

Výzkum barevného řešení obrazu vzhledem k filmovým žánrům

Martin Kubalec

Diplomová práce
2017



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize
akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Martin Kubalec**
Osobní číslo: **K14374**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Výzkum barevného řešení obrazu vzhledem k filmovým žánrům.

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., kamera.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD–video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ

studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

BARAN Ludvík, Barva v umění, kultuře a společnosti, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1978.

PIHAN, Roman. Mistrovství práce se světlem, Institut digitální fotografie, Praha, 2008.

BARTOŠ, Michal. Kompozice v digitální fotografii. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2008.

VAN HURKMAN, Alexis. Color correction handbook: professional techniques for video and cinema. 2nd edition.

VAN HURKMAN, Alexis. Color correction look book: creative grading techniques for film and video.

MONACO, J., Jak číst film, Praha, Albatros, 2004.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**

Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2016**

Termín odevzdání diplomové práce: **9. května 2017**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2016

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



Bébarová
Mgr. Jana Bébarová
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3²⁾;
- podle § 60³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně
2.5.2017

Martin Kubáček
.....
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydávající zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požičovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přiměřeně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Cílem této práce je poskytnout čtenáři základní vhled do problematiky barev ve filmu a jeho žánrech. Svá tvrzení se snažím dokázat především na známých, oceňovaných filmech, často z 80. až 90. let 20. století. Tehdejší proces natáčení filmů na filmovou surovinu téměř neumožňoval dodatečnou manipulaci s barvami a digitální obrazová postprodukce neexistovala. Barvu tedy bylo nutné maximálně kontrolovat při natáčení a veškerá rozhodnutí ohledně barvy tak byla učiněna v preprodukcí, již ve fázi technického scénáře. Jako filmaři stojíme často před volbou, jaká konkrétní barva se objeví ve scéně, ať už v oblasti kostýmů, mizanscény či barvy důležité rekvizity. Je proto dobré znát alespoň základní účinky barev na lidskou psychiku.

Klíčová slova: film, barva, výtvarné umění, psychologie, filmové žánry

ABSTRACT

The purpose of this paper is to provide the reader with a basic insight into the problem of color usage in the film and its genres. I am confirming my statements primarily on the well-known appreciated movies, often from 1980's or 1990's. The process of shooting on film almost excluded additional handling with colours and there was no digital postproduction possible. It was absolutely necessary to control colour on set and all the decision were made long before in preproduction, in the phase of the writing technical screenplay. As the filmmakers, we have to choose very often, what particular colour will appear in the scene, either in the costumes, mise-en-scène or the color of the important props. Therefore it is highly recommended to know at least basic effects of colours on human psychology.

Keywords: film, colour, visual arts, psychology, film genres

„Natáčet film neznamena psát román. Flaubert řekl, že jeho povoláním není život: jeho povoláním je prý psát. Naproti tomu natáčet film znamená žít - přinejmenším pro mne.“

Michelangelo Antonioni

Děkuji rodině, přátelům a Alžbětě za veškerou podporu při psaní této práce a natáčení filmu Červená.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné. Bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně a použil odbornou literaturu z pramenů, které cituji a uvádím v přiloženém seznamu použité literatury.

Datum: 9. 5. 2017

Martin Kubalec



| | |
|--|-----------|
| ÚVOD..... | 9 |
| BARVA – ZÁKLADNÍ POJEDNÁNÍ..... | 10 |
| 2.1 PŮSOBENÍ BAREV | 10 |
| 2.2 VNÍMÁNÍ BARVY..... | 11 |
| HISTORIE BAREVNÉHO FILMU..... | 12 |
| 3.1 POČÁTKY | 12 |
| 3.2 KINEMACOLOR..... | 14 |
| 3.3 TECHNICOLOR | 15 |
| 3.4 EASTMANCOLOR | 17 |
| 3.5 DIGITÁLNÍ VĚK..... | 18 |
| 3.6 VÝVOJ PO ROCE 2010..... | 19 |
| PROBLEMATIKA BARVY JAKO STYLICKÉHO PRVKU..... | 21 |
| 4.1. PROBLEMATIKA BARVY | 21 |
| 3.2. PROBLEMATIKA ODSŤÍNŮ | 25 |
| 4.3. JE VŠECHNO TAK PLÁNOVANÉ? | 26 |
| POUŽITÍ BAREV VE FILMU | 27 |
| 5.1 DEFINICE BARVY | 27 |
| 5.2 ČERVENÁ | 28 |
| 5.3 ČERVENÁ A FILMOVÉ ŽÁNRY | 28 |
| 5.4 ZELENÁ..... | 33 |
| 5.5 ZELENÁ A FILMOVÉ ŽÁNRY | 33 |
| 5.6 MODRÁ | 37 |
| 5.7 MODRÁ A FILMOVÉ ŽÁNRY | 37 |
| 5.8 ŽLUTÁ | 41 |
| 5.9 ŽLUTÁ A FILMOVÉ ŽÁNRY | 41 |
| 5.10 ORANŽOVÁ..... | 44 |
| 5.11 ORANŽOVÁ A FILMOVÉ ŽÁNRY..... | 44 |
| 5.12 FIALOVÁ..... | 47 |
| 5.13 FIALOVÁ A FILMOVÉ ŽÁNRY | 47 |
| 5.14 BAREVNÁ SCHÉMATA | 49 |
| DEFINOVÁNÍ VIZUÁLNÍHO STYLU FILMU | 51 |
| 6.1 PŘEDSTAVA VIZUÁLNÍHO STYLU | 52 |
| UŽITÍ BARVY VE VLASTNÍ PRÁCI | 57 |
| 7.1 SKŘÍŇOSTOJ DOKTORA STEINA..... | 57 |
| 7.2 DVA..... | 58 |
| 7.3 ČERVENÁ | 59 |
| ZÁVĚR | 62 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 64 |
| SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ | 66 |
| SEZNAM OBRÁZKŮ | 68 |

ÚVOD

Ve své bakalářské práci “*Komplementární barevné harmonie ve filmovém obraze*” jsem řešil problém komplementárních harmonií a jejich použití ve filmu. Při psaní bakalářské práce mne zajímala především *estetická rovina* filmu, nyní se zaměřím hlavně na *rovinu významovou*. Chci se zabývat samotným problémem barvy jako takové a jejím užitím jako filmového stylistického prvku napříč žánry. Většina obsahu je v teoretické rovině, avšak použil jsem několik příkladů konkrétních filmů.

Jako diváci se necháváme filmem pohltit, vytrhne nás z reality, aniž bychom příliš přemýšleli, jak toho bylo dosaženo, se zatajeným dechem prožíváme příběhy na plátně. Pro nás filmové tvůrce je nejdříve nutné znát všechny prostředky, jakými se nám může podařit diváka vtáhnout do našeho filmu, jak ovládnout jeho emoce a přinést mu skutečně nevšední zážitek. Jedním z těchto nástrojů je právě barva. Dle mého názoru každý režisér či kameraman cítí určitou moc barvy a do jisté míry s ní intuitivně pracuje. Ne každý si však uvědomuje celou problematiku cíleného využití barev ve filmu a to, jakým způsobem dokáží diváka ovlivnit. Do práce jsem zahrnul i kapitolu, kde rozebírám přímo základní barvy - červenou, zelenou a modrou. Rozhodl jsem se k nim přidat žlutou, pro její velkou vizuální sílu a unikátní významovou rovinu. U každé barvy popisuji mimo jiné i to, v jakých žánrech můžeme tyto barvy najít a jaký je jejich symbolický význam.

Většinu tvrzení dokazuji na konkrétních příkladech a ukázkách ze známých současných filmů. Byl bych tedy rád, aby tato práce sloužila pro filmaře jako počáteční bod tohoto velkého dobrodružství barvy.

1 BARVA – ZÁKLADNÍ POJEDNÁNÍ

1.1 Působení barev

Pro vysvětlení působení barev na člověka cituji svoji bakalářskou práci:

„Každý zdravý člověk vnímá barvu a ta na něj určitým způsobem působí. Vizuelní vjemy jsou velmi markantní a důležitou součástí naší smyslové soustavy a většinu informací o světě kolem nás získáváme právě díky zraku. Ten je tudíž hlavním nástrojem, díky kterému poznáváme svět kolem nás.“¹

„Dřív než je možné začít zkoumat jednotlivá působení a specifikace barev, je třeba objasnit jakým způsobem je nahlíženo na barvy z hlediska fyzikálního, fyziologického a psychologického.“²

- *„**Fyzikální působení barev** – Jak je uvedeno výše, je fyzikální působení barev dáno tzv. viditelnou částí elektromagnetického spektra, které zahrnuje různé druhy světelných paprsků, ale také například odrazivosti ploch (světlé plochy odrážejí více světla, tmavší méně). Světelný zdroj vysílá světelnou energii, která dopadá na povrch objektů. Tam se vždy odráží jen část světelných paprsků v závislosti na barvě předmětu. Ostatní jsou pohlceny. Kombinaci odražených paprsků vnímá člověk jako barvu daného předmětu.“³*
- *„**Fyziologické působení barev** – „je založeno na účincích světla na organismus člověka, zvláště na lidský zrak a mozek.“⁴*
- *„**Psychologické působení barev** – „Vychází z účinků barev na psychiku člověka, zahrnuje také různé „asociace, symboliku, syntézu či stimulace, které v nás barvy vyvolávají“. Například studené barvy uklidňují, teplé barvy stimulují apod. Právě toto působení je velmi důležité pro barevný film.“⁵*
- *„**Vizuální působení barev** – je dáno projevem barev v ploše a prostoru (teplé barvy vystupují do popředí, chladné do pozadí).“⁶*

¹⁻⁶ Martin Kubalec, Využití komplementární barevné harmonie ve filmovém obraze, s. 12 - 13

1.2 Vnímání barvy

„Vnímání barvy je komplexní fenomén, který zahrnuje fyzikální vlastnosti světla, přirozenou fyziku hmoty, fyziologii oka a jeho interakci s mozkem a dokonce i sociálně kulturní faktory.“⁷

Podrobněji tento fenomén popisují v bakalářské práci *“Využití komplementární barevní harmonie ve filmovém obraze”*. Ve zkratce zde můžeme definovat 5 aspektů:

- **Abstraktní vztahy:** čistě abstraktní manipulaci s barvou
- **Reprezentaci barvy** jako takové: např. nebe je modré, jablko je červené apod.
- **Záležitosti materiálu:** textury, lesky, maty, apod.
- **Konotace a symbolismus:** Asociativní významy, paměť, kulturní vztahy a reference.
- **Emocionální vyjádření:** červená je barvou vášně, modrá je barvou noci apod.

(Brown, 2012)

Více k této problematice lze najít v mé bakalářské práci. V této práci mě především zajímají poslední dva body a jejich aplikování na film a žánry.

⁷ Brown, *Cinematography: theory and practice : imagemaking for cinematographers, directors & videographers*, str. 129

2 HISTORIE BAREVNÉHO FILMU

2.1 Počátky

Historie barevného filmu se v raném počátku váže ke vzniku první barevné fotografie, která vznikla v roce 1861. Vytvořil ji vynikající vědec James Clerk Maxwell za pomoci tvůrce prvního SLR fotoaparátu Thomase Suttona. Maxwell třikrát vyfotografoval stuhu, přičemž pokaždé použil jiný barevný filtr - červený, zelený a modrý. Kombinací těchto fotografií do jedné tak vytvořil barevnou fotografii stuhu a dokázal tak tzv. The Young-Helmholtz theory, která předpokládala, že lidská sítnice obsahuje číčky citlivé pouze na tři barvy světla - červenou, žlutou a modrou (později červenou, zelenou a modrou). (FilmmakerIQ.com, 2015)

První “barevný” film byl *frame by frame* ručně kolorovaný krátký film Thomase Edisona “*Annabelle Serpentine Dance*” (1895). Barva šatů herečky se mění v průběhu tance.



1. *Annabelle Serpentine Dance* (1895)

Dalším, kdo používal barvu ve filmu, byl filmový inovátor Georges Melies. V době rané kinematografie, kdy filmy trvaly maximálně 10 minut, bylo ruční vybarvování velmi náročnou, nicméně funkční technologií a Melies si na práci dokonce najal 21 žen. Jelikož tehdejší diváci požadovali stále lepší a větší filmy, Charles Pathé proces zmechanizoval a zaměstnal 400 žen. Roku 1904 si bratři Lumierové nechali patentovat první komerčně úspěšný proces pro dosažení barevné fotografie a barevného filmu “Lumiere Cinecolor”, který se používal ještě ve 20. letech. (FilmmakerIQ.com, 2015)

Později filmaři měnili barvu filmu chemickou cestou a dokázali obarvit celý obraz do určitého tónu, či ovlivnit barvy temných tónů v obraze. Uvědomili si, že obarvení určitým tónem vede k navození určité atmosféry a emocionální odezvy v divákovi. Například noční, hororové scény se tónovaly do modré barvy. Objevili se však ještě kreativnější procesy. Ve filmu *Greed* (1924) realistického režiséra Erich von Stroheima je hlavní hrdina chamtivý a touží stále více po penězích. Ty jsou ručně obarveny zářivě žlutou barvou - mají barvu zlata. (Bond, 2015)



2. *Greed* (1924)

S postupem děje, jak muž stále více propadáva chamtivosti a peníze nad ním získávají vládu, se ve filmu objevuje stále více žluté barvy, až nakonec je celý film obarven do žlutého tónu ve strhujícím finále.



