

Teorie barev I

Distanční studijní text

Kristína Pupáková

Opava 2021



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Vypište obor(-y), do kterého tematicky spadá studijní text. Vycházet lze z klasifikace oborů vzdělání například: [CZ-ISCED-F 2013](#) nebo ze seznamu organizace Library of Congress [Classification Outline](#). Spadá-li opora do několika oborů, pak je vyjmenujte a oddělte čárkou, např. Ekonomie, marketing, psychologie.
- Klíčová slova:** Může zde být výběr z klíčových slov kapitol. Oddělit čárkami.
- Anotace:** Stručná anotace studijní opory (1 až 2 odstavce)

Autor: **MgA. Kristína Pupáková**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	6
1 ZÁKLADNÍ PRINCIPY TEORIE BAREV I.....	7
1.1 Světlo a barva.....	7
1.1.1 Středověk	7
1.1.2 Huygensovo vlnění	8
1.1.3 Isaac Newton a jeho teorie	8
1.1.4 Thomas Young.....	9
1.1.5 James Clark Maxwell.....	10
1.2 Barva.....	12
1.2.1 Achromatické barvy	12
1.2.2 Chromatické barvy	12
2 ZÁKLADNÍ PRINCIPY TEORIE BAREV II.....	14
2.1 Míšení barev.....	14
2.1.1 Aditivní míšení barev.....	14
2.1.2 Substrativní míšení barev.....	15
2.2 Barevné systémy	15
2.2.1 Ostwaldův systém	16
2.2.2 Munsellův systém	17
2.3 Objektivní měření barevnosti.....	18
2.3.1 Standardní zdroje světla.....	18
3 FYZIKÁLNÍ A PSYCHOLOGICKÉ HLEDISKO PŮSOBENÍ BAREV	23
4 SOULAD BAREV A KONTRAST.....	34
4.1 Psychologie barev	34
4.1.1 Modrá.....	35
4.1.2 Zelená.....	36
4.1.3 Hnědá	36
4.1.4 Červená	36
4.1.5 Oranžová.....	36
4.1.6 Žlutá	37
4.1.7 Fialová.....	37

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

4.1.8	Černá, bílá, šedá	37
4.2	Barvy a jejich kombinace.....	37
4.3	Vztah mezi barvami	38
5	FILMOVÉ TEORIE A VYUŽITÍ BAREV U NARATIVNÍ SLOŽKY	42
5.1	Barevná schémata ve filmu	42
5.1.1	Jednoduché komplementární schéma	43
5.1.2	Analogické schéma	44
5.1.3	Triádové schéma	45
5.1.4	Dělené komplementární schéma	45
5.1.5	Tetrádové schéma	45
5.1.6	Další schémata	46
5.2	Barva jako nástroj vyprávění	46
6	ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. ALEJANDRO JODOROWSKY – SVATÁ HORA (1973)	52
7	ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. PETER GREENAWAY – KUCHAR, ZLODĚJ, JEHO ŽENA A JEJÍ MILENEC (1989) 60	
8	ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. ALFRED HITCHCOCK – VERTIGO (1958)	68
9	ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI – TŘI BARVY: MODRÁ (1993)	77
10	ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. WES ANDERSON – GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ (2014)	83
11	ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. GASPAR NOÉ – VEJDI DO PRÁZDNA (2009).....	89
	LITERATURA	94
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	95
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	96

ÚVODEM

Předmět tematizuje pojmání jednoho z nejběžnějších fenoménů zrakové zkušenosti – barvy. Seznamuje studenty s dějinami zkoumání otázky o podstatě barvy v kontextu vědeckých teorií tak, jak formovaly současné myšlení. Disciplína poskytuje prostor pro rozvoj, učí hledat vizuální klíče a nacházet neobvyklá novátorská řešení nastolených problémů v percepci barev v kompozici vyprávění. Orientuje se také na rozvoj kreativního myšlení v oblasti audiovizuální tvorby formou analýz a tvorbou audiovizuálních výstupů vázaných na teorii barev. Nahlíží na vztah psychologie, narativnosti, vizuality a významu.

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Snahy o dodání barvy do filmu existovaly od jeho počátků. Již při vynálezu filmu existovala technika, dobře a dlouho známá i z fotografie, zvaná kolorování, kdy film je ručně obarven. Takových snímků bylo promítnuto několik, i George Méliès představil kolorovanou verzi svého slavného snímku *Cesta na Měsíc* roku 1902. Barva je tedy součástí kinematografie již od počátku její existence.

Způsob, jakým dnes různí tvůrci nahlíží na užití barev a jak se snaží barvu využít pro rozšíření příběhu, atmosféry nebo charakteru jednotlivých postav je naprosto unikátní. V tomto kurzu se studenti doví, jakým způsobem lze bravu ve filmu užít.

1 ZÁKLADNÍ PRINCIPY TEORIE BAREV I

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Stručné seznámení se s teoretickými i historickými východisky pro teorie barev. Technologické i fyziologického předpoklady pro vnímání a percepci barevného prostředí. Vztah světla a barvy.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat význam vztahu světla a barvy
 - Umět rozlišit základní teorie vývoje koncepce světla
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Teorie světla, světlo, Huygensovo vlnění, Newton, Young, Maxwell, jas, tón, čistota

1.1 Světlo a barva

Co to vlastně světlo je? A co je to barva? Tyto otázky si lidstvo klade od nepaměti, dlouhou dobu trvalo, než jsme byli schopni popsat podstatu světla a jednotlivých barev. Z hlediska fyzikálního dnes víme, že světlo je část spektra elektromagnetického záření v rozsahu vlnových délek rozpoznatelných lidským okem. Za barvu pak považujeme vždy detekci jedné vlnové délky daného rozmezí.

