černo-tmavě modrou. Odloučení přináší zpět zelený nádech, který spojuje všechny objekty a pozadí. Velkou roli tu hraje červená barva, o níž se zmíním později.

Této „souboj“ barev končí šerosvitnou temnou scénou na zasněžené hoře (sníh je modrá bílá), kde Seo-rae žádá Jang Hae-juna, aby vysypal popel její matky. Dívá se na něj v modrém světle čelové baterky - jako se on díval na ni během nepříjemného výslechu v předchozí scéně. Díky tomuto modrému světlu působí křehce, vyděšeně a zranitelně.



Vidíme, jak velký rozdíl je ve tváři postavy buď v zeleném nebo modrém světle. Dva milenci zůstávají sami v černé modři. Přes svou temnotu nám tato harmonie přináší pocit uspokojení a dokončení. Stejně jako tragický konec filmu, který brzy následuje. Hlavní postavy vidíme naposledy na žluto modré pláži, kde mezi sebou barvy bojují o místo na plátně, než vše zaplní modrá tma. Po výslechu, při kterém podezřelá ukradla detektivovi srdce, je toto druhý západ slunce ve filmu.



Kostým zobrazuje cestu postavy

Barva nám pomáhá definovat postavy a mapovat jejich vývoj. Jang Hae-jun, staromódní a morálně přesvědčený muž, je vidět pouze v jednobarevných kostýmech a tmavě šedých kabátech. Velmi se liší od svých „barevnějších“ mladších kolegů. Doma preferuje tmavě olivové a šedé pulovry.



Jeho kostým změnil barvu pouze dvakrát a to tak, aby odpovídal barevnému schématu moře. První přichází během jeho honičky za dalším podezřelým, který zabil milence své přítelkyně. "Také miluji jednu ženu," - říká Jang Hae-jun v jasně modré košili pod monochromatickým kostýmem, "A ona je s mužem, který ji týrá." Je to poprvé, co otevřeně přiznává své city k Seo-rae. Je pozoruhodné, že jeho košile okamžitě "zešedne" v další scéně po nešťastné sebevraždě sledovaného podezřelého. Podruhé si dokonce vezme stejnou barvu jako jednoho ze Seo-raeiných pískově žlutých kabátů, když s ní jde na rande do chrámu za šedého deštivého dne. Tato barevná změna jeho kostýmu je tak drastická, že si nemůžeme nevšimnout, jak postupně přebírá barvy ženy, kterou miluje. A jak se rychle v zármutku vrátí ke svému běžnému monochromatickému výrazu.



Příběh Seo-rae je mnohem složitější. Zatímco tyrkysovou lze popsat jako její „hlavní“ barvu, změna jejích dalších barev se zdá být mnohem zajímavější hádankou k vyřešení.

Nejprve vidíme kousek od Seo-rae přes fialovo-tyrkysového šatník. Na jejich druhém setkání ve vyšetřovací místnosti si stále zakrývá své světlé korálové šaty tmavě tyrkysovým kabátem. Tato barva vnáší jemnou intenzitu do jinak jemného doplňkového barevného schématu vyšetřovací místnosti.



Více se o ni začneme zajímat ve scéně, kdy se zpátky doma dívá na televizi (nebo si to představuje detektiv?). Její světlý korálový svetr vnáší teplo a jas do analogického barevného schématu jejího bytu. Nejen detektiv, ale i my, diváci, se necháváme svádět její vášnivou jemností, cizí kvalitou její barvy v tomto „zemitém“ světě.



Seo-rae nás seznámí se svou pravou neobvyklou „mořskou“ barvou ve scéně, kdy ji detektiv tajně sleduje. Kontrast mezi jeho a jejím okolím podtrhuje její příjemný chlad, svěžest a zdánlivou nevinnost. Barva klidu nemůže patřit vrahovi.