3. *Greed* (1924) - závěr filmu

D. W. Griffith odděloval barevným tónováním různá historická období ve svém eposu *Intolerance* (1916).

V roce 1920 byla valná většina filmů tónována. Tyto “barevné” filmy ovšem představovaly problém pro zvukový film, neboť zvuková stopa byla opticky přítomná na celuloidu a tónování filmu ji poškozovalo. (Brian Pritchard, 2014)

2.2 Kinemacolor

Řešením zmiňovaného problému s degradací zvuku se zdál před-barvený filmový pás, nicméně populárnějším se stávaly technologie umožňující více naturalistické pojetí barev ve filmu. Kinemacolor byl systém, při kterém bylo v kameře zaznamenáno jedno okénko filmu s červeným filtrem a druhé se zeleným. Za použití speciálního projektoru se pak tyto dvě barvy složily do docela dobrého barevného obrazu. První velký film natočený na tuto kameru byl dokument z britské vojenské přehlídky v Indii - *Dehli Dumbar*. (FilmmakerIQ.com)



4. *Delhi Dumber (1911)*

na nohou velbloudů je jasně patrná desynchronizace barevných kanálů

Kinemacolor měl však několik zásadních problémů - barevné kanály se často desynchronizovaly. Navíc nebylo možné reprodukovat modrou barvu. To nakonec vedlo k pádu Kinemacoloru a na trh přišly dokonalejší technologie, z nichž nejdůležitější byl Technicolor.

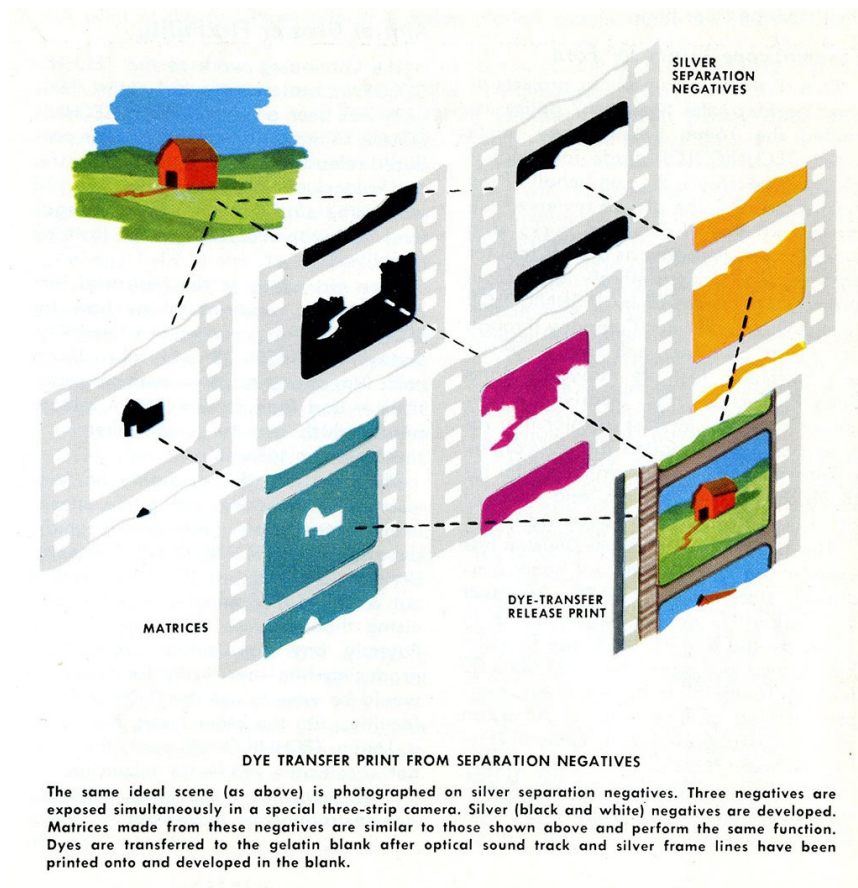
2.3 Technicolor

Firma vznikla právě před 100 lety a z počátku investovala do dvoubarevného aditivního procesu. První film byl ovšem tak komerčně neúspěšný, že se společnost rozhodla pro dvoubarevný subtraktivní proces. V roce 1922 vznikl patent na nový postup. Použitím hranolu byl paprsek světla v kameře rozdělen na 2 stejné menší paprsky, kdy každý zvlášť exponoval vlastní pás černobílého negativu přes barevný filtr. Jeden byl červeno-oranžový a druhý byl zeleno-modrý. Kombinací těchto negativů tak vznikl pozitivní, barevný obraz.

Technologie byla úspěšná, nicméně bylo náročné dosáhnout dobrých výsledků při výrobě filmu. V roce 1932 Eastman Kodak navíc vytvořil nový, mnohem citlivější černobílý film, u jehož použití nebylo třeba svítit obřími a náročnými uhlíkovými lampami tak, jako u Technicoloru.

Ještě toho roku ovšem Technicolor přišel s trojbarevným subtraktivním procesem - hranol rozkládal světla na 2 pásy. Zelenou složku na vlastní pás a modrou s červenou na

společný speciální pás. Tato technologie byla lepší než cokoliv dřív, nicméně byla velmi drahá. (TheAtlantic.com, 2015)



5. Proces Technicoloru

Velká studia váhala, jestli dají procesu zelenou a tak Technicolor nabídnul technologii malému studiu Walta Disneyho a jeho dvěma krátkým animovaným filmům *Silly Symphony - Flowers and Trees* (1932). Byl to obrovský úspěch a studia už neměla důvod váhat. Hrané filmy jako *The Adventures of Robin Hood* (1938) nebo *The Wizard of Oz* (1939) ukázaly bohatou škálu barev a využití této technologie. (Jim Korkis, 2015)



6. *The Adventures of Robin Hood* (1938)

neuvěřitelně realistický barevný obraz Technicoloru

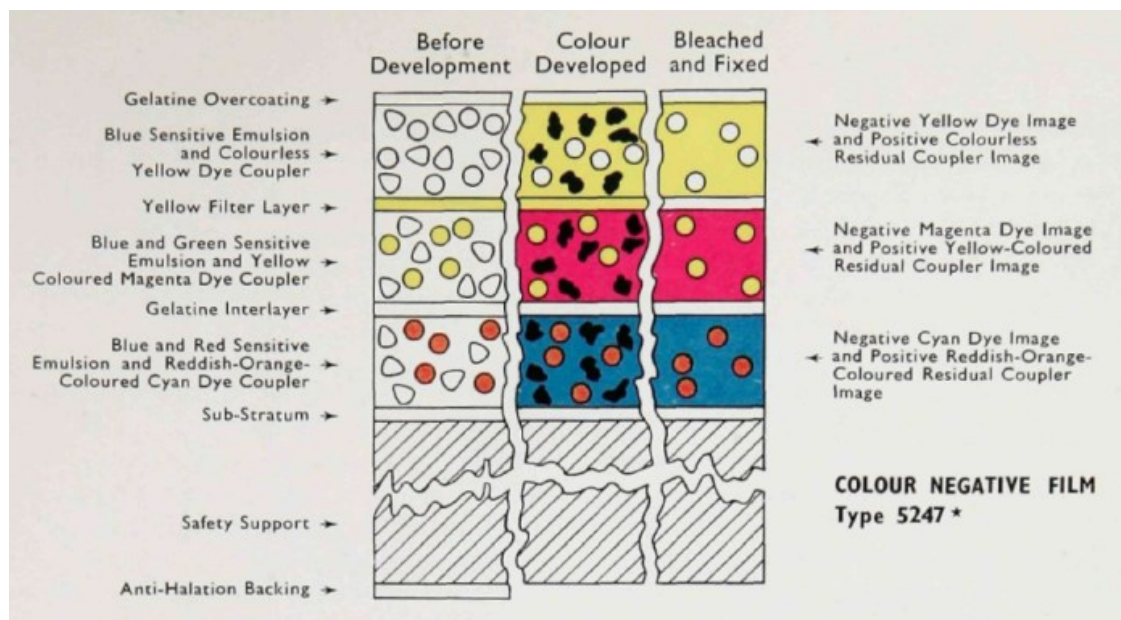
Od této chvíle měli tvůrci přístup ke kompletní škále barev a jejich použití jako nástroje vyprávění se stalo mnohem komplexnější.

2.4 Eastmancolor

Ve 40. letech 20. století ovládal Technicolor 90% trhu s barevným filmem. Americká vláda chtěla omezit jeho moc, nicméně oslabení jeho síly přinesl až Eastman Kodak a jeho levný barevný film Eastmancolor v roce 1950. Ten se vyvinul z německého Agfacolor, jehož patent byl po 2. světové válce uvolněn. (Britannica.com, 2015)

Mimo jiné tak vznikl ruský Sovcolor a Fujicolor v Japonsku. Velkou výhodou bylo také to, že film nepotřeboval speciální světla a složité laboratorní podmínky k vyvolání. Barvy sice nebyly tak bohaté jako v případě Technicoloru, nicméně právě Eastmancolor zvítězil v pomyslném boji o barevný film a v roce 1967 už byly veškeré hlavní filmy vel-

kých studií barevné. Publikum té doby přijalo barevný film za standard. (FilmmakerIQ.com, 2015)



7. Eastmancolor typ 5247

Velkým problémem v následujících letech se ovšem stala archivace filmů. Eastmancolor blednul velmi rychle a mimo skladovací podmínky nemusely barvy vydržet ani 5 let. V roce 1980 vedl režisér Martin Scorsese kampaň za vytvoření barevného skladovacího filmu, který nebude blednout, nicméně pro některé filmy už bylo pozdě. V 90. letech začali filmaři používat různé chemické procesy k zabarvení filmu do určitého tónu a pomalu na scénu přicházely počítačové procesy. (FilmmakerIQ.com, 2015)

2.5 Digitální věk

V roce 2000 už byly počítače schopné zvládnout digitálně zpracovat celý naskenovaný obrazový materiál. Prvním takto digitálně nabarveným filmem se stal *O Brother Where Art Thou* bratří Cohenů z roku 2001. (FilmmakerIQ.com, 2015)

Kameraman filmu Roger Deakins strávil několik týdnů v gradovacím studiu, kde se mu podařilo přebarvit jasně zelené lesy amerického středozápadu na vyprahlou, žlutohnědou planinu divokého západu. (Landscapecinema.com, 2011)



8. Barevná škála filmu *O Brother Where Art Thou* (2001)

Od té doby se digitální grading filmů stal velmi populárním a nyní se drtivá většina filmů natáčí, postprodukuje a archivuje digitálně.

2.6 Vývoj po roce 2010

Po roce 2010 se objevilo mnoho nadšenců, kteří pomocí natáčení na digitální SLR fotoaparáty (především Canon 5D) dosahovali dobrého filmového vzhledu a barev za velmi nízkou pořizovací cenu techniky. Tato skutečnost zapříčinila revoluci ve filmové produkci. Po celém světě se vynořilo mnoho začínajících filmařů. Výrobci techniky a softwaru zareagovali na tento trend výrobou nových kamer, inspirovaných DSLR. Digitální kamery nyní měly větší, citlivější čipy a byly cenově dostupnější.

V oblasti softwaru pak firma Adobe v roce 2015 importovala do svého programu technologii LUT a jednoduše barvit tak mohl opravdu každý. (Nofilmschool.com, 2015)

Firma Black Magic Design uvedla na trh program Davinci Resolve, který uživatelsky zpřístupnil digitální color grading pro širokou veřejnost. Ve zkratce lze říci, že s rozpočtem

do 100.000 Kč dnes můžeme pořizovat kvalitní digitální 12. bit 4K záznam na stabilizovanou kameru a celé postprodukční „workflow“ postavit i na běžném notebooku.