1.1.1 STŘEDOVĚK

Již od pradávna se staří filozofové a vědci snažili přijít na podstatu světla a s ním spojeného vnímání barev. Po staletí byla za jedinou správnou považována Aristotelova úvaha. Aristoteles jako první začíná vnímat spojitosti mezi světlem a barvou. V jeho díle „O Smyslech“ se zamýšlí: *Barva jest na předmětech o sobě viditelných; tím „sobě“ nemyslí se jejich pojem, nýbrž že příčinu viditelnosti mají v sobě. Každá barva pak jest hybným činitelem toho, co skutečně jest průhledné, a v tom je její podstata. Proto také není bez světla viditelná a každá barva každého předmětu vidí se jen ve světle.*

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

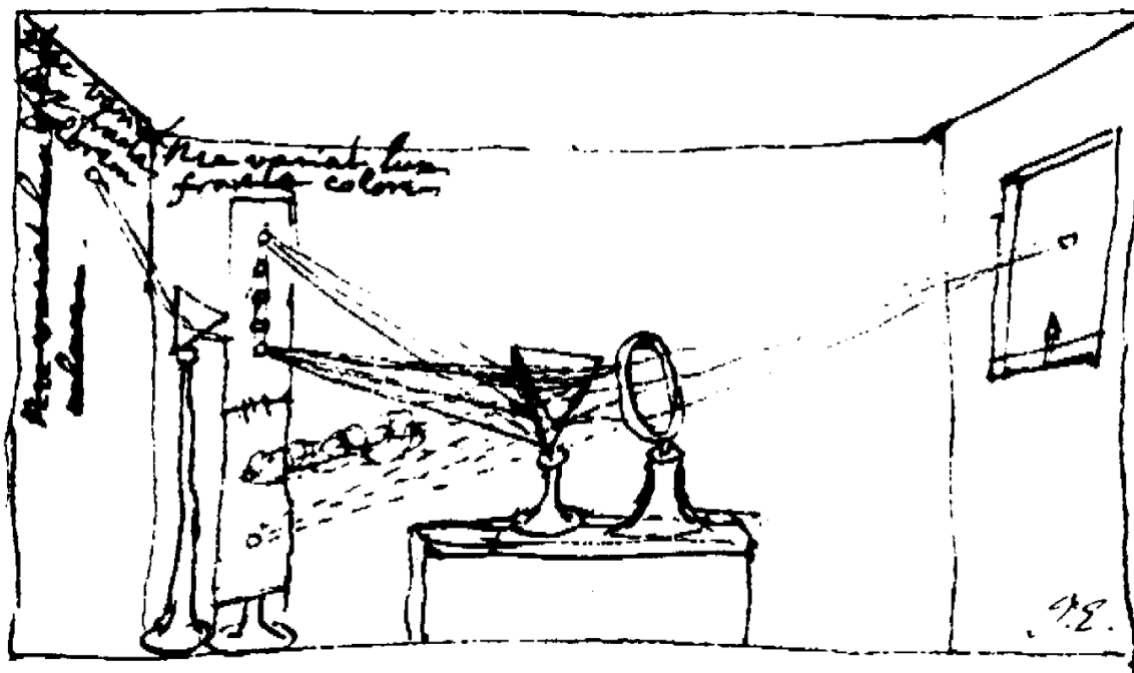
Aristoteles tedy považuje světlo za vlnění, čímž se dostává do sporu s Démokritem, který je toho názoru že světlo je proudem částic. Bohužel zda je světlo vlnění či proud částic zůstává otázkou až do dnes. Avšak Aristotelovy názory platily ve středověku za nezvratnou pravdu. Ještě v roce 1583, ani ne sto let před Newtonovým pokusem s hranolem.

1.1.2 HUYGENSOVO VLNĚNÍ

V roce 1690 vydal holandský učenec Christiaan Huygens v Paříži spis nazvaný *Traktát o světle*. Huygens ve svém traktátu tvrdil, že světlo je prostupující rozruch. Šíří se podélným vlněním ve světelném éteru, jímž je neviditelná, nezvažitelná látka, která proniká celým vesmírem – tělesy i vzduchoprázdným prostorem. Ze světelného zdroje se šíří všemi směry vlny, podobně jako postupují ve vzduchu vlny zvukové. Analogicky podle zvuku považuje Huygens toto vlnění za podélné, tj. za periodické zhušťování a zředování prostředí. V hustším prostředí by tedy rychlost světla měla být menší než v prostředí řidším.

1.1.3 ISAAC NEWTON A JEHO TEORIE

V druhé polovině 17. století bojovali mezi sebou Anglie a Francie o jakékoliv prvenství ve fyzice, když se ve Francii na něco přišlo, tak v Anglii na to reagovali přesným opakem. Podle Newtona bude světlo spíše charakteru korpuskulárního. Tohoto názoru Newton dospěl po řadě experimentů, které prováděl v průběhu morové epidemie, která vypukla v Londýně. Newton tedy odjíždí na venkov, kde mimo jiné studuje také světlo. Zajímá ho zejména to, jak dochází k barevnému vidění. V té době již fyzikové pozorovali vznik spektra barev, k němuž dochází, když světlo projde skleněným hranolem. Všeobecně se ale přijímalo Aristotelovo vysvětlení, že světlo je bílé a že při průchodu skrz sklo se znehodnocuje. Newton se dlouze zabýval pokusy se skleněnými hranoly a čočkami. Jako první popsal škálu barev: rozdělil spektrum na sedm základních barev, protože číslo sedm je prvočíslo s určitými mystickými významy (Newton se podrobně zabýval i alchymii a gnosticizmem). K nejdůležitějšímu experimentu došlo, když umístil za sebe dva trojúhelníkové skleněné hranoly, jež se spojovaly základnami. Zatímco první hranol, vrcholem vzhůru, rozložil bílé světlo na duhové spektrum, druhý, ten s vrcholem dolů, rozložené barvy sloučil zase zpátky. I když světlo prošlo sklem, nebylo znehodnoceno, jak se domníval Aristoteles, ale vrátilo se ke své průzračnosti. Díky tomuto pokusu si Newton uvědomil, že bílé světlo není ve své podstatě čisté, ale že obsahuje směs všech druhů barev.