Scéna, ve které se Seo-rae stává tím nejdůležitějším a nejsvědnějším prvkem vizuálního světa Jang Hae-juna je ve scéně výslechu, o které jsme již hovořili dříve. Její korálová sukně a intenzivní modrý svetr se nám více odkrývají a stávají se nejdůležitějším vizuálním prvkem obrazu. Jejich zářivost, introvertní síla a vášeň z ní snadno činí barevně nejkrásnější prvek v celé scéně. Zatímco pomalu přechází z denního stínu do broskvové

růžových paprsků zapadajícího slunce, divák se do těchto intenzivních barev postupně zamilovává stejně jako hlavní postava. Seo-rae přináší mořskou kvalitu do každé scény.



V druhé části příběhu, odehrávající se v zamlženém Ipo, se vrací jak v podobě stejné, tak zcela odlišné. Když detektiv Seo-rae poprvé po dlouhém odloučení spatří, vrací se v zářivě tyrkysových šatech (na kterých se postavy nemohou shodnout, zda jsou zelené nebo modré) skrytých pod pískově žlutým kabátkem. Kompozice a zářivá kvalita barvy šatů nám pomáhá rozpoznat vášnivou barvu detektivovy lásky v první části filmu. Znovu ji vidíme z pohledu detektiva.



Druhá část však přináší v její barvě změny. Seo-rae již není pouze předmětem vášně a svádění, barva nám může pomoci prozkoumat její emocionální stav. Je, stejně jako detektiv, rozbitá. Poprvé ji pro ni netypicky vidíme v ponurých barvách. Věřím, že nám tento jev pomáhá propojit ji s postavou detektiva a jeho ponurými emocemi. Cítíme, že stejně jako on prožívá bolest ze zlomeného srdce a truchlí nad láskou, kterou nikdy nemůže mít.

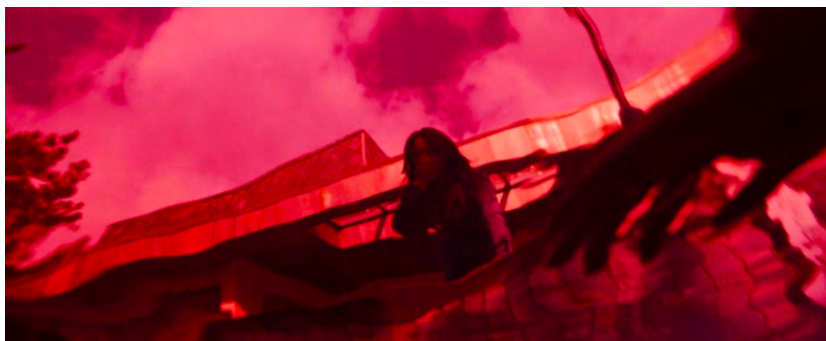


Individuální barva

Na příkladu červené bych chtěla ukázat, jak lze v příběhu použít jednu barvu jako další, samostatný dramatický prvek. Červená ve filmu dostává tóny červenofialové, karmínové, neonově růžové, žluto červené, tmavě červené nebo oranžové. Tyto barvy obvykle patří menším objektům, které jsou v záběru výrazné svou intenzitou: barva urny s popelem Seo-raeiny matky, krev na fotkách na nástěnce Jang Hae-juna (obr. 23), zmrzlina, kterou Seo-rae jí, zatímco ji Jang Hae-jun pozoruje, ručníky sušící se před úkrytem podezřelého, který za minutu spáchá sebevraždu, svetr klientky Seo-rae (také hlavní svědkyně v jejím případě), sebevražedný dopis manžela Seo-rae, granátová jablka, která zamilovaný Jang Hae-jun loupe se svou ženou... Patří ovšem i velkým předmětům, které okamžitě upoutají naši pozornost: horolezecké bundy Seo-rae a jejího manžela v den, kdy ho zabije, její šaty v den, kdy objeví způsob, jak zabít svého druhého manžela, a kaluž krve, ve které ho později najde.