U velkých režisérů můžeme v posledních letech zaznamenat opačnou tendenci – snahu opět natáčet na filmovou surovinu – především pro její nezaměnitelnou kvalitu, podání barev a další vlastnosti. Quentin Tarrantino natočil svůj osmý film *Osm hrozných* (2015) na 70 mm super široký formát Ultra Panavison. Na tento formát bylo před tím natočeno jen deset filmů. Christopher Nolan použil 65 mm filmovou surovinu v některých částech filmu *Interstellar* (2014). Wes Anderson, Paul Thomas Anderson, Richard Linklater, Darren Aronofsky a další se také nechtějí vzdát filmové suroviny a mají proto své dobré důvody. (Tasteofcinema.com, 2016)

3 PROBLEMATIKA BARVY JAKO STYLICKÉHO PRVKU

3.1 Problematika barvy

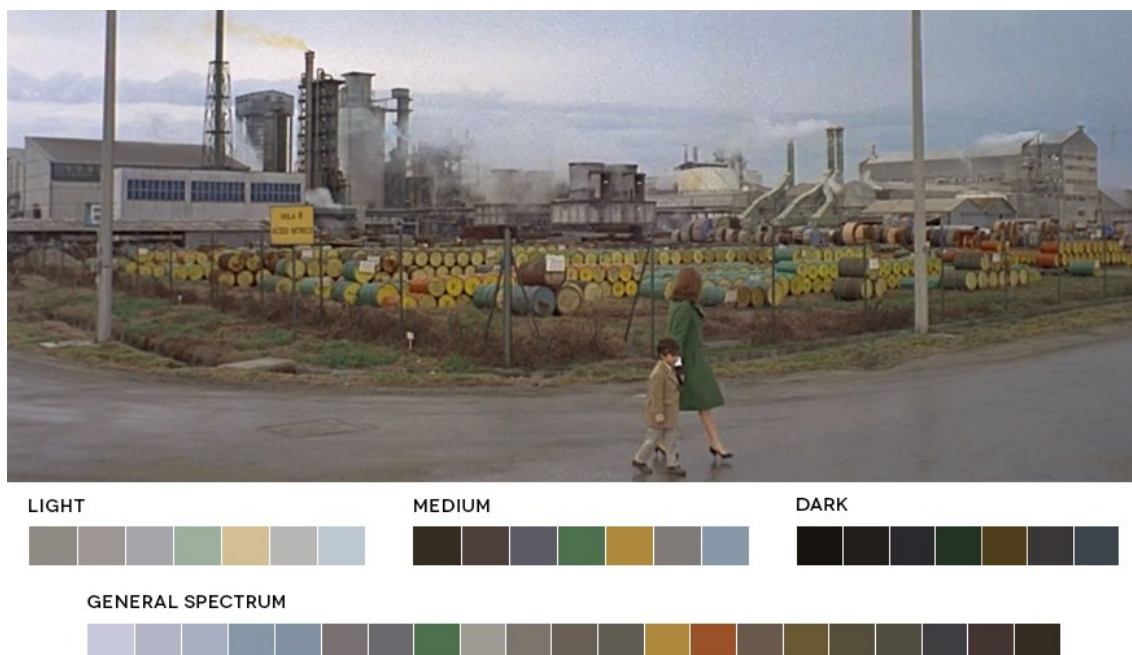
Je barva pouze banálním zachycením skutečnosti, nebo je možné barvou ovlivňovat emocionální dopad na diváka a samotný děj filmu? Pokud tedy existuje určitá psychologická odezva na barvy, jak můžeme s jejich pomocí vyprávět příběh? Jaké problémy obnáší použití barvy jako stylistického prvku ve filmu? Touto problematikou se již v 60. letech zabýval slavný režisér Antonioni a na jeho filmu *Červená pustina* můžeme dobře vidět příklad použití barvy jako stylistického prvku.

Italský filmový velikán Michelangelo Antonioni v roce 1963 natáčel svůj první barevný film - *Červenou pustinu* (1964). Film vypráví o mladé ženě, která zoufale hledá své místo v moderním světě prudkého rozvoje a průmyslu. Antonioni bral barevné médium nesmírně vážně a během přípravy filmu si sám pokládal velmi zajímavé otázky. Při natáčení v industriální Raveně, kde byly příroda a přirozená krajina vytlačeny obřími továrními komplexy vzniklými za "italského hospodářského zázraku", zamýšlel se Antonioni nad barvami jejich užitím ve filmovém médiu. V jednom rozhovoru se vyjadřuje k nástupu barevného filmu takto:

*"Když jsem natáčel Červenou pustinu, užil jsem poprvé barvy. Nezdá se mi však, že by to byl neobyčejný čin, neboť barva je částí moderní civilizace. Když jsem viděl řadu barevných filmů, byl jsem zároveň nadšen a nespokojen. Jestliže mi barvy jistým způsobem nahrazují pravdivost věcí a osob z vnějšku, nekorespondují s tím, co potřebuji: abych plně procítil to, co vzniká vztahem mezi věcmi a osobami. Snažil jsem se však co možno nejvíce využít vyprávěcích prostředků barvy, tak aby harmonoval s duchem každé scény a sekvence."*⁸

Poválečná hospodářská revoluce v Evropě, nastartovaná americkou finanční pomocí západu, rozmach technologie plastů, nová barviva a moderní pop kultura zaplnily domovy obyčejných dělníků novými možnostmi designu, plného sytých, kontrastních barev. K tomu se režisér vyjadřuje slovy, že "barvy plní naše domy, ulice i veřejná prostranství. Neustálým útokem barvy na naše smyslové orgány se dostavil návyk na barvu. (Kališ, 2004, str. 196). V industriálním světě filmu tak mají barvy určitý nepřirozený, nehumánní podtón. Přirozeně předmětům nepatří (žlutý kouř, modré sudy...), jsou výtvozem "moderního pokroku".

⁸ Kališ, *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2, str. 196



9. Barevná škála filmu *Červená pustina* (1964)

“Příroda je zničena, znásilněna, ponížena. Žije se v jiném městě. Změnila se krajina, prostředí. Změnily se i naše city, podmíněné tímto prostředím, touto krajinou, barvou tohoto pozadí? Jakou barvu mají naše city?”⁹

Později Antonioni charakterizuje problém barvy jako stylistického nástroje ve filmu. Neexistuje problém barvy sám o sobě, tvrdí Antonioni. Existuje jako vždy film, jehož součástí je také problém barvy jako aspekt výrazového faktu. (Kališ, 2004, str. 189)

“Jde o to, aby film získal jako dílo určitou hodnotu. Tuto hodnotu mu dávají všechny prvky, ze kterých se skládá, včetně barvy. Čím víc splyne problém barvy s ostatními základními filmovými výrazovými problémy, tím více získá barva svoji funkci.”¹⁰

Podle Antonioniho lidé v 60. letech ještě stále nebyli zvyklí dívat se na barvu ve filmu jako na integrální součást, jako nástroj, kterým může být děj tvořen, nikoliv jej jen doplňovat. (Kališ, 2004)

⁹⁻¹⁰ Kališ, *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2, str. 188

Pokud se zamyslíme nad kontextem jeho tvorby, tato tvrzení jsou ještě mocnější. *Červená pustina* byl jeho první barevný film, byl však čtvrtým filmem v jeho zatím černobílém “tetralogii citů” – předchozí filmy byly *Dobrodružství* (1960), *Noci* (1961) a *Zatmění* (1962). Udělat další film barevně tedy nebyl rozmar, či producentův záměr, ale jakési nutkání, které vyvstalo ze samotných Ravenských exteriérů. “*To, co viděl, mu poskytovalo vypravěčské podněty a tyto podněty již byly barevné. Barva byla u samotného zdroje Červené pustiny. Bez barvy by tedy samotný příběh tohoto filmu nebyl možný, protože “prostředí a skutečnost, které postavy obklopují, by neměly tak vyhraněný rytmus a průkaznost.”*¹¹

Tedy hlavní myšlenka filmu - to, že naše nitro je ovlivněno vnějším prostředím, že člověk v moderním, industriálním, anorganickém světě je ztracený a vykořeněný, by v černobílé verzi filmu nevyzněla tak silně. Můžeme tedy říct, že problém barvy je pouze praktického rázu. Jde o to, zasáhnout do skutečnosti, a to tak, aby se barva změnila z banálního, plochého prvku ve vypravěčský a poetický funkční prvek. Podle Antonioniho barva neexistuje z absolutního hlediska. Jedná se o určitý vztah mezi psychologickým stavem pozorovatele a předmětu. Každý člověk vidí barvy trochu jinak a není tedy možné považovat barvy za absolutní. (Kališ, 2004)

*“Barva nabývá uměleckého významu jen tehdy, když vyjadřuje filmovou formou zvláštní chromatickou zkušenost. Specifické umělecké možnosti filmového obrazu spočívají v pohybujiících se barvách a ve vyjádření této chromatické zkušenosti.”*¹²

Tyto teoretické úvahy Antonioni přeměnil v *Červené pustině* v praktickou zkušenost. V interiérech továren se přetíraly různé kovové konstrukce, dobarvovala se tráva kolem vodního kanálu a dokonce si režisér nechal obarvit celý les v pozadí na bílo (scéna se nakonec netočila, protože vyšlo slunce a podle režiséra nebylo správné světlo). Jak uvádí v rozhovoru s Jean-Luc Godardem:

“Film se zrodil z barev, ale neustále jsem měl na mysli především to, co chci říci - což je také přirozené - a tomu jsem pomáhal, aby se to projevilo prostřednictvím barvy. Ni-

¹¹ Kališ, *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2, str. 189

¹² Kališ, *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2, str. 190

kdy jsem například neuvažoval: vedle hnědé dám trochu modré. Trávu kolem baráku na pokraji bažiny jsem namaloval proto, abych zdůraznil pocit pustoty, smrti.”¹³



10. Červená pustina (1964) - obarvená tráva

“Tentokrát stojím před problémem barvy. Chci ji použít pro to, aby mi pomáhala tlumočit duševní stavy - a je to realistická barva, alespoň do té míry, že zprostředkuje tento druh reality.”¹⁴

Například ve scéně kolem 45. minuty filmu se Gulliana, její manžel, přítel a další postavy sejdou v dřevěném baráku u moře. Společně se všichni usadí na posteli v malé místnosti natřené sytě červenou. Barva reflektuje jejich rozpoložení a vizuálně podtrhuje změnu jejich chování. Celá konverzace se točí kolem afrodiziak a sexuálních narážek. Všechny ovládnou určité animální pudy, nechybí různé flirtování a vyhrocené reakce postav. Gulliana dostane hlad a sní několik křepelčích vajec. Další příchozí dvojice je situací tak zaražena, že raději odchází. Červená barva je velmi mocná a to si Antonioni dobře uvědomoval.

¹³ Kališ, *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2, str. 178

¹⁴ Kališ, *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2, str. 196



11. Červená pustina (1964) – scéna v „baráku“

Jeden francouzský žurnalista o filmu napsal, že v Červené pustině je neoriginálnější právě to, jak je využita dramaturgie barvy. Barva je zde vyzdvížena ze své běžné funkce prosté ilustrace na rovinu prostředku psychologické komunikace s divákem a stává se tak podstatným prostředkem, který zpřesňuje výraz souladu s výkonem herců, to, čeho se nedostává v dialogu. (Kališ, 2004)

Je třeba zmínit, že podle mého názoru je práce s barvou v *Červené pustině* (až na několik scén) jemná, intelektuální a pro dnešního diváka těžko uchopitelná. Je zkrátka až příliš podvědomá, pracuje v symbolické rovině. Ve své době to byl „velký italský moderní film“. V praxi je tento vizuální styl dnes, dovoluji si tvrdit, překonaný. Soudobý filmový tvůrce pracují s barvou mnohem zřetelněji, a to už jen na poli samotné míry saturace jednotlivých barev.

3.2 Problematika odstínů

Není jednoduché zvolit odpovídající barvy ve filmu. Jak údajně řekl Roger Deakins, *“Je jednodušší, aby barvy ve filmu vypadaly dobře, ale je těžší, aby sloužily příběhu.”* Nelze

se vždy spoléhat na vlastní cit či intelektuálně podložená rozhodnutí. Ne každý divák může pochopit režisérovu myšlenku a interpretovat ji v zamýšleném významu. Navíc může být problémem i kulturní kontext publika. Určitý odstín modré může pro někoho stejně tak znamenat naději, jako pasivitu a melancholii. Záměrem mnoha filmů je zkrátka *vypadat dobře* a využívat taková barevná schémata, která odpovídají estetickému citění masové většiny a aby bylo příjemné se na film dívat.

Nesmíme taky zapomínat na určitý realismus. Ne každý režisér má potřebu malovat les na bílo. Tráva je zelená, obloha modrá, sníh bílý, každý prostor či věc nemusí mít nějaký skrytý význam a může jít pouze o kapku v moři vizuálního designu filmu. Avšak minimálně v oblasti výpravy či stylizace interiérů čeká každého tvůrce nespočet voleb, které je třeba učinit. Mnohokrát se mne režisér ptal: “Co bude mít dívka na sobě?” nebo “Jakou barvu chceš, aby měla kuchyň?” apod... (více o mém vlastním způsobu práce píšou v kapitole 7. *Užití barev ve vlastní práci*. Často jde hlavně o to, aby film “vypadal dobře”. Nicméně barvy mohou být zásadním nástrojem k pozvednutí příběhu a filmu. Je tedy dobré vědět o působení barev alespoň minimum a nenechávat tak každou volbu náhodě. Šťěstí přeje připraveným.