Newtonův zákres pokusu se světlem.

Ve své knize *Optika* vysvětluje svoji teorii o světle jako o proudu částic. Proti jeho teorii se však ohradil anglický vědec Robert Hook, který později zkoumal difrakci světla, a tudíž zastával Huygensovu teorii o vlnění světla. Jenže korpuskulární teorie světla byla ale špatná. Je-li světlo opravdu proud letících částic, vysvětlovalo se tím ledacos. Třeba právě barvy: korpuskule jsou různobarevné a jejich smíšením vzniká bílé světlo, podobně jako směs prášků různých barev bude bělavá, třebaže si každý prášek zachová svou vlastní barvu. Nebo odraz světla: částice odskakují jako míče. Lom světelných paprsků a vznik spektra jsou zřejmě způsobeny tím, že na rozhraní dvou prostředí, například vzduchu a skla, působí přitažlivé síly. Vše se tím ale vysvětlit nedá. Rychlost šíření světla se mění podle prostředí, ale otázkou je proč se světlo v hustším prostředí pohybuje pomaleji, když by tomu díky přitažlivým silám mělo být právě naopak.

Také při experimentech s optickými přístroji vědci s údivem zjišťují, že si světlo nepočíná vždycky tak, jak by mělo. Například se ohýbá kolem malých překážek. Prostě je oběhne a pak se opět pohybuje přímočaře v původním směru. Copak se takhle můžou chovat částice?

1.1.4 THOMAS YOUNG

Dlouhá léta se stále mnoho vědců přelo, zda je světlo charakteru vlnového nebo korpuskulárního, ale i nadále jako jediná platila Newtonova teorie. Netrvalo dlouho a na světě byla nová teorie, která byla založena na pokusu Thomase Younga. Anglický fyzik Thomas Young předvedl svůj pokus (Youngův experiment) veřejně v Londýně roku 1801. Do zatemněné místnosti přicházelo sluneční světlo úzkou štěrbinou, které pak bylo

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

rozděleno do dvou svazků paprsků pomocí dvojice štěrbin (dvoušterbina) v malé vzájemné vzdálenosti. Očekávali bychom, že světlo po průchodu osvětlí 2 světlé oblasti na stínítku a tam, kde světlo nedopadne, bude stínítko tmavé. Když světlo ze štěrbin dopadlo na stínítko umístěné ve větší vzdálenosti, překvapivě pozorujeme barevné proužky rovnoběžné se štěrbinami – tzv. interferenční obrazec. Pokud je použit monofrekvenční zdroj světla (laser), má interferogram podobu navzájem rovnoběžných, pravidelně rozložených světlých a tmavých proužků rovnoběžných se štěrbinami. Světlý proužek je v místě interferenčního maxima, kde je světelná energie nahromaděna a tmavý proužek v místě interferenčního minima, kde je intenzita světla velmi malá. Vznik proužků označil Young za výsledek interference světla, a tím za jasný důkaz, že světlo je vlnění.

I nadále se však tehdejší společnost tvářila poněkud skepticky na tento pokus. Youngovo vysvětlení se zdálo být trochu nejasné, ale hlavním problémem bylo oponovat Newtonově teorii, což bylo nepřijatelné. Pouhých 14 let po Youngovu experimentu, mladičký Augustin Jean Fresnel předkládá Francouzské akademii věd velice přesné matematické vysvětlení vlnové teorie světla a tím nahrazuje korpuskulární teorii světla. Mladý Fresnel však uznává Youngovo prvenství objevu. Tato teorie nám vysvětluje že je světlo chvění, ale nadále nám nevysvětluje čeho. Co se tedy chvěje, když světlo proniká prostorem? A znovu se vracíme k Huygensově teorii, která nám popisuje šíření světla podélným vlněním v jakémsi éteru. Fresnel tuto teorii trochu pozměnil a to tak, že aby teorie platila musí se světlo šířit příčným vlněním. Problém zde ale nastává s éterem, o kterém vědci vědí, ale neexistuje pokus, který by prokázal existenci éteru.

1.1.5 JAMES CLARK MAXWELL

Přesto mnoho vědců stále přemýšlelo nad podstatou světla. Jedním z mnoha vědců, který se snažil o novou teorii byl i skotský vědec James Clark Maxwell. Vytvořil teorii elektromagnetického pole. Čtyřmi diferenciálními rovnicemi, nad jejichž elegancí vědci dodnes žasnou, vyjádří základní vlastnosti elektřiny a magnetismu. Jejich studiem dospěje k závěru, že „světlo a magnetismus jsou jevy téže podstaty a světlo je elektromagnetický vzruch, který se šíří polem podle elektromagnetických zákonů. Tak to doslova stojí ve slavné Maxwellově *Dynamické teorii elektromagnetického pole* (1864). Maxwellovo vysvětlení podstat světla, bylo velice přesvědčivé a vysvětlovalo jakékoliv optické jevy. Zašel i tak daleko, že objevuje i zcela nové jevy jako například předpoklady radiových vln. Jediné, co neuvádí je jakákoliv odůvodnění éteru. Maxwell nikdy nepopíral ani nezavrhoval existenci éteru, ve svých pokusech ho prostě jenom nepotřeboval. I tak stále mnoho vědců nemohlo uvěřit, že k šíření světelných vln není potřeba jakékoliv prostředí.

K Maxwellově teorii se přiklonil i německý fyzik Heinrich Hertz. Na základě jeho experimentů prohlásil: *Světlo je elektrický jev. Všechno světlo – sluneční jas, záře svíčky i světélko, které vydává světluška. Kdyby ze světa zmizela elektřina, bude všude tma.*

A tím se vysvětlovalo mnohé, i například co jsou ty barvy, které nám jakoby vystupují ze světla. Ano, barvy jsou **elektromagnetické vlnění**, o určité vlnové délce, které se

nacházejí ve viditelné části spektra. Viditelné spektrum obsahuje vlnové délky přibližně od 700 do 400 nanometrů.