Červená znamená smrt, hřích a hledání pravdy. Červená je primární barvou detektivní zápletky příběhu. Působí jako kofein, známka naléhavosti a barva postupující směrem k divákovi v příběhu. Když se objevuje v jinak komplementárních a analogických kompozicích, jejich vzhled je vždy nevyrovnaný a pohled diváka k červené okamžitě upoutá. Tato barva naznačuje zvědavé mysli, že by měla být ve střehu a čekat na děsivý zvrat v příběhu. Jak jsme ale naznačili dříve, „Podezřelá“ není kriminální thriller, ale milostný příběh. Seo-rae sundá z nástěnky Jang Hae-juna zakrvácené fotografie, vyčistí kaluž krve, než dorazí na místo činu, a sama zemře tak, aby po sobě nezanechala žádnou krev ani stopy, které by mohl najít. To je krásné řešení červeného putování celým filmem.



V této analýze jsem se zaměřila na to, jak barva pomáhá rozvíjet dějovou linku, představuje prostředí a postavy a sama se rozvíjí v průběhu příběhu. „Podezřelá“ je velmi jemný milostný příběh, ve kterém jeho postavy mlčí o svých skutečných pocitech a motivacích. V příběhu, jako je tento, kde nejmenší detaily pomáhají divákovi rozklíčovat poutavý příběh, může barva jako jeden z hlavních vizuálních nástrojů pomoci vyprávění tak, jak to akce ani dialogy nikdy nedokážou.

Závěr

Studoval jsem barvy, ale nerozuměl jsem jim.

Derek Jarman

V této bakalářské práci jsme se seznámili s fyzikou a kulturou barev, prozkoumali jak lze využít ve filmovém vyprávění. Prostřednictvím akademických a uměleckých textů o barvě jsme viděli, jak ji lze použít k “zobrazení” postav, lokací filmu, přenosu nálady a emocí, a zobrazení skrytých motivů a pocitů.

Když jsem se rozhodla psát o dramaturgii barev, nikdy jsem si neuvědomila, jak moc informací budu muset projít. Díky tomuto výzkumu mnohem lépe rozumím fyzice a chemii barev; líp “čtu” barvy v umění; dokážu říct, jak moje oči interpretují barvy a jak mohu ve své práci vyprávět “barevné příběhy”. Tak jsem se blíže seznámila s tímto filmovým nástrojem a nyní mohu pochopit, jak jej analyzovat a používat.

Ze svého výzkumu vidím, že je v některých oblastech příliš široký a nedostatečně hluboký. Ale stejně rozumím, že bez pochopení fyziky a fyziologie barev a barevného vnímání by spousta pokročilejších mechanismů v umění nebyla srozumitelná. Podrobná kapitola o symbolice barev a barevných relacích také byla zásadní pro rozvoj barevného citění, které je tak důležité pro „sledování” barvy ve filmu. Mohu konstatovat, že tato práce dokázala představit barvu jako nástroj pro filmaře a ukázat, jak ji lze využít při analýze filmové dramaturgie. Složitost barev poskytuje možnosti velmi hluboké analýzy a pochopení filmového vyprávění na jiné úrovni než laterální čtení. Díky porozumění významu jednotlivých barev a určitých barevných mechanismů (barevných kontrastů a komplementárních barev) jsme ve analyzovaném filmu mohli vidět více barevných vzorů a barevných vztahů, které mohou pomáhat vyprávět komplexní příběh.

Na druhou stranu musím přiznat, že v některých ohledech pro mě nebyla práce dostatečně zaměřená. Bylo mnoho filmových příkladů, které jsem nemohla zahrnout kvůli omezením formátu. A také vidím, že mnoho informace nemohlo být zahrnuto do textu nebo bylo smazáno s posledními revizemi. Nezminila jsem v textu černou a bílou, jako důležité pro dramaturgie barvy. Měla bych taky velký zájem o barevnou technologii a ekonomiku. Myslím, že dobrá historická retrospektiva může být užitečná k analýze starších filmů a argumentaci jejich použití určitých barev, barevných kódů a schémat.