3.3 Je všechno tak plánované?

Otázka, která napadne snad každého, kdo se zabývá výpravou a barvou ve filmu, je, *zda je opravdu v profesionální produkci všechno tak naplánováno*. Není mnoho rozhodnutí týkajících se barvy založeno pouze na náhodě či neurčitém pocitu? *Roger Deakins*, jeden z nejvýznamnějších kameramanů současnosti, na tuto otázku odpovídá takto:

“Může jít o analytický proces, ale osobně si myslím, že jde spíše o instinkt. Často jde o pocit, že něco je dobré nebo to dobře vypadá a co vypadalo dobře v před-produkci, nemusí ve výsledku vypadat dobře na place. Instinkt může překonat analytické myšlení... To je pro mě jediná cesta, jak pracuji a mnohokrát si vyberu, až je kamera na place a někdy dokonce až po zkoušce.”¹⁵

Nicméně, například v animovaném filmu je vše, co divák vidí, vytvořeno uměle a s určitým záměrem. Každá rekvizita, každý kousek prostoru, ve kterém se postava nachází, byla vytvořena pro film. A někdo nad volbou barev pro tuto každou věc musel přemýšlet.

¹⁵ Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*, str. 32.

4 POUŽITÍ BAREV VE FILMU

4.1 Definice barvy

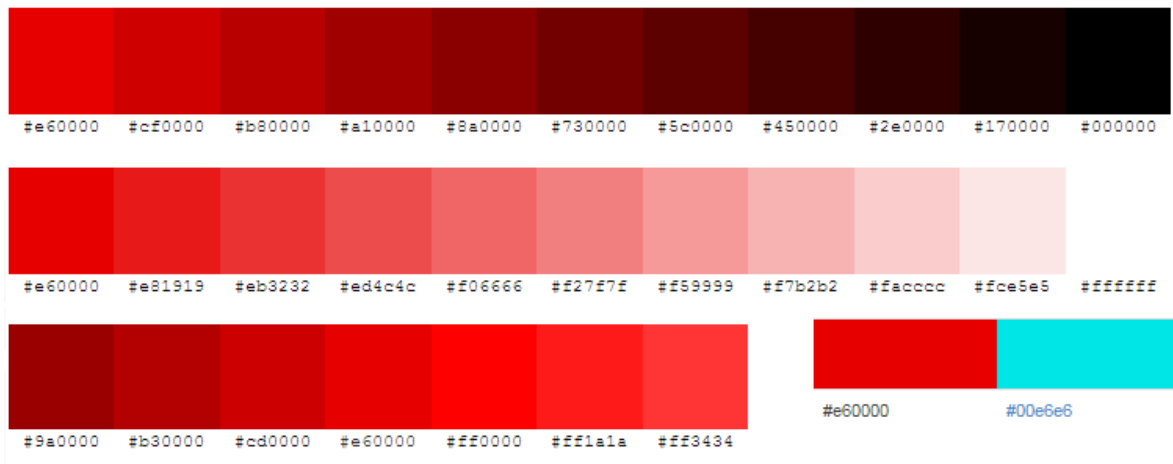
Lidé budou vždy mít určitou psychologickou odezvu na barvu. A proto se určité barvy používají na určité situace. Nicméně, jak uvádí Lewis Bond, tvůrce edukativních videí pro filmaře z cyklu „*Channel Criswell*“: „To nedělá barvu exklusivní“. (Bond, 2015)

Červená je barva, na kterou máme nejsilnější odezvu – je to barva krve. Někdo ji může použít k vyjádření nenávisti a krutosti (jako ve filmu *Zvrácený*, 2002) jiný zase k vyjádření touhy a vášně. A stejnou situaci můžeme ukázat na zelené barvě, která může vyjadřovat naději a plodnost, stejně jako toxicitu a místo bez života. Musíme si uvědomit, že neexistují žádná vymezená pravidla, která by říkala: „*Takhle máte používat barvu.*“ Ale porozumění jejímu kognitivnímu působení může pomoci při výběru toho správného tónu. Určité barvy vyvolávají určitou odezvu již po staletí. Když ovšem přijde na jejich použití, nejsilnější tvůrčův nástroj není samotná znalost psychologie barev, ale *nápad, jak ji využít*.

Každou barvu lze definovat třemi jednoduchými veličinami - odstínem, sytostí a světlostí. Odstín znamená, o jakou barvu konkrétně jde. Je to zelená? Je to modrá? Sytost znamená, jak moc je barva saturovaná. V subtraktivním míšení barev by to znamenalo, kolik barevného pigmentu barva obsahuje, od šedé až po např. zářivě modrou. Světlost znamená, jak moc je barva tmavá či světlá, jak moc se blíží černé či bílé. Pokud změníte jakkoliv tuto veličinu, změníte tón filmu. Změníme tón a máte jiný film. (Bond, 2015)

Představte si situaci, kdy protagonistce filmu oblečete málo saturovanou, velmi světlou červenou - takže vaše hrdinka má pastelově růžové šaty. Anebo si vezme saturované, tmavě rudé šaty. Jde o stejnou barvu - červenou, ale emoce a význam je úplně jiný. Je tedy potřeba velmi zvažovat použitý tón každé barvy, aby bylo dosaženo toho správného vyznění.

4.2 Červená



12. Odstíny červené barvy

Profesorka Patti Bellantoni, autorka knihy *If it's purple, someone's gonna die*, píše o moci červené barvy takto:

“Červená barva je jako vizuální kofeín. Dokáže aktivovat vaše libido, nebo vás učinit agresivními, podrážděnými či impulsivními. Ve skutečnosti dokáže červená aktivovat jakoukoliv skrytou vášeň, která ve vás dřímá.”¹⁶

4.3 Červená a filmové žánry

Červená zastupuje všechny silné lidské vášně a emoce. Je to láska i zrada, zrození i smrt, je to síla. Může ji mít jak hrdina, tak padouch. Červená vystupuje z obrazu naproti nám. Červené věci se zdánlivě pohybují rychleji (červené Ferrari). Pokud si v domě vymalujete stěny na červenou, budete podráždění, impulsivní a možná i plní hněvu. (Bellantoni, 2013)

¹⁶ Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*, str. 36.

Objevuje se napříč základními žánry, často však v akčním filmu, sci-fi, katastrofic-kém filmu, thrilleru, fantasy, komedii, pohádce a dalších. Červená je do jisté míry univer-sální a drobná změna odstínu dokáže vyvolat zcela jiný pocit. Může zastupovat jak emoce negativní (často tmavší červená s příměsí modré nebo naopak jasnější červené), tak pozitiv-ní (teplejší, méně saturované červené). Například *touhu po moci* lze vyjádřit chladnou, rubí-novou barvou. Barvou, jakou má ve znaku temný “První řád” ve sci-fi kasovním trháku *Star Wars: Epizoda VII - Síla se probouzí* (2015).



13. *Star Wars: Epizoda VII – Síla se probouzí* (2015)

Červeně zbarvené jsou i smrtící lasery, které dokážou zničit celou soustavu planet - rudá je ve Star Wars barvou temna, smrti a zkázy. Celá epická sága Star Wars je plná arche-typálních postav a vizuálních “klišé”, které z ní pomohly vytvořit jedny z nejúspěšnějších filmů všech dob.

Naopak v dalším trháku, fantasy filmu *Harry Potter a Relikvie smrti 2. část* (2011), Harryho hůlka srší jasně červeným, teplým paprskem, který zastupuje dobro, lásku a spravedlnost jeho školní koleje - Nebelvíru. Antagonista Voldemort a zlo je zde zpřítomněno jedovatě zelenou.

Všimněte si velmi podstatného detailu ve změně *tónu barvy* – zatímco impérium má ve znaku *studenou červenou* s příměsí modré, Harryho kouzlo má naopak barvu *teplé čer-*

vené s příměsí oranžové. Na tomto příkladu je vidět, jak malá změna v barvě stačí k naprosto opačnému vyznění. Pamatujte, změníte-li tón barvy ve filmu, máte jiný film.



14. *Harry Potter a Relikvie smrti 2. část (2011)*

Červená také často značí energii, kterou hrdina potřebuje, aby zdolal všechny překážky a došel svého cíle. Ve vizuálním technicolorovém eposu *Čaroděj ze země Oz* (1939) Dorotka získává červené bačkory, které jí dodají sílu a kuráž na cestě domů. Jak píše Patti Belotti:

“Dorotka potřebuje sílu. Její světle modrá zástěrka nevysílá dostatečně silný signál k zahánění děsivých stromů a létajících opičáků, kterým bude čelit na cestě za čarodějem Oz. Červené bačkory jsou její vizuálně znázorněná odvaha.”¹⁷

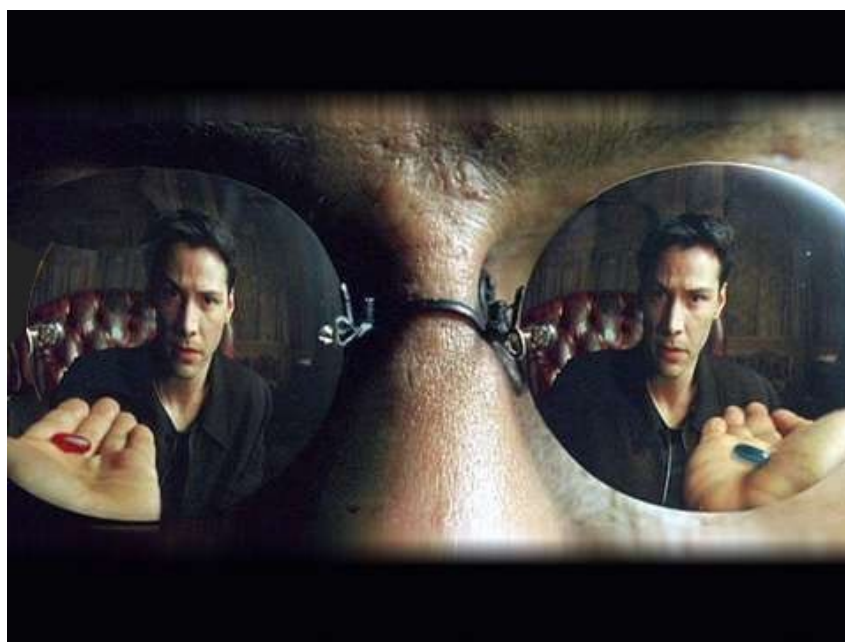
V jednom z posledních obrazů před závěrečným klimaxem ve *sci-fi akčním* filmu *Na hraně zítřka* (2014) si Tom Cruise osvětluje cestu temnou chodbou jasně červenou vojenskou světlicí. Jedná se o určité intermezzo, poslední zastávku, kde načerpá novou sílu (kterou zoufale potřebuje), než se střetne se svým osudem. Také diváka ještě více napíná před finálním střetnutím.

¹⁷ Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*, str. 36



15. Na hraně zítřka (2014)

Ve filmu *Matrix* (1999) se hrdina Neo musí rozhodnout, zda si vezme od tajemného Morfeuse červenou pilulku a pozná reálný svět, nebo modrou a zůstane v Matrixu. Volba barev pilulek by snad ani nemohla být jiná. Modrá reprezentuje pasivitu, není aktivní, modrá je statická. Červená je opakem. Aktivní, dobrodružná barva, plná energie a nebezpečí. Symbolizuje vše, co Nea čeká, pokud si ji vezme.



16. Matrix (1999)

Teplejší červené jsou barvy více ovlivněné oranžovou. Jsou to právě ty, které vám opravdu zvednou teplotu, tep srdce a krevní tlak. Dokáží inspirovat chtíč i lásku – emoce, které jsou vášnivé, někdy nutkavé a intenzivní. (Bellantoni, 2013)

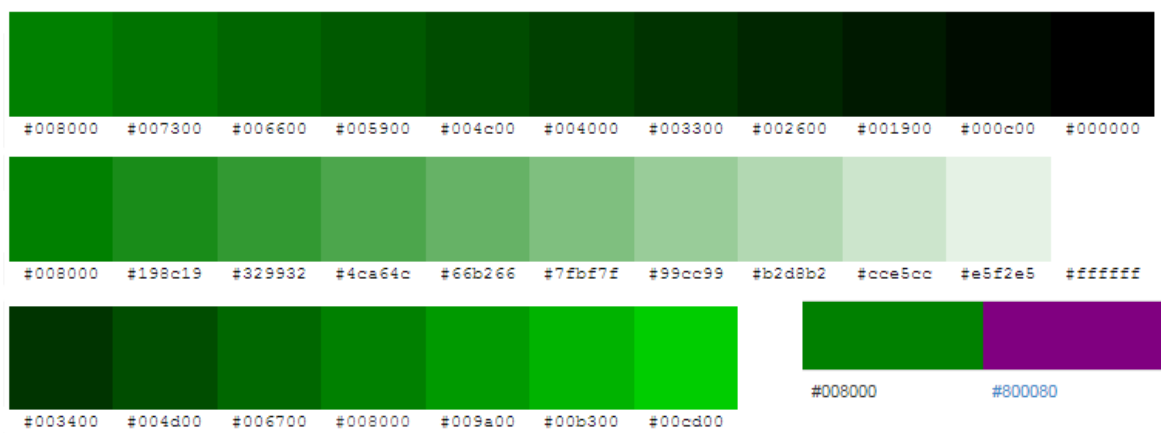
Ve filmu *Sin City - město hříchu* (2005) byla použita technologie selektivního za-
barvení částí obrazu, aby byl film věrný komiksové předloze. Vznikly tak tyto působivé
obrazy, které na první pohled jasně říkají, jaký charakter má postava ve filmu.