VLNOVÉ DÉLKY BAREVNÝCH PAPRSKŮ JSOU:

- paprsky červené barvy (720–627 nm),
- oranžové barvy (627–589 nm),
- žluté barvy (589–566nm),
- zelené barvy (566–495 nm),
- modré barvy (495–436 nm),
- fialové barvy (436–380 nm).

Jenomže u elektromagnetického vlnění nemůžeme mluvit pouze o světle či o barvách. Toto tzv. **spektrum elektromagnetického záření** obsahuje taková záření, které nejsme schopni zachytit pouze lidským okem. Dělíme ho na radiové vlny, mikrovlny, infračervené záření, již výše zmiňované viditelné záření, ultrafialové záření a rentgenové záření. Teorie světla, jako elektrického jevu, byla velmi přesvědčivá a v té době jako jediná platná. Předchozí teorie o světelných částicích byla považována za omyl. To by však bylo moc jednoduché, kdyby i v této teorii se nenašel důvod k pochybnostem. A právě k první pochybnosti se dopracoval Heindrich Hertz, když se zabýval existencí elektromagnetických vln. Zjistil, že některé světelné paprsky uvolňují, ba doslova vyřazují z povrchu kovů elektrony. Energie vyletujících elektronů se přitom neřídila intenzitou světla, ale barvou dopadajících paprsků. Paprsky z „červené“ strany spektra tento jev – Hertz jej nazval fotoelektrický – nezpůsobovaly, paprsky z „fialové“ strany vyřazely elektrony z povrchu kovů docela snadno. Tato situace, stejně jako ty předešlé potřebovala jasné vysvětlení. S vysvětlením přišel mladý, v té době ještě neznámý Albert Einstein, který celou vlnovou teorii zavrhl. Podle Einsteina je možné použít fotoelektrický jev díky již odmítnuté korpuskulární teorii. V Einsteinově teorii jsou korpuskule světelná kvanta, fotony. Světlo je v kvantech nejen vyzařováno a pohlcováno, ale v podobě kvant se také šíří. Na této představě vybudoval Einstein kvantovou teorii světla, která fotoelektrický jev snadno vysvětluje. Stačí předpokládat, že jde o střetnutí jednoho fotonu s jedním elektronem. Energie každého fotonu závisí totiž pouze na frekvenci (rychlosti) vlnění a frekvenci vlnění odpovídá barva světla. „Červenému“ záření odpovídá téměř dvakrát menší frekvence než záření „fialovému“. To znamená, že energie „červených“ fotonů je bez mála dvakrát menší než energie fotonů „fialových“. Červené fotony prostě elektron vyrazit nedokážou.

Po tomto vysvětlení nastal veliký zmatek v tom, která teorie vlastně platí. Obě mají své nevyvratitelné vysvětlení. A tak vědci přijali názor, že světlo má povahu vlnovou i korpuskulární. Za určitých okolností se chová jako proud částic (fotonů), jindy zase jako vlna.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

1.2 Barva

1.2.1 ACHROMATICKÉ BARVY

Achromatické barvy, to jsou barvy, u kterých chybí barevný odstín. Mezi ně patří bílá, šedá a černá. Jejich spektrální složení vystihuje tzv. izoenergetická přímka, tato přímka je rovnoběžná s osou vlnových délek.

1.2.2 CHROMATICKÉ BARVY

Chromatické barvy můžeme dále rozdělit na barvy jednoduché a barvy složené. Toto rozdělení je způsobeno odlišnou vlnovou délkou. Jednoduché barvy jsou charakteristické pouze jednou vlnovou délkou. Jsou to vlastně barvy se stejným odstínem, které se od sebe odlišují pouze jasnem. Složené barvy jsou ty, které mají spektrální průběh přes více vlnových délek.

1.2.2.1 Atributy chromatických barev

TÓN



Tón je jedním z nejznámějších atributů barev. Podle tónu můžeme označovat barvu, jako červenou, modrou, zelenou atd. Tyto barvy se řadí mezi barvy spektrální z toho nám vyplývá, že barevný tón můžeme určovat pouze u spektrálních barev. Tyto barvy můžeme také označovat za barvy pestré, u těchto barev se mění pouze tón barvy, světlost a čistota zůstávají stejné. Můžeme je proto srovnávat s barvami monochromatickými a určit u nich přesnou vlnovou délku.

ČISTOTA



Čistota barvy neboli také sytost barvy je vlastnost zrakového vjemu, která nám udává, jak je daná barva intenzivní. Sytost barev můžeme snižovat tím, že k nim přidáme podíl jiného tónu nebo „bílého“ světla. Když snížíme sytost barvy těžko tuto barvu zařadíme ve viditelném spektru, jelikož po přidání jiného tónu se nám přidává i vlnová délka daného tónu.

JAS



Poslední atribut barvy je jas, který nám udává světlost či tmavost dané barvy. Jas neboli také světlost je celkové množství světla dopadajícího do oka ze všech částí viditelného spektra, čím je světlo intenzivnější, tím je barva světlejší.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Vnímaní barvy přešlo dlouhým vědeckým i historickým vývojem od teorií Aristotela o světle po Jamese Clarka Maxwella a jeho *Dynamické teorii elektromagnetického pole*. Světlo a barva je tedy viditelné **spektrum elektromagnetického záření**. Světlo a barva mají své vlastnosti jako jas, čistotu (saturaci) a tón.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

2 ZÁKLADNÍ PRINCIPY TEORIE BAREV II



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Stručné seznámení se s teoretickými i historickými východisky pro teorie barev. Technologické i fyziologické předpoklady pro vnímání a percepci barevného prostředí. Vztah barvy a emocí, barvy a společensko-historického kontextu.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat význam barvy a základní teorie barev
 - Umět rozlišit typy míšení barev
 - Nástin dalšího užití a významu barvy
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