Dalším tématem, kterému bych se chtěla v budoucnu věnovat, je téma vztahu barvy a času ve filmu. Toto téma bylo krátce zmíněno v kapitole 3.1, ale cítím, že dnes s digitální barvou existuje mnohem více příležitostí, jak vnést čas do filmového vyprávění pomocí barev. Při psaní této bakalářské práce jsem dostala nápad učinit z ní téma mého budoucího výzkumu.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

1. ARNHEIM, Rudolf *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University Of California Press, 1974. ISBN 0520026136.
2. ARNHEIM, Rudolf. *Film as art. with plates*. London: Faber & Faber, 1958. ISBN 0571090826.
3. BARAN, Ludvík. *Barva ve umění, kulture a společnosti*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1978. ISBN 17-255-77.
4. BARTHES, Roland, and Howard, Richar. *Camera lucida: Reflections on Photography*. London: Vintage Classics, 2020. ISBN: 8601404233500.
5. BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's Gonna Die: the power of color in visual storytelling*. London i. e. Abingdon: Routledge, 2013. ISBN 978-0240806884.
6. BETTETINI, Gianfranco. *The language and technique of the film*. Mouton: Paris, 1973. ISBN 9027924120.
7. BIRREN, Faber. *Creative color: Faber Birren*. New York: Cincinnati, Toronto, 1961. ISBN 10: 0442110464.
8. BIRREN, Faber. *Principles of color*. Van Nostrand Reinhold, 1969. ISBN 10: 0887401031.
9. BURNHAM, Robert W. *Color: A guide to basic facts and concepts*. New York: Wiley, 1967. ISBN 0471124567.
10. BRANIGAN, Edward. *Tracking color in cinema and art: Philosophy and aesthetics*. S.I.: ROUTLEDGE, 2020. ISBN 9781138230668.
11. CORNWELL-CLYNE, Adrian. *Colour cinematography*. London: Chapman & Hall, 1951. ISBN 9780598540409.
12. DELEUZE, Gilles. *Cinema. cinema 1: The movement-image*. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. ISBN 978-5-91103-268-5.
13. DICK, Bernard F. *Anatomy of film*. New York: St. Martin's Press, 1978. ISBN 0312033605.
14. DOYLE, Christopher. *R34G38B25*. Hong Kong? Systems Design Ltd., 2003. ISBN 9789628617708.
15. GILLIAN, Mclver. *Art history for filmmakers: The Art of Visual storytelling*. London: Fairchild Books, 2019. ISBN 978-1-4725-8065-8.
16. GOETHE Johann Wolfgang, and Charles Lock Eastlake. *Theory of colors*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1970. ISBN 262 57021 1.