17. *Sin City – město hříchu* (2005)

A v historickém filmu *Schindlerův seznam* (1993) funguje barva jako katalyzátor pro umocnění divákova šoku z holocaustu. V jinak černobílém filmu se na jediný záběr objevuje holčička v červeném kabátku. Samotný režisér Steven Spielberg prohlásil, že „*Američané, Rusové a Angličané věděli o holocaustu v době, kdy se odehrával, přesto jsme proti němu nic neučinili. Nevyslali jsme žádnou armádu, aby zastavila ten pochod ke smrti, ten neúprosný pochod ke smrti. Byla to velká krvavá skvrna, prvotní rudá ve vědomí každého, ale nikdo s tím nic neudělal. Proto jsem chtěl, aby se červená objevila ve filmu*“ (CSFD.cz, 2008).

4.4 Zelená



18. Odstíny zelené barvy

“Zelená je barva mnoha odstínů. Je to barva čerstvé zeleniny, stejně jako zkaženého masa. Její dvojznačnost možná pochází z minulosti této planety, kdy zelená značila jídlo a i nebezpečí. Faktem zůstává, že zelená znamená ve své rostlinné podobě život samotný.”¹⁸

4.5 Zelená a filmové žánry

Zelená je barvou mnoha tváří. Její tmavá, desaturovaná, zemitá podoba dominuje válečnému filmu, naopak zářivější tóny najdeme často ve sci-fi filmech. Tlumené podoby této barvy se často objevují v dramatech, kriminálních filmech, detektivkách, katastrofických filmech, thrillerech, hororech, fantasy a dalších. Například ve sci-fi filmu *Matrix* (1999) mají části filmu, ve kterých je Neo v Matrixu - tedy ne ve skutečném světě, nazeleňalý nádech. Tvůrci se pro tento vizuální prvek rozhodli na základě počítačového rozhraní té doby - to se odráží v zeleném počítačovém kódu, dnes jednoduše rozeznatelného symbolu naší kultury.

¹⁸ Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*, str. 194.

Zde je Neo v Matrixu, kde nežije svůj skutečný život, ale virtuální realitu.



19. *Matrix (1999). Neo v Matrixu*

Tady je naopak Neo mimo Matrix - je v reálném světě, který se vyznačuje modrým nádechem.



20. *Matrix (1999)*

Tyto barevné nádechy reprezentují opačné reality. Přesné barevné odstíny byly pečlivě vybrány, aby se divák lépe orientoval, v jakém světě se zrovna nachází. Zda je v počítačem vytvořeném Matrixu, nebo v reálném světě. Je třeba si uvědomit, že tak jako u většiny filmů nejde o nějaký rychlý color grading, ale barvy jsou kontrolovány při natáčení. Je to

spolupráce režiséra, kameramana, vedoucího výpravy a mnoha dalších lidí. Je přece nemyslitelné, že by Neo na začátku filmu nosil červený svetr nebo fialový kabát.

Zelená stojí na hranici mezi dobrem a zlem. Pro svou dvojznačnost dokáže dobře reprezentovat kontrast. Ve válečném filmu *Tenká červená linie* (1998) režiséra Terrence Malicka vidíme na začátku filmu neuvěřitelnou krásu a klid zeleného tropického ostrova s vysokou trávou, abychom byli za pár okamžiků svědky, jak do ní padají bezvládná těla zastřelených vojáků.



21. *Tenká červená linie* (1998)

“Tyhle obrazy formují dualitu, která je jádrem celého filmu a zelená je její metaforou: krásná a smrtící. Tak, jako válka v ráji i tento film má dvě reality: tu, kterou vidíme a druhou, která je těsně pod povrchem.”¹⁹

Lidé jsou velmi citliví na barvu lidské pleti a především na míru zelené v ní. Snad to vychází z dávné historie, kdy zelená značila nemoc ze špatného jídla a jedinec tak svou barvou tváře varoval celý kmen před otravou. Ve filmové historii lze najít velké množství antagonistů, jejichž jedovatá povaha je vybudována právě na zelené pleti, která odráží jejich skutečné nitro.

¹⁹ Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*, str. 197

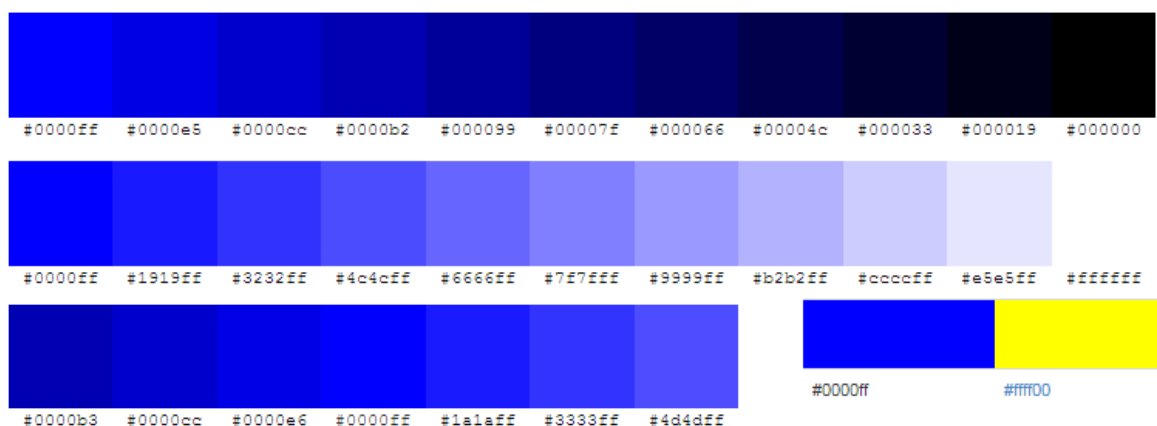


22. *Maleficent (2014)*

K zelené se však například v malířství váže již přes dvě století starý problém *nezájmu*. Není ani teplá, ani studená, je barvou rozpolcení, nevyhraněnosti. Jak praví staré rčení designérů knih “Zelené přebaly neprodávají.” Designéři kostýmů tvrdí, že zelená často nevypadá dobře v divadelním osvětlení. Ředitelé galerií vypovídají, že klienti nejsou přitahováni obrazy se silně zastoupenou zelenou, pokud není vybraná velmi pečlivě. (Gurney, 2010)

Je tedy třeba se zelenou zacházet opatrně, neboť může působit fádne a nezajímavě. Zelená má v sobě mnoho odstínů. Ve skutečnosti dokáže člověk rozeznat nejvíce různých tónů právě v zelené barvě. A proto je pro tvůrce nutné velmi přesně charakterizovat, jaký pocit chtějí v divákovi vyvolat a zohlednit to při výběru odstínu.

4.6 Modrá



23. Odstíny modré barvy

Modrá je statická, hluboká, tichá barva. V modrém prostředí jsou lidé pasivní a zahledění do sebe. Je to barva přemýšlení, ne jednání. Modrá je nejchladnější barvou ve spektru. V modrém prostředí jsou většinou lidé pasivní a zahledění do sebe. Již jen nepatrná změna v odstínu změní emocionální odezvu. Chladné, hluboké modré vyjadřují smutek a melancholii. Tmavé, desaturované modré vyjadřují intelekt a stabilitu. A modro-zelený tyrkys je hravá, komunikativní barva. (Bellantoni, 2013)

4.7 Modrá a filmové žánry

Modrá barva je, dle mého názoru, od rozmachu digitální kinematografie, největším filmovým klišé vůbec. Pro mnohé tvůrce i diváky představuje barevný kontrast oranžové pleti a modrého pozadí ten pravý filmový look. Zejména začínající filmaři by si ale měli uvědomit, že vizuální stránku filmu buduje především *mizanscéna* a ne color grading.

Modrou najdeme napříč všemi žánry, nicméně objevuje se téměř vždy v nočních scénách. Tmavě modrá často vyjadřovala noc, pokud se tvůrce chtěl vyhnout nedostatečné expozici filmu. Proto modrá především dominuje hororu, thrilleru, detektivním filmům, dramatům, historickým, dobrodružným a fantasy filmům.

Modrá může být silným vizuálním symbolem. Například se line celým příběhem jednoho z nejlépe hodnocených filmů vůbec - *Vykoupení z věznice Shawshank (1994)*.



24. *Vykoupení z věznice Shawshank (1994)* - desaturované, studené barvy vězení

Práce s barvou je zde téměř podprahová, nicméně geniální. Na začátku filmu má na sobě Andyho žena červené šaty - je vášnivá a hříšná. Později Andy s ostatními přijíždí v bílém autobusu (symbol nevinosti) do vězení, kde všichni vězni nosí bledě modré uniformy. Za zdi Shawshanku je vše desaturované, převládají zde barvy modré a šedé.

V okamžicích “záchravu” svobody, například při natírání střechy vězení, či v závěrečné sekvenci, naopak převládá zlatavé světlo a kontrastní barvy.



25. *Vykoupení z věznice Shawshank (1995)* - silné, kontrastní barvy závěrečného obrazu

Ve filmu s Jackem Nicholsonem *O Schmidtovi* (2002) je prostředí kolem pana Schmidta modré. Na začátku filmu je všechno modré. Jeho kancelář má ten správný, zašedlý modrý nádech. Barva zde jeho postavu uzemňuje. Vyjadřuje, že je to muž bez energie, je bezmocný, starý a v důchodu.



26. *O Schmidtovi* (2002)

V závěrečné sekvenci filmu režiséra Romana Polanského *Rosemary má děťátko* (1968) se Rose nepozorovaně dostane do bytu sousedů skrze tajný průchod. V bytě odhalí satanistickou seanci a pravou, děsivou podobu svého právě narozeného dítěte. V ruce třímá nůž a má možnost ukončit zlo jednou provždy. Ale barva její noční košile naznačuje, že k tomu nikdy nedojde. Rose má na sobě „bezmocný“ odstín modré. (Bellantoni, 2013)



27. *Rosemary má děťátko* (1968)

4.8 Žlutá



28. Odstíny žluté barvy

„Jedním z důvodů, proč se žlutá barva používá na varovné cedule, je fakt, že je vizuálně agresivní. Vypadá, že se přibližuje. V našem podvědomí ji máme zabudovanou jako barvu varování. Jedovatí plazi a hmyz jsou často žlutí – jako velké upozornění všem, kteří jsou okolo.“²⁰

4.9 Žlutá a filmové žánry

Ve snímku Quentina Tarantina *Kill Bill* (2003) je hlavní postava ztvárněná Umou Thurman oděná do zářivě žluté kombinézy. Ta se stala nejen ikonickou, ale dává nám silnou podvědomou reakci na postavu, která ji nosí – Uma Thurman je *šílená* pomstou. Doslova. (Bond, 2015)

²⁰ Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*, str. 76



29. *Kill Bill* (2003)

Tento koncept by s jinou barvou nemohl fungovat. Zářivě žlutá je barva šílenství. Dráždí a křičí na nás, vystupuje z prostoru. Naopak tlumená žlutá (cca. 50% bílé barvy) je barvou mnohem delikátnější a vyjadřuje archetyp nevinnosti. Rosemary se v *Rosemary má děťátko* (1968) obklopuje tlumenou žlutou, která vyjadřuje její radost a nevinnost. Kuchyně, gauč, tapety a dokonce i prostěradla jsou světle žluté. O to více pak kontrastuje s komplementární modrou noční košilí na konci filmu.