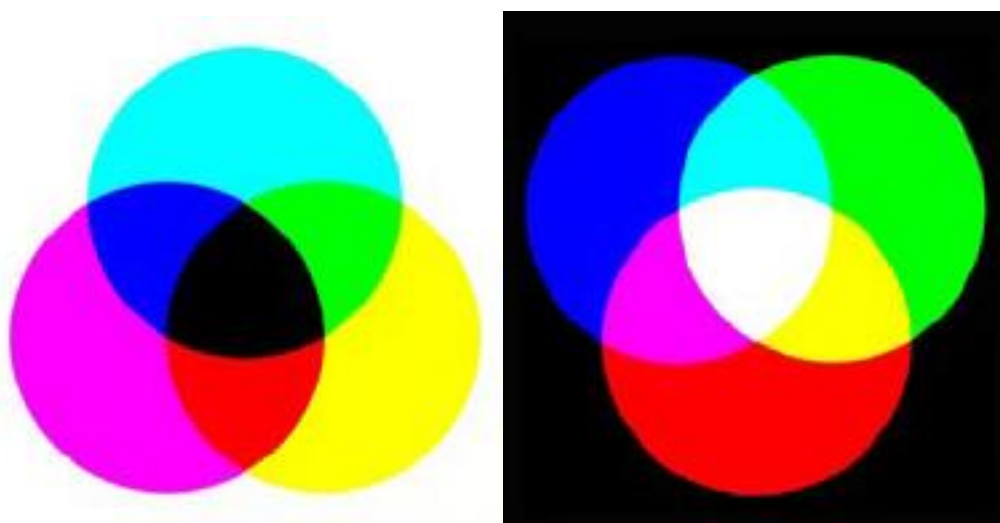
Míchání barev, aditivní míšení, subtraktivní míšení, Oswald, Munsell, CIE, teploty chromatičnosti

2.1 Míšení barev

2.1.1 ADITIVNÍ MÍŠENÍ BAREV

Při aditivním míšení se jedná o smíšení barevných světél. Tento jev můžeme pozorovat např. u osvětlování. Když požádáme osvětlovacího mistra, aby na žlutou plošku získanou smíšením – sčítáním červenooranžového a zeleného barevného světla posvítil ještě reflektorem fialově modrým, dostaneme v místě, kde se překryjí všechna tři světla, bílou plošku, jak ukazuje obrázek. Vidíme, že jsme zde bílé světlo získali adicí neboli sečtením tří barevných světél – červeného, zeleného a modrého (přesněji ovšem oranžově červeného, zeleného a fialově modrého). Tato tři barevná světla se nazývají aditivně základní (primární), protože z nich jako z nejmenšího základu můžeme adicí získat (vytvořit) všechna ostatní barevná světla.

2.1.2 SUBSTRATIVNÍ MÍŠENÍ BAREV



Substrativní (vlevo) a aditivní (vpravo) systém.

Při substrativním míšení mísíme barevné pigmenty, u pigmentů se barvy odčítají. Uvedme si příklad na barevných filtrech. Kdybychom si vzali tři kvalitní filtry – žlutý, fialově červený a azurově modrý – a položili je částečně přes sebe proti bílému světlu slunce, bude výsledek takový, jak ukazuje obrázek. V místě, kde se překryly dvě barvy, vznikla barva třetí, a tam kde se překryly všechny filtry, vznikla černá ploška. Výsledkem substrakce neboli odčítáním těchto tří barevných světél je tedy černá. Je to opačný proces než adice. Proto se tato tři světla nazývají substantivně základní. Jsou to, přísně vzato, žlutá, fialově červená neboli magenta a azurově modrá neboli kyanová modř.

2.2 Barevné systémy

Nejjednodušší a nejpraktičtější specifikace barvy je dána barevnými standardy. Standardy je možno přenášet z místa na místo. Položíme-li si takový standard vedle neznámého vzorku, můžeme vizuálně určit, jak se shoduje neznámý vzorek se standardem. Standardem může být předloha, standardní řada nebo atlas barev. Předloha je většinou jeden vzorek textilního materiálu obarveného na zákazníkem požadovaný odstín.

Standardní řada je většinou koncentrační, resp. silový sled vybarvení typového barviva. Je většinou používána k hodnocení síly, odstínu a čistoty vzorků barviv téže značky vzhledem k typu při výstupní kontrole výrobcí barviv (je samozřejmě možné používat standardních řad i při výstupních kontrolách v textilních závodech).

Jinými typickými řadami, kterých se používá v koloristické praxi, jsou modré a šedé stupnice pro hodnocení stálosti.

Atlas barev je systematický soubor úzce odstupňovaných vzorků barev. Avšak barev, možných barev a všech jejich jemných nuancí je nesmírné množství. Některé knížky mluví

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

až o miliónu okem rozlišitelných barevných nuancích. Zobrazit tolik barevných vzorků je zhora nemožné, i kdybychom měli dokonalé nátěrové barvy, které by to technicky umožnily. Mnohé by splývaly, některé by se opakovaly, vznikl by nepředstavitelný chaos. Proto nám v praxi stačí pracovat přibližně s tisícem barev.

Jedním ze systémů pro uspořádání barev je trojúhelník barviv. Tento barevný trojúhelník je založen na kombinaci tří základních barviv, kterými jsou žlutě, červeně a modře. Tato barviva jsou umístěna ve vrcholech trojúhelníku tak, že žlutě je umístěna ve vrcholu trojúhelníka, červeně je v levém rohu trojúhelníka a modře je umístěna v levém rohu trojúhelníka. Každá tato barva je určena třemi čísly, které nám určují hmotnostní podíl všech tří základních barev v daném vzorku. První číslo udává počet hmotnostních dílů žluté, druhé číslo počet hmotnostních dílů červeně a třetí číslo počet hmotnostních dílů modře.