17. GOUGH-YATES, Kevin. *Michael Powell in collaboration with Emeric Pressburger*. London: National Film Theatre, 1971. ISBN 9780851700069.
18. HOLLANDER, Anne. *Moving pictures*. New York: Knopf, 1989. ISBN 0394574001.
19. ITTEN, Johannes, and Faber Birren. *The elements of color*. New York N.Y.: John Wiley & Sons, 2003. ISBN 9780442240387.
20. ITTEN, Johannes, and Ernst van Haagen. *The art of color: The subjective experience and the objective rationale of color*. New York: John Wiley And Sons Ltd, 1997. ISBN 9780278922723.
21. JARMAN, Derek. *Chroma: A book of color*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. ISBN 9780816665938.
22. KANDINSKY, Wassily. *O duchovnom v iskusstve*. Moscow: Mezhdunarodnoje Literaturnoje Sodruchestvo, 1967. ISBN 5386096567.
23. KLEE, Paul, and Jürg Spiller. *Paul Klee, the thinking eye: The notebooks of Paul Klee*. London: L. Humphries, 1964. ISBN 9780815001515.
24. MISEK, Richard. *Chromatic Cinema: A history of screen color*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444332391.
25. NEALE, Steve. *Cinema and technology: Image, sound, colour*. London: British Film Institute, 1985. ISBN 0253211646.
26. ROTHMAN, William, Marian Keane, and Stanley Cavell. *Reading Cavell's the world viewed: A philosophical perspective on film*. Detroit: Wayne State University Press, 2000. ISBN 9780814328965.
27. TARKOVSKI, Andrej, and Kitty Hunter-Blair. *Sculpting in time reflections on the cinema*. Austin: University of Texas Press, 1986. ISBN 0571151353.
28. Vacche, Angela Dalle, Brian Price, and Edward Branigan. "The Articulation of Color in a Filmic System: Deux Ou Trois Choses Que Je Sais d'elle." Essay. In *Color: The Film Reader*, 170–83. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-32442-4.
29. Vacche, Angela Dalle, Brian Price, and Natalie M. Kalmus. "Color Consciousness." Essay. In *Color: The Film Reader*, 24–30. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-32442-4.
30. Vacche, Angela Dalle, Brian Price, and Sergei Eisenstein. "On Colour." Essay. In *Color: The Film Reader*, 105–18. New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-32442-4.

Periodika

31. MAMOULIAN, Rouben. Colour and Emotion. *Cinema Quarterly*. **1935**(3,4): 225–226.
32. D'ANDRADE, R., and M. Egan. The Colors of Emotion. *American Ethnologist*. **1974**(1,1) 49–63.

33. SALMI, Hannu. Color, Spectacle and History in Epic Film. *Fotogenia. Storie e teorie del cinema*. **1994**(1).
34. HANSEN, Eirik Frisvold. The Functions of Colour. **2014**. Dostupné na: https://www.academia.edu/292978/The_Functions_of_Colour.
35. BRAGA, Helena e Vaz da Costa, Maria. Cores & Filmes: Um estudo da cor no cinema. **2011**. Dostupné na: <https://doi.org/10.24824/978858042181.1>.
36. HIGGINS, S. A New Colour Consciousness: Colour in the Digital Age. *Convergence*. **2003**(9(4)): 60–76.

Internetové články

37. “‘Decision to Leave’ Cinematographer Kim Ji-Yong – Interview. *Oscarscentral* [online]. **2022** [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://oscarscentral.com/2022/12/06/decision-to-leave-cinematographer-kim-ji-yong-interview/>.
38. HULLENDER, Tatiana. Decision to Leave Costume Designer on Storytelling through Style. *ScreenRant* [online]. **2022** [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://screenrant.com/decision-to-leave-costume-design-interview/>.
39. SEUNG-HYUN, Song. ‘Decision to Leave,’ Cannes-Winner Park Chan-Wook’s Version of Mature Love. *The Korea Herald* [online]. **2022** [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20220622000540>.
40. SHAFFER, Marshall. ‘Decision to Leave,’ Cannes-Winner Park Chan-Wook’s Version of Mature Love: Park Chan-Wook on Duality and Dissonance in “Decision to Leave.” *The Korea Herald* [online]. **2022** [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/park-chan-wook-decision-to-leave-interview/>.
41. WISE, Damon. “Decision to Leave” Director Park Chan-Wook Explains How Less Is Much More When It Comes to Creating Tension: ‘That’s the Purest Form of Cinema.’ Park Chan-Wook on Duality and Dissonance in “Decision to Leave.” *Deadline* [online]. **2023** [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://deadline.com/2023/01/decision-to-leave-park-chan-wook-interview-1235216556/>.

Jiné

42. HERTOGENS, Daan, and Nico de Klerk. In *Disorderly Order: Colours in Silent Film: The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.