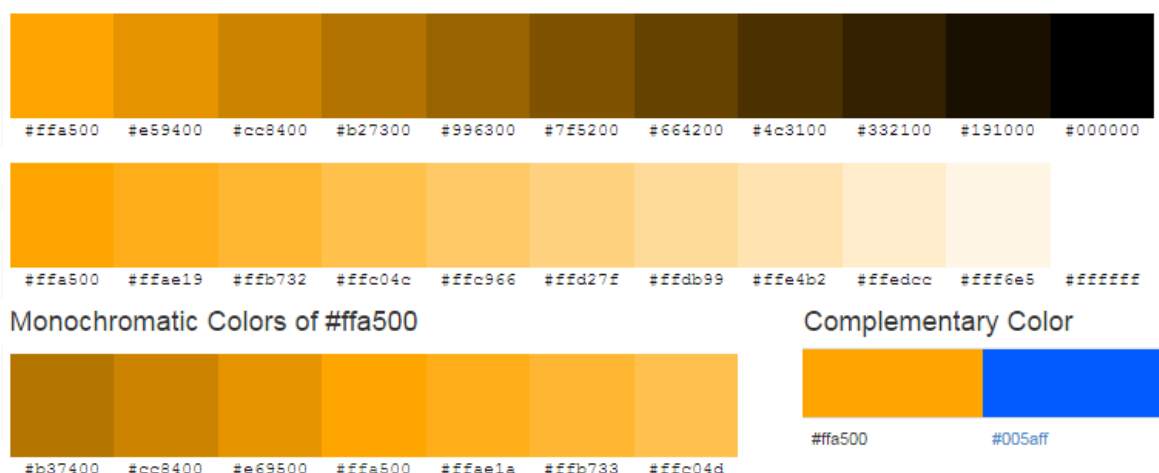
30. *Rosemary má děťátko* (1968)

Žlutá je také barvou alternativního, nezávislého filmu. Například drtivá většina plakátů na “velký nezávislý indie film” je žlutá. Snad to značí bláznivý, nekonformní humor, který máme jako diváci od těchto filmů očekávat či jen povrchní snahu upoutat na první pohled. (Flavorwire, 2011)



31. Žluté filmové plakáty

4.10 Oranžová



32. Odstíny žluté barvy

„Oranžová vyjadřuje svůj vliv odlišně od ostatních barev. Zatímco červená křičí: „Tady jsem“, žlutá je nevázaná a modrá v pozadí, náš výzkum odhalil, že oranžová je obecně „hezka“. Ve skutečnosti jsme zjistili, že jde o nejvíce optimistickou a nejméně dramatickou barvu. Nejsou v ní žádná náhlá vzplanutí, ani překvapení.“²¹

Je však třeba říct, že oranžové světlo má však silnou, emocionální hloubku. Fyzicky se nás silně dotýká dívat se na letní západy slunce. V noci se cítíme dobře u ohně a v teplém světle. Jak tvrdí Bellantoni, neměli bychom očekávat, že nás oranžová bude stimulovat k analytické, logické aktivitě (tak jako její protipól, komplementární modrá barva). (Bellantoni, 2013)

4.11 Oranžová a filmové žánry

Předchozí tvrzení lze dokázat na příkladech filmů, které jsou oranžové plné. Obecně ji lze najít v žánrech jako romantický film, komedie, dobrodružný film... Tedy v žánrech, kde se často postavy nechovají logicky, ale *spontánně*, pod vlivem radosti a touhy. Pod vlivem emocí, které nejsou tak silné jak u červené, nicméně stále mohou mít značnou hybnou sílu. Dobrým příkladem je film *Thelma a Luisa (1991)*. Film začíná v neutrálních, desatur-

²¹ Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*, str. 146

vaných barvách a odráží tak životní realitu hlavních představitelk. Obě nežijí svůj život naplno a jsou určitým způsobem nespokojeny se stavem věcí.



33. *Thelma a Luisa* (1991)

Delikátně jemné pastelové barvy nebudou mít později v Luisině proměněném charakteru místo. Čím více obě ženy zakouší svobodu a bezstarostnost, tím více se ve filmu objevuje saturovaná, oranžová barva s komplementární modrou.



34. Barevná škála filmu *Thelma a Luisa* (1991)

Tento princip vrcholí až o velkolepého finále ve skalách. Ostré slunce, poušť a oranžová ovládly závěrečnou scénu filmu. Snímek *Thelma a Luisa* je především o změně charakteru. A barva je silným nástrojem, jak tuto změnu lze vizuálně ukázat.



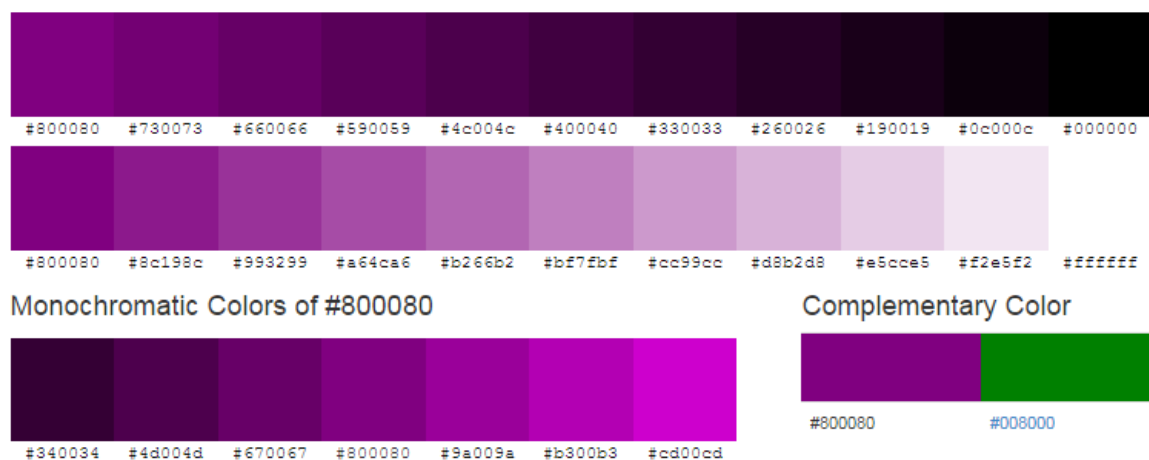
35. *Thelma a Luisa* (1991) - záběr ze závěrečné sekvence

Oranžovou lze použít i v negativních konotacích. Správný odstín dokáže vyjádřit *znečištění* a *toxicitu* prostředí. Všudypřítomný oranžový kouř v díle F. F. Coppoly – válečném filmu *Apokalypsa* (1979) - dává filmu jednotný barevný vzhled, nicméně zde vyjadřuje zkaženou napalmem. (Bond, 2015)



36. *Apokalypsa* (1979)

4.12 Fialová



37. Odstíny fialové barvy

Fialovou barvu máme tradičně spojenou s *mocí*, *bohatstvím* a *společenským statusem*. Získat fialové barvivo bylo neuvěřitelně složité. Vyrábělo se ve městě Tyros, v dnešní Libyi. Tzv. tyrský purpur se získával z těl mořských plžů – *ostranky jaderské* a *nachovce veleústého*. V jejich tělech se vyskytuje žláza, produkující žlutou tekutinu. Ta působením vzduchu a slunečního světla mění barvu do temně fialové. K získání 1 gramu barvy bylo třeba až 8000 plžů. A k obarvení jedné tógy bylo třeba asi 8 gramů barviva. Není divu, že tyrský purpur byl neuvěřitelně drahý a mohli si ho dovolit jen bohaté chrámy a vládcí. Barva se tak stala symbolem vládnoucí třídy v Egyptě, Římě, Persii a později Byzantské říši. (Livescience.com, 2011)

Podle Patti Bellantoni je však toto spojení, purporové a *moci*, intelektuální. Je dané právě přirozenou nedostupností barvy, nikoliv niterním pocitem z barvy. Tvrdí, že tato barva je podvědomě spjata se *spiritualitou*, *mystičností*, *magií* a *paranormální aktivitou*. Tato barva, podle ní a jejího výzkumu, inspiruje k nefyzikálním asociacím a konotace s bohatstvím a mocí je až druhořadá. (Bellantoni, 2013)

4.13 Fialová a filmové žánry

Fialová ve filmu často značí, že někdo nebo něco bude *proměněno* nebo *zemře*. Tuto barvu tak často lze najít v hororu, historickém filmu, dramatu a science fiction. V subžánrech pak „nadpřirozený film“, thriller, fantasy, mysteriózních filmech apod.... Například

v úvodní sekvenci filmu *Šestý smysl* (1999) je Anna, manželka hlavního představitele filmu psychologa Malcolma Crowa, oblečena do *fialových šatů*. Užívají si spolu romantický večer, který ovšem skončí vloupáním Malcolmova bývalého pacienta do jejich domu. Jak se dozvíme později, Malcolm během této noci zemřel.



38. *Šestý smysl* (1999)

V akčním, historickém filmu *Gladiátor* (2000) vidíme na počátku filmu starého Marka Aurelia zahaleného do modro-fialového pláště, jak pozoruje bitvu legií s barbary. I on později ve filmu umírá a celé Římské impérium se změní.



39. *Gladiátor* (2000)

Ve filmu *Eyes Wide Shut* (1999) od Stanleyho Kubrica se prostitutka oblečena do fialových šatů snaží svést mladého ženatého Billa – hlavní postavu filmu. Nejen, že k milostnému aktu nedojde, ale později diváci zjistí, že prostitutka byla HIV pozitivní.

Fialová ne vždy značí přímo fyzickou smrt postavy. Jak je zmíněno výše, může jít o *proměnu*. Něco se může změnit nebo zmizet, pokud se fialová objeví na scéně. Ve filmu *Rushmore* (1998) je zvláštní, temperamentní adolescent Max Fisher posedlý představou, že se mu podaří získat svoji učitelku. Po mnoha peripetiích se mu podaří dostat až do její ložnice. Ta je ovšem pečlivě vymalovaná fialovou barvou, navíc je to starý pokoj po učitelčině zemřelém manželovi. Jako diváci jasně podvědomě cítíme, že není absolutně žádná šance, že by se Maxovi podařilo učitelku svést. Fialová je v této scéně velmi asexuální a Max tak přichází o svoji romantickou iluzi. (Bellantoni, 2013)



40. *Rushmore* (1998)

4.14 Barevná schémata

Skládání různých barevných tónů v obraze vede k tvorbě *barevných schémat*. Tomuto tématu se samostatně věnuje moje bakalářská práce “*Využití komplementární barevné harmonie ve filmovém obraze*”. Ve stručnosti můžeme působení barevných schémat shrnout jako schéma, které je v „*rovnováze*“ a schéma které je „*nevyvážené*“ či „*disharmonické*“.

Použití komplementárního barevného schématu, tedy barev, které leží *naproti sobě* na barevném kruhu, a to v určitém poměru, vede k vyváženému obrazu, na který je *příjemné* se dívat a diváků žádná barva nevyrušuje z celkového obrazu. Jedná se o nejpoužívanější schéma a především oranžovou a modrou vidíme často pohromadě. Dalším příkladem příjemného, vyváženého schématu je analogické barevné schéma. To používá režisér Wes Anderson. Jeho film *Moonrise Kingdom* (2012) je plný analogických tonů žluté, hnědé a zelené. Jsou zde použity uklidňující, přírodní barvy, které sedí příběhu o dvou malých skautech a doplňují jeho náladu.



41. *Moonrise Kingdom* (2012)

Některé filmy na první pohled vypadají, že žádné schéma nemají, používají však komplikovaná triadická, či tetralogická schémata. To se často objevuje ve filmech pro děti či v animovaném filmu obecně. Často ho používají animační studia k vykreslení hravého světa, kde nic není nemožné.



42. Barevné schéma animovaného filmu *Vzhůru do oblak* (2009)

Pokud použijeme barevný prvek, který se k ostatním nehodí, vyjadřuje to určitou *nevyváženost*. Divák podvědomě pozná, která barva se do schématu nehodí. Může to znamenat použití jedné velmi satureované barvy, která okamžitě upoutá divákovu pozornost – tak, jako v této scéně z *Amélie z Montmartu* (2001). Modrá lampa jasně ukazuje, že Amélie je plná deprese a smutku. Použití nové barvy do prostředí, které už divák zná, může být dobrým nástrojem, jak ukázat, že se nálada filmu změnila. (Bond, 2015)



43. *Amélie z Montmartru* (2001)

5 DEFINOVÁNÍ VIZUÁLNÍHO STYLU FILMU

5.1 Představa vizuálního stylu

Na určité představě, jak by měl film vypadat, by se měl režisér, kameraman a vedoucí výpravy domluvit již v pre-produkci a svoje představy neustále konkretizovat. Na několika příkladech soudobých hollywoodských filmů bych rád ukázal, jaké mohou mít tyto představy obrysy.