Jestliže je uvedeno, že výsledné vybarvení má souřadnice 0, 10, 0, znamená to, že odstín neobsahuje žádný podíl žlutého ani modrého barviva a obsahuje pouze 10 dílů červeně. Těchto 10 dílů pak představuje libovolné procento vybarvení. Dále je možno vidět, že ve vodorovných řadách je koncentrace žlutě konstantní, šikmé řady zprava vlevo nahoru tvoří konstantní koncentrace červeně a šikmé řady zleva vpravo nahoru pak tvoří konstantní koncentrace modře. Technická cena trojúhelníku barev je v tom, že udává v určitém procentu vybarvení prakticky všechny kombinační odstíny získatelné na určitém materiálu třemi právě používanými barvivy. Nevýhodou je však nerovnoměrné vizuální odstupňování odstínů.

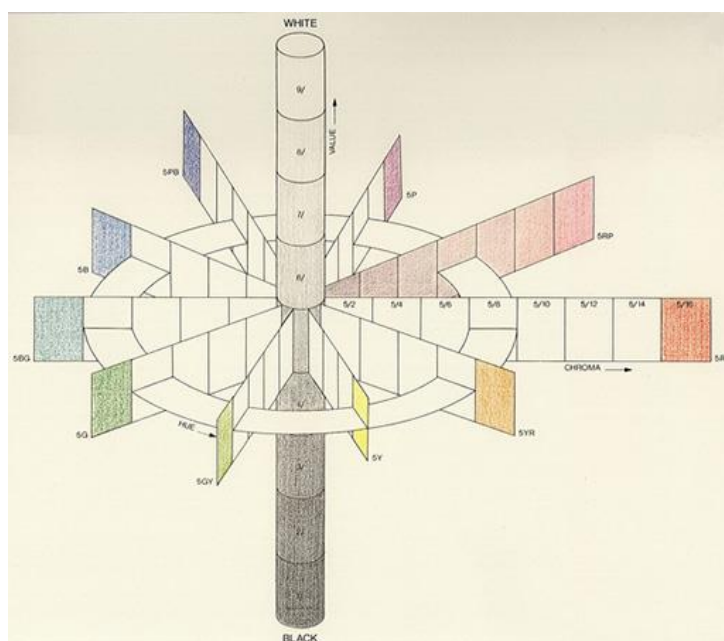
2.2.1 OSTWALDŮV SYSTÉM



Friedrich Wilhelm Ostwald (1853–1932) byl velký systematik a jeho zásluhy standardizací barev jsou opravdu značné. Vytvořil barevné tabulky jako praktickou pomůcku pro míšení barev, barevné atlasy, a dokonce i barevné varhany. Jeho systém je prostorový. Barvy a jejich odstíny jsou uspořádány do pravidelného dvojkužele se společnou základnou. Na kruhovém obvodu této společné základny jsou barvy syté, na vrcholech barva bílá a černá. Osu dvojkužele tvoří stupnice barev od černé k bílé. Barvy jsou značeny číslicemi základních tónů 1–28 a dvěma písmeny charakterizujícími obsah „základní barvy“ a „obsah černé nebo bílé“. Výhodou Ostwaldova systému je, že vytváří symetrické těleso, ale nevýhodou je vizuální interpretace, tzn., že stejně vnímané vizuální rozdíly jsou zde označeny různými vzdálenostmi. Slouží např. pro uspořádání odstínů barevnic v textilu. Celkové množství barev v Ostwaldově systému je 680.

2.2.2 MUNSELLŮV SYSTÉM

Na pocitových hodnotách, na přirozených vztazích barev vyplývajících ze zrakového vnímání, zase staví metoda, kterou zavedl americký malíř Albert Munsell (1859–1918). Munsell vytvořil názorný trojrozměrný barevný systém v podobě stromu. Každý barevný vzorek na stromě má přesné označení, pod kterým se skrývá určitá barva. Když si tedy chce třeba textilní továrna objednat podle Munsellova systému látku v určitém odstínu červeně, napíše do objednávky například: 5 R 3/14. Znamená to: střední červeně, světlost 3, sytost 14. Listová zeleň má v Munsellově systému číslo 5 GY 4/4, pleťový odstín 5 YR 4/5. Munsellův systém obsahuje 960 barev rozdělených do 40 barevných map. Mapy jsou umístěny kolem svislé osy, která je zároveň osou jasu. Každá mapa znázorňuje jeden odstín. Kolmá vzdálenost od osy jasu je míra sytosti. Těleso, které je vytvořeno z těch to map je nesymetrické, ale jednotlivé barvy jsou od sebe rovnoměrně vzdáleny. Dorozumívání je jasné a spolehlivé. Munsellův systém byl ve třicátých letech standardizován jako „barevná řeč“ a stal se jedním z prvních široce rozšířených systémů.



Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

K těmto systémům můžeme také přiřadit systém DIN 6164, který se používá převážně v Evropě. Jeho podklad pro označení barev slouží barevné karty. Ale těchto systémů máme mnohem víc jako například: Pantone, Colorcuvre atd.

2.3 Objektivní měření barevnosti

Od pradávna lidstvo fascinují barvy, po staletí se jimi zabývala celá řada vědců. Protože barva je vlastně subjektivní vjem určité vlnové délky, dlouho se přemýšlelo, jak vytvořit objektivní kritéria určující barevnost.

Vlastní začátek praktického objektivního měření barevnosti přisuzujeme k roku 1924, kdy byla ustanovena komise pro kolorimetrii, tzv. CIE (Commission Internationale de l'Éclairage – International Commission on Illumination). Tato komise ustanovila standardní podmínky, za kterých se bude barevnost objektivně měřit.

1931 CIE ustanovila pět základních doporučení. **Standardní zdroje světla, podmínky osvětlování a pozorování, etalony činitele odrazu, definovali standardního kolorimetrického pozorovatele a barevný prostor X, Y, Z.**

2.3.1 STANDARDNÍ ZDROJE SVĚTLA

Standardní světelné zdroje byly ustanoveny podle tzv. **teploty chromatičnosti**, dále jen T_c . Ta je definována se srovnáním záření Planckova absolutně černého tělesa, což je takové těleso, které při teplotě $0K$ pohltí všechno dopadající záření. Charakter záření absolutně černého tělesa nezávisí na jeho materiálu, ale jen na jeho teplotě. T_c světelného zdroje odpovídá takové teplotě výše zmíněného černého tělesa, při které vyzařuje shodné spektrum záření jako světelný zdroj. Dále používáme tzv. ekvivalentní T_c , která se používá u zdrojů, jejichž spektrální průběh je plynulý a příliš se neodchyluje od Planckova zářiče.

CIE definovala čtyři základní zdroje světla A, B, C, D, dále se můžeme někdy setkat i se zdroji E a I. Zdroj A odpovídá umělému osvětlení žárovky, zdroj B střednímu dennímu světlu s převažující složkou přímého slunečního světla, zdroj C zase průměrnému dennímu světlu bez přímého slunečního světla. Tyto zdroje byly postupně nahrazovány zdrojem D, který svým spektrální složením odpovídá průměrnému dennímu světlu a jeho spektrální složení lze definovat pro libovolnou ekvivalentní T_c v rozmezí $4000-25000K$. Přednostně se užívá světlo D65 s T_c 6504K. Dále jsou využívány i další zdroje světla, jejichž spektrální průběh vykazuje náhlé změny hodnot, jedná se převážně o výbojové zdroje. Jejich T_c je nazývána jako náhradní T_c . Patří sem zdroj světla s označením TL84.

2.3.2 PODMÍNKY OSVĚTLOVÁNÍ A POZOROVÁNÍ

Bylo nutné také ustanovit standardní podmínky osvětlování. Tyto podmínky byly určeny podle spektrálního odrazu měřeného vzorku. Rozeznáváme dva druhy odrazu, primární

nebarevný, který vzniká na rozhraní okolního prostředí a vzorku, představuje většinou jen malý podíl odraženého světla, jde o odraz zrcadlový-hladké povrchy, nebo difúzní od zvrásněných matných povrchů. Sekundární barevný odraz, vzniká již přímo v měřeném vzorku, kde se dopadající paprsky difúzně rozptýlí částečně podle množství barviva absorbují a částečně odrazí odráží. Pokud není vrstva vzorku dostatečná může dojít i k průchodu části paprsků, tzv. transmisí. Protože ta je nežádoucí, je nutné při měření použít dostatečnou vrstvu, která nebude prosvícena. Měří se samotný sekundární odraz a dále i odraz celkový, což je sekundární i primární. Jsou určeny rozptylným činitelem spektrálního odrazu a celkovým činitelem spektrálního odrazu (neboli stupni remise rozptylným či celkovým). Byla stanovena přesná kritéria na podmínky, při kterých remisi měříme. Záznamy odrazu pak znázorňujeme pomocí tzv. remisních křivek, což je grafické vyjádření závislosti množství barviva na odražené vlnové délce.

2.3.3 ETALONY Činitele ODRAZU

Hodnoty odrazu jsou u každé vlnové délky získávány relativně k primárnímu standardu, který tvoří tzv. **spektrální činitel odrazu v absolutní míře**, tento má při všech vlnových délkách stupeň remise $R=1$, neboli 100 %. Tento bílý standard musí být přesně znám a odborně ověřen. Používá např. lisovaný síran barnatý nebo např. nakouřené plošky oxidu hořečnatého. Průměrný stupeň remise u tablet BaSO_4 je cca 0,995 a u destiček s Mg O pak cca 0,980.

2.3.4 STANDARNÍ POZOROVATEL

Další podmínkou pro objektivizaci barev bylo potřeba dále standardizovat vjem lidským okem. Podle známého faktu vnímá lidské oko barvy pomocí tří druhů čípků s citlivostí na červené, modré nebo zelené světlo. Výsledný barevný vjem je pak určen poměrným podrážděním oněch tří skupin čípků. V roce 1931 CIE určila tzv. **standardního pozorovatele**, který je definován pomocí tzv. trichromatických členitelů x , y , z . Základem je trichromatická soustava RGB, ve které jsou definovány tři primární měrná monochromatická světla. Pro červenou barvu o λ 700nm, pro zelenou o λ 546,1 a pro modrou o λ 435,8. Funkce trichromatických členitelů RGB jsou získávány srovnáním analyzovaných monochromatických barev s barvou složenou ze tří monochromatických složek. Spektrální citlivost lidského oka byla tedy stanovena při použití vhodného fotometru, kdy se zrakem srovnávaly dvě osvětlené achromatické plochy, z nichž jedna byla osvětlena sledovaným barevným světlem a druhá kombinací třech měrných monochromatických světél v takovém poměru, než byl výsledný vjem obou barev stejný.

Různé poměry monochromatických světél byly získávány pomocí okulibrovaných clon. Při tomto měření bylo zjištěno, že u světél o vlnové délce cca od 450–550nm nelze kombinací třech monochromatických světél stejného vjemu dosáhnout. Shoda barev nastane teprve tehdy, když se zdroj červeného světla přesune na stranu sledované barvy. Tak byla definována tzv. záporná barva. Díky této skutečnosti pro usnadnění výpočtů

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

navrhla CIE ireálná primární světla X, Y a Z, která byla definována tak, aby funkce pozorovatele nabývaly pouze kladných hodnot. Protože při transformaci RGB do XYZ zůstávají poměry mezi souřadnicemi zachovány, tak to při výpočtech nevádí. Takto transformované funkce jsou nazývány funkcemi trichromatických členitelů CIE nebo funkce normálního pozorovatele CIE 1931. Hodnoty trichromatických členitelů byly stanoveny pro foveální vidění, jehož prostorový úhel v zorném poli je cca 2°. Tyto hodnoty jsou také nazývány 2° nebo normální pozorovatel. Ve skutečnosti však člověk vnímá barvy z většího pozorovacího úhlu. Proto CIE v roce 1964 definovala tzv. 10° neboli doplňkového pozorovatele. Při tomto pozorování se do celkového vjemu zapojují i tyčinky, díky čemuž jsou hodnoty trichromatických členitelů posunuty k nižším vlnovým délkám a nabývají vyšších hodnot. Později bylo zjištěno, že hodnoty trichromatických členitelů získaných z RGB systému neodpovídají přesně skutečnosti., a proto je CIE prohlásila za standardy a dále se způsob jejich získávání není zdůrazňován.