Sci-fi film *Chappie* (2015) pojednává o umělé inteligenci a jeho ústřední postavou je robot. Režisér k vizuálnímu stylu filmu řekl: *“Snažili jsme se v barevném řešení zachovat určitý element realismu. Nicméně, ve filmu byl velký prostor na hraní. Některé barvy jsme více satureovali, jindy jsme zdůraznili určitou skupinu barev, abychom dosáhli lepšího sladění s hlavními postavami. V každé scéně je nějaký barevný akcent.”*²²



44. *Chappie* (2015)

²² American Cinematographer, duben 2015, str. 53



45. Chappie (2015)

Odlišný přístup můžeme vypožorovat v romantickém dramatu *Carol* (2015). Kame-
raman Edward Lachman (např. *Smrt panen* (1999), nebo známý film o Bobu Dylenovi *I'm*
Not There (2007)) se vyjádřil ke stylu filmu takto:

“Ve vizuálním stylu tohoto filmu jsme se snažili zohlednit subjektivní hledisko zamilovaného člověka - ten pocit, když jste zamilovaní a pečlivě pozorujete každý detail toho druhého. Abychom podpořily emocionální stránku filmu, rozhodli jsme se pro tlumené barvy, jaké mají fotografie ze 40. let.”²³



46. Carol (2015)

²³ Lachman Edward, American Cinematographer, prosinec 2015, str. 56

Definovat vizuální styl filmu lze i prostřednictvím samotného tématu. Před natáčením životopisu jednoho z největších anglických malířů 19. století, předchůdce impresionismu Williama Turnera, se nechal kameraman Dick Pope inspirovat samotnými Turnerovými obrazy:

“Startovním bodem byla pro nás Turnerova barevná paleta v museu Tate Britain. Dlouho před samotnou produkcí jsem studoval Turnerova díla společně s 1. asistentem kamery Gordonem Sergrovem a technikem digitálního obrazu Peterem Marsdenem - oba jsou velmi talentovaní fotografové. Viděli jsme výstavy, četli knihy a znovu navštívili Tate Britain. Převážně Gordon pak definoval Turnerovo použití barev. Poukázal na to, že Turner používá teplou žlutou ve světlech a modrou pro stíny, jako jeho dvě hlavní, komplementární barvy.”²⁴

„Když přidáte žlutou do světel a modrou do stínů, vlastně tak rozdělíte tonalitu světa kolem vašeho charakteru, ale pleťové tóny zůstanou stejné. Peter z našeho výzkumu vyvodil paletu barev, kterou díky testování technologií LUT zdokonalil.”²⁵



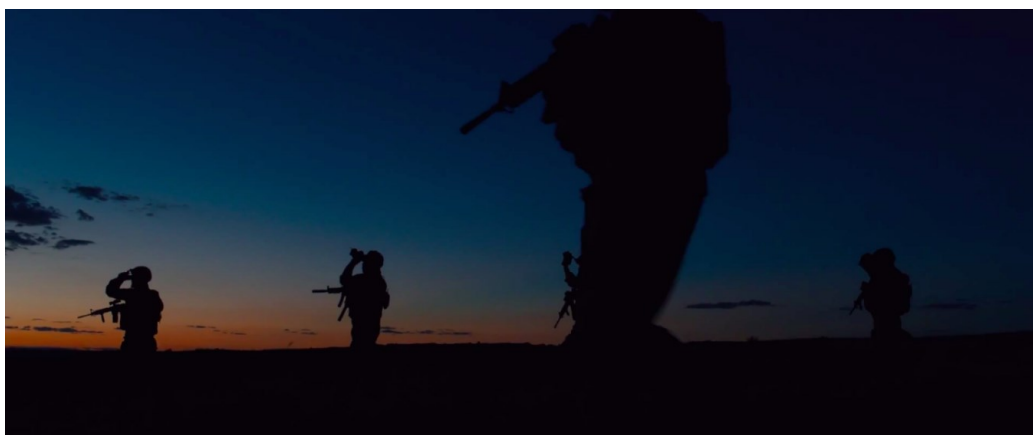
47. Mr. Turner (2014)

²⁴ Pope Dick, American Cinematographer, leden 2015, str. 67

²⁵ Pope Dick, American Cinematographer, leden 2015, str. 67

„Takže jsme se snažili aplikovat Turnerovy vlastní barvy na film, vzdát tak poctu jeho dílu a evokovat dobu, ve které žil, bez nevědomého pokusu kopírovat obrazy jako takové.“²⁶

Jednou z dalších možností je nechat se inspirovat samotným prostředím, kde se příběh odehrává. Denis Villeneuve natočil vynikající film *Sicario: Nájemný vrah* (2015) a v jednom rozhovoru odpovídá na otázku: “O čem jste vy a Roger (kameraman Roger Deakins) diskutovali na téma vzhledu filmu?”



48 - 49. *Sicario: Nájemný vrah* (2015)

²⁶ Pope Dick, American Cinematographer, leden 2015, str. 67

“V Rogerově naturalistickém svícení je velká síla a mě se to hluboce dotýká. Už od počátku jsem toužil po naturalistickém svícení. Byl zde nápad inspirovat se brutalitou slunce a barev pouště té části Nového Mexika. Mexická města jsou také plná silných barev a Roger a já jsme věděli, že je musíme vyzdvihnout. Viděl jsem, že Roger byl velmi inspirovaný fotografem Alexem Webbem, který tam udělal neobyčejné barevné fotografie. Takže byl nápad jít cestou rustikální pouště nebo explozí silných barev. Nikdy předtím jsem si to nedovolil, ale věřil jsem Rogerovi, že můžeme do těchto extrémů jít.”²⁷

²⁷ Denis Villeneuve, American Cinematographer, říjen 2015, str. 44

6 UŽITÍ BARVY VE VLASTNÍ PRÁCI

6.1 Skříňostoj doktora Steina

Ač je tento loutkový animovaný film *Skříňostroj doktora Steina* (Gabriela Plačková, 2017) stále ještě v produkci, barvy ve filmu jsou již prakticky dané. Rozhodování o nich probíhalo již nad literárním scénářem. Preprodukce hraje zásadní roli a lze říct, že se podobá profesionální praxi mnohem více než nezávislý, studentský film. Všechno je třeba rozmyslet do detailů. Není moc místo pro improvizaci či náhodu. Na začátku stojíte v prázdném ateliéru a nic tam není. Není žádný exteriér, žádné slunce, žádný pokoj, který se jen lehce dotvoří. Vše, co budete chtít ve scéně, je třeba vyrobit. To je enormní množství práce, a proto je skutečně dobré si rozmyslet věci předem. Společně s animátorkou a režisérkou Gabrielou Plačkovou jsme zvolili cestu jak analogické, tak komplementární barevné harmonie.



50. *Skříňostroj doktora Steina* (2017)

Hlavní postava, postarší profesor, žije v domě, jehož interiér zahrnuje především tmavě hnědý, dřevěný nábytek, prkennou podlahu a tmavě modrou tapetu na stěnách. Celé schéma doplňují zlatavé závěsy v oknech a akcent červené, cihlové stěny. Scénu pak dotváří množství různých plakátů, knih a dalších věcí denní potřeby profesora. Jedná se o pečlivě vybrané barvy, pro dosažení harmonického, filmového obrazu, zatím bez použití color gradingu.



51. *Skříňostroj doktora Steina* (2017)

Barvy v tomto filmu nemají symbolický, hlubší smysl, protože to pro příběh nebylo zapotřebí. Režisérka se spíše nechala vést vlastním jemnocitem a kritickým pohledem na věc - některé barvy k sobě ladí, jiné ne. A ne vždy je třeba hledat hlubší smysl tam, kde není.

6.2 Dva

Ve filmu *Dva* (2016, režie Martin Janoušek) jsem se poprvé snažil cíleně použít barvu jako psychologické podtržení emocionálního stavu hrdiny. Ve filmu je scéna, ve které hlavní postava Kiko testuje společně s dealerem vzorky marihuany. Kouří ve zvláštní prosklené místnosti vymalované červenou barvou. Vše se odehrává v noci a divák vidí jejich příchod do místnosti, která je navíc svícena červeným zdrojem světla (k nasvícení scény jsem použil silnou zářivkovou žárovku ve velkém červeném "chinaballu"), takže se nedokáže příliš v prostoru orientovat a je stejně jako hrdina červenou barvou zcela zaplaven.

Pro tento obraz jsem se nechal inspirovat právě Antonionim a jeho užitím červené ve scéně v baráku u moře. Barva reflektuje rozpoložení postav a *vizuálně podtrhuje změnu jejich chování*. (viz. kapitola 4. *Problematika barvy jako stylistického prvku*). Právě v červené barvě se Kiko uvolní, vykouří několik jointů a scéna tak může kontrastovat s ranním vystřízlivěním, kdy rudé opojení vystřídá měkké denní světlo neúprosné reality. Divák se tak

může lépe vcítit do následujícího nevrlého rozpoložení postav, díky kterému může celá scéna vygradovat až k fyzickému násilí.



52. *Dva* (2016) - *Kikův svět je rozdělen mezi zelenou a červenou*

V posledním záběru vidíme Kika plného vzteku. Právě dealera porazil na zem a zřejmě mu vážně ublížil. K podpoření tohoto emocionálního stavu jsem využil kontrast pozadí, kdy je záběr rozdělen komplementárním kontrastem červené a zelené. Takto silný kontrast, dle mého názoru, podprahově silně působí na diváka a nutí ho nezůstat chladným. Násilí eskaluje až do vrcholného bodu a Kikovo nitro je rozděleno výbuchem vzteku. Tato scéna je jednou z mých prvních opravdových pokusů využít studium barevných harmonií a disharmonií v praxi.

6.3 Červená

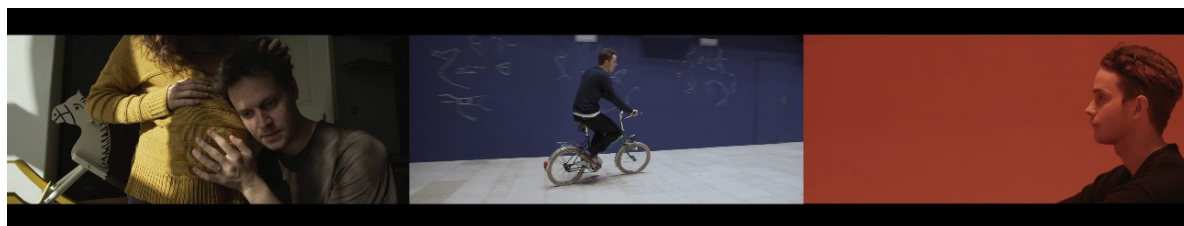
Červená mě dráždí. Pořád jí nemám dost. Společně s režisérem Martinem Janouškem jsme v dalším filmu, příznačně pojmenovaném *Červená* (2017, režie Martin Janoušek), její potenciál využili mnohem více. Ve zkratce - děj filmu pojednává o mladíkovi Adamovi, kterému zemřela matka při porodu. Ve svém životním hledání narazí na teorii Velkého

smrsku, která tvrdí, že na konci světa nastane Velký smrš – opak Velkého třesku. Rozpínající se vesmír se začne opět smršťovat a čas začne běžet pozpátku. V paralelním vesmíru tak budeme my i naši předkové a potomci prožívat čas pozpátku. Adamovi se začne ve snech zjevovat jeho mládnoucí devatenáctiletá matka a vedou spolu filozofický rozhovor v beztvare, červené místnosti.



53. Červená (2017) - Adam a Mada v červené místnosti

Film je rozdělen na tři hlavní časové linie. Současnost je zastoupena modrou barvou Adamova melancholického pohledu na svět. Minulost reprezentují barvy analogových fotek ze začátku filmu - metro je zelené, tak jako trubice, které ho osvěčují, scény s Adamovými rodiči jsou žluté a plné slunce a Adamova otec po smrti manželky obklopuje bílá - barva smrti. Třetí časová linie - místo, kde se obě předchozí linie střetávají - je červená místnost.



54. Červená (2017) - tři časové linie: minulost, současnost a červená místnost

Film je také rozdělen ideově. Adam, citlivý, vnitřně založený člověk pozoruje pestrobarevný svět. Vnímá ho jako lacinou pouť - neuspořádanou směs silně saturovaných barev - mamon, přízemní touhy a vášně lidí, které nechápe a je jimi fascinován. Před světem se stahuje sám do sebe a vyhledává červenou místnost.



55. Červená (2017) - Adam na pouti, která reprezentuje svět

Červená barva vycházela přímo ze scénáře. Má evokovat mateřské lůno, do kterého se Adam v průběhu filmu navrácí. Snaží se vyrovnat se smrtí matky, kterou sám svým narozením zabil a nikdy ji nepoznal. Režisér chtěl vytvořit bezčasí, prostor, který vizuálně evokuje mateřské lůno a podvědomě tak připomíná divákovi jeho vlastní zrození. Navzdory dobré technické přípravě (film byl natáčen na 4:2:0 8-bit. kameru Sony A7s, ovšem obraz červené místnosti jsem z důvodu lepšího zachycení barev natáčel na filmovou 10-bit 4:4:2 kameru Sony F3), jsem téměř celý týden strávil color gradingem a ladil drobné nuance. Bylo důležité dosáhnout přesného, teplého, ne dráždivého tónu červené. Každý posun saturace či odstínu byť jen o 1% měl zásadní dopad na vyznění scény.