2.3.5 CIE BAREVNÝ PROSTOR

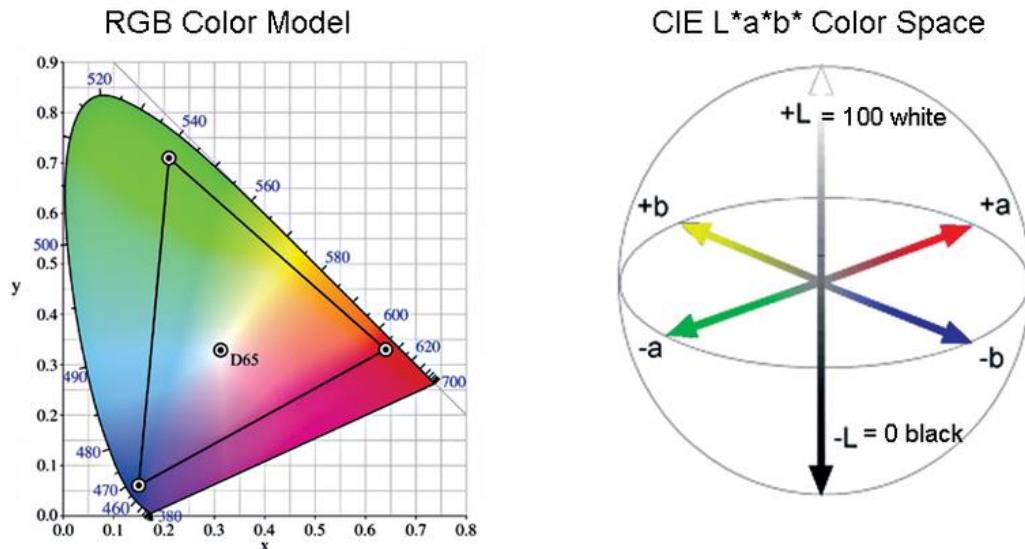
Pro přehledné uspořádání jednotlivých barev byl definován tzv. **barevný prostor**. Základní RGB barevný prostor je založen na skutečnosti, že aditivním míšením vhodně zvolených tří světél, lze vyvolat vjem jakékoliv barvy. Tedy na platnosti třech tzv. Grassmanových zákonů:

I. Všechny poměry míšení barev jsou spojitě

II. Pro určení dané barvy stačí tři nezávislé veličiny

III. Barvy vyvolávající stejný fyziologický vjem, ať již vznikají jakoukoliv kombinací jiných barev, dávají při svém aditivním míšení stejnou výslednou barvu.

Z prvního zákona vyplývá, že jakoukoliv změnou barvy dojde ke změně bodu určujícího tuto barvu. Dle druhého zákona je každý bod barevného prostoru určen třemi nezávislými souřadnicemi. V RGB barevném prostoru byly za tyto souřadnice určeny tři barvy, z nichž žádná není lineární kombinací zbývajících dvou, což odpovídá třetímu zákonu. Tyto podmínky splňují tzv. primární světla pro červenou, zelenou a modrou.



Barevný prostor RGB je tvořen pravoúhlým systémem souřadnic R, G, B, kde počátkem je bod 0, který znázorňuje černou barvu. Rovnoběžné roviny v tomto prostoru, které protínají souřadnice ve třech stejných hodnotách vytvářejí roviny konstantního jasu. Kolmá přímka na tyto roviny, procházející bodem určité barvy, pak zobrazuje body barvy, resp. světla stejné sytosti a odstínu. Protože lidské oko porovnává jas relativně a práce s trojrozměrnými diagramy je obtížnější, bylo navrženo zobrazení dvojrozměrné. Izoenergetický zdroj bílé barvy lze získat míšením primárních světél v poměru 1:1:1. Tento zdroj pak vytváří v RGB prostoru přímku vycházející z počátku spojenou s body stejných hodnot všech souřadnic. Rovina kolmá na tuto přímku pak vytne mezi kladnými směry os rovnostranný trojúhelník. V tomto trojúhelníku můžeme zobrazit každý bod barevného prostoru, a to jako průsečík polohového vektoru daného bodu s rovinou trojúhelníka. Tento trojúhelník vlastně tvoří rovinu konstantního jasu. K popisu barvy pak postačí jen dvě souřadnice. Zdroj světla-bílá je uprostřed trojúhelníka a vrcholy tvoří primární světla. Jestliže zvolíme stranu trojúhelníka rovnu 1, pak platí $r+g+b=1$. Protože musíme počítat i s tzv. zápornými barvami, jejichž podstata je vysvětlena výše, byla ustanovena také již zmíněná transformace RGB na CIE prostor XYZ. Zde mají všechny reálné barvy kladnou hodnotu. Současně barevný prostor XYZ byl zvolen tak, že XZ mají nulový jas a informaci o jasu udává Y. Pro jednotkový trojúhelník opět platí $x+y+z = 1$, kde x,y a z jsou trichromatické souřadnice.

Protože systém XYZ je pravoúhlý můžeme rovinu jednotkového trojúhelníku promítnout do roviny XY. Tím získáme dvourozměrný tzv. CIE x