ZÁVĚR

Barva dokáže být silným vizuálním nástrojem. Je jednou z nejdůležitějších složek lidského vnímání a jako vizuální umělci musíme znát alespoň základně znát její účinky na lidskou psychiku. Poslední 4 roky, kdy se věnuji barvě, mi daly mnoho. Myslím, že v *Červené* se mi podařilo aplikovat svoje poznatky do praxe. Je to pro mě ucelené dílo a jsem rád, že se mi něco takového podařilo po šesti letech na škole vytvořit. Vizuální stránka filmu nestojí jen na barvě, ale i na pohyblivé, plovoucí kameře, širokém ohnisku objektivu, plnoformátovém čipu kamery a dalších parametrech, které jsem zvolil k získání tohoto „looku“. Snažil jsem se především film zachytit osobitým způsobem, nezůstávat ve vyjetých kolejkách, ale vybudovat nové.

Jednou ze zásadních životních zkušeností pro mě, jako kameramana, je stárnutí samotné. Svět kráčí kupředu mílovými kroky. Vkus a styl se posouvají snad až příliš rychle. Je rok 2017. Nejdůležitější informační a snad i komunikační platformou se stalo video. Jsme jím zaplaveni. Jak píše internetový časopis Psychology Today:

„Uživatelé internetu milují video. Průměrný uživatel s internetovým připojením vidí zhruba 206 videí za měsíc. A více než polovina marketingovým expertů očekává dominantní pozici video obsahu v jejich reklamních strategiích v blízké budoucnosti. Pokud se podíváte na čísla, je zcela jasné, že video obsah je lákavější než text.“²⁸

Už dnes je patrné, jak moc tento trend za posledních několik let vzrostl. Pro filmaře to zní jako skvělá zpráva - objevilo se nepřeberné množství pracovních možností a v celém odvětví je více peněz než kdy jindy. Dopad tohoto trendu však může od základů změnit lidské přemýšlení a tak i člověka samotného.

Každý tvůrce si tak musí klást otázku, jak v tomto moři obsahu může prorazit. A podle mě to není imitací „looku“ velkých filmových studií. Nynější evropský divák má dost bezvadného obrazu, hollywoodského „looku“ a typické dramaturgické stavby příběhu. Jako nezávislí filmaři můžeme konkurovat především tím, že naše filmy budou zajímavé, neokoukané a unikátní. Nastává doba autorského filmu, nesvázaného konvencemi. S nástupem

²⁸ Liraz Margalit, Psychologytoday.com, Video vs Text: The Brain Perspective

digitálního způsobu snímání se rok od roku stává profesionální technika lepší a cenově dostupnější. Kameramani více než kdy jindy intuitivně pracují s barvou. Téměř kdokoliv může natočit film a v nepřeberně širokých distribučních možnostech internetu najít své diváky. Kamery mají citlivé snímače a téměř není potřeba umělého osvětlení. A když ano, stačí vzít několik výkonných LED světel a nastavit si přesně jakoukoliv barvu. Postprodukční procesy jsou ještě dál. Vždyť jen digitální colour grading nabízí nepřeberné možnosti manipulace s obrazem. A to dokonce zdarma. To, co ještě před 15 lety bylo nedostupnou doménou velkých filmových studií, je dnes běžným standardem.

V tomto audiovizuálně otevřeném světě jsou teoretické znalosti jasnou výhodou pro každého filmaře. Už nás nemůže a nikdy nebude od amatérského filmu odlišovat výše rozpočtu nebo profesionální technika. Tu si může dovolit každý. Rozdíl je ve zkušenostech, ve znalostech, v tzv. "mindsetu". V unikátním procesu každé lidské mysli vzít poznání a přetvořit v nový celek. Nejcennějším nástrojem, který máme, je jednoduše v klidu si sednout a uvažovat, jaký bude náš další film. Zastavit se, a přemýšlet. Vzít v potaz veškeré nabyté znalosti, viděné filmy, životní zkušenosti a přijít s něčím novým. Právě v takových chvílích mají šanci vzniknout mistrovská díla.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- *Filmmaker IQ: THE HISTORY AND SCIENCE OF COLOR FILM* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://filmmakeriq.com/lessons/the-history-and-science-of-color-film-from-isaac-newton-to-the-coen-brothers/>
- BROWN, Blain. *Cinematography: theory and practice : imagemaking for cinematographers, directors & videographers*. Boston: Focal Press, 2002, xii, 303. ISBN 0240805003.
- KALIŠ, Jan (ed.). *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2. dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004, 319 s. ISBN 80-7331-006-6.
- BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*. 1st American pbk. ed. New York: Focal Press, 2013, xxxiii, 243 p. ISBN 0240806883.
- GURNEY, James. *Color and light: a guide for the realist painter*. London: Simon & Schuster [distributor], 2010, 222 p. ISBN 0740797719. 14 - str. 82
- *American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques*. Los Angeles: American Society of Cinematographers, Leden 2015, Vol. 96. ISSN 0002-7928. 1x měsíčně. str 67.
- *American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques*. Los Angeles: American Society of Cinematographers, Duben 2015, Vol. 96. ISSN 0002-7928. 1x měsíčně. str 53.
- *American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques*. Los Angeles: American Society of Cinematographers, Prosinec 2015, Vol. 96. ISSN 0002-7928. 1x měsíčně. str 56.

- *American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques*. Los Angeles: American Society of Cinematographers, Leden 2015, Vol. 96. ISSN 0002-7928. 1x měsíčně. str 67.

- *American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques*. Los Angeles: American Society of Cinematographers, Říjen 2015, Vol. 96. ISSN 0002-7928. 1x měsíčně. str 44.

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

- BOND, Lewis. Colour in storytelling [video]. *Youtube.com* [online]. Channel Criswell 2015. [Vid. 29.7.2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aXgFcNUWqX0>
- CSFD.cz. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/8653-schindleruv-seznam/zajimavosti/?type=film>
- *Brian Pritchard. Brianpritchard.com* [online]. Londýn: Brian Pritchard, 2014 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://www.brianpritchard.com/Tinting.htm>
- Jim Korkis. *Cartoon Research* [online]. USA: Jerry Beck, 2015 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://cartoonresearch.com/index.php/disney-and-early-technicolor/>
- Britannica.com: The war years and post World War II trends. *Britannica.com: Encyclopaedia Britannica* [online]. London: Encyclopaedia Britannica, 2015 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-war-years-and-post-World-War-II-trends#ref508169>
- How Technicolor Changed Storytelling. *The Atlantic* [online]. USA: The Atlantic, 2015 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/02/technicolor-at-100/385039/>
- Color correction and its effect on cinematic. *Landscapecinema.com* [online]. USA, Northwestern University: Northwestern University, 2011 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://landscapecinema.tumblr.com/post/18388221970/color-correction-and-its-effect-on-cinematic>
- Premiere pros new lumetri color panel super powerful intuitive. *Nofilmschool.com* [online]. USA, New York: Nofilmschool.com, 2015 [cit.

- 2017-05-07]. Dostupné z: <http://nofilmschool.com/2015/06/premiere-pros-new-lumetri-color-panel-super-powerful-intuitive>
- The 10 best filmmakers who still shoot in film. *Tasteofcinema.com* [online]. USA: Tasteofcinema.com, 2016 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://www.tasteofcinema.com/2016/the-10-best-filmmakers-who-still-shoot-in-film/>
 - Visual representation of 15 over used movie poster cliches. *Flavorwire.com* [online]. USA: Flavorwire.com, 2011 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://flavorwire.com/233403/visual-representations-of-15-over-used-movie-poster-cliches>
 - Purple royal color. *Livescience.com* [online]. USA: Livescience.com, 2011 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <http://www.livescience.com/33324-purple-royal-color.html>
 - Video vs text the brain perspective. *Psychologytoday.com* [online]. Sussex, Brighton Velká Británie: Psychologytoday.com, 2015 [cit. 2017-05-07]. Dostupné z: <https://www.psychologytoday.com/blog/behind-online-behavior/201505/video-vs-text-the-brain-perspective>

SEZNAM OBRÁZKŮ

| | |
|---|----|
| - Obrázek 1. Annabelle Serpentine Dance (1895)..... | 12 |
| - Obrázek 2. Greed (1924) | 13 |
| - Obrázek 3. Greed (1924). Závěr filmu..... | 14 |
| - Obrázek 4. Delhi Dumbar (1911)..... | 15 |
| - Obrázek 5. Proces Technicoloru..... | 16 |
| - Obrázek 6. The Adventures of Robin Hood (1938)..... | 17 |
| - Obrázek 7. Eastmancolor typ 5247..... | 18 |
| - Obrázek 8. Barevná škála filmu O Brother Where Art Thou (2001)..... | 19 |
| - Obrázek 9. Barevná škála filmu Červená pustina (1964)..... | 22 |
| - Obrázek 10. Červená pustina (1964) - obarvená tráva | 24 |
| - Obrázek 11. Červená pustina (1964) – scéna v „baráku“ | 25 |
| - Obrázek 12. Odstíny červené barvy..... | 29 |
| - Obrázek 13. Star Wars: Epizoda VII – Síla se probouzí (2015)..... | 30 |
| - Obrázek 14. Harry Potter a Relikvie samrti 2. část (2011)..... | 31 |
| - Obrázek 15. Na hraně zítřka (2014)..... | 32 |
| - Obrázek 16. Matrix (1999)..... | 32 |
| - Obrázek 17. Sin City – město hříchu (2005)..... | 33 |
| - Obrázek 18. Odstíny zelené barvy..... | 34 |
| - Obrázek 19. Matrix (1999)..... | 35 |
| - Obrázek 20. Matrix (1999)..... | 35 |
| - Obrázek 21. Tenká červená linie (1998)..... | 36 |
| - Obrázek 22. Maleficent (2014)..... | 37 |
| - Obrázek 23. Odstíny modré barvy..... | 38 |
| - Obrázek 24. Vykoupení z věznice Sahawshank (1994)..... | 39 |
| - Obrázek 25. Vykoupení z věznice Sahawshank (1994)..... | 39 |
| - Obrázek 26. O Schmidtovi (2002)..... | 40 |
| - Obrázek 27. Rosemary má děťátko (1968)..... | 41 |

| | |
|--|----|
| - Obrázek 28. Odstíny žluté barvy..... | 42 |
| - Obrázek 29. Kill Bill (2003)..... | 43 |
| - Obrázek 30. Rosemary má děťátko (1968)..... | 43 |
| - Obrázek 31. Žluté filmové plakáty | 44 |
| - Obrázek 32. Odstíny oranžové barvy..... | 45 |
| - Obrázek 28. Odstíny žluté barvy..... | 42 |
| - Obrázek 29. Kill Bill (2003)..... | 43 |
| - Obrázek 30. Rosemary má děťátko (1968)..... | 43 |
| - Obrázek 31. Žluté filmové plakáty | 44 |
| - Obrázek 32. Odstíny oranžové barvy..... | 45 |
| - Obrázek 33. Thelma a Luisa (1991)..... | 46 |
| - Obrázek 34. Barevná škála filmu Thelma a Luisa (1991) | 46 |
| - Obrázek 35. Thelma a Luisa (1991)..... | 47 |
| - Obrázek 36. Apokalypsa (1979) | 47 |
| - Obrázek 37. Odstíny fialové barvy..... | 48 |
| - Obrázek 38. Šestý smysl (1999)..... | 49 |
| - Obrázek 39. Gladiátor (2000)..... | 49 |
| - Obrázek 40. Rushmore (1998)..... | 50 |
| - Obrázek 41. Moonrise Kingdom (2012)..... | 51 |
| - Obrázek 42. Barevné schéma animovaného filmu Vzhůru do oblak (2009)..... | 52 |
| - Obrázek 43. Amelie z Montmartru (2001)..... | 52 |
| - Obrázek 44. Chappie (2015)..... | 53 |
| - Obrázek 45. Chappie (2015)..... | 54 |
| - Obrázek 46. Carol (2015)..... | 54 |
| - Obrázek 47. Mr. Turner (2014) | 55 |
| - Obrázek 48. Sicario: Nájemný vrah (2015)..... | 56 |
| - Obrázek 49. Sicario: Nájemný vrah (2015)..... | 56 |
| - Obrázek 50. Skříňostroj doktora Steina (2017) | 58 |
| - Obrázek 51. Skříňostroj doktora Steina (2017) | 59 |

| | |
|-----------------------------------|----|
| - Obrázek 52. Dva (2016). | 60 |
| - Obrázek 53. Červená (2017)..... | 61 |
| - Obrázek 54. Červená (2017)..... | 61 |
| - Obrázek 55. Červená (2017)..... | 62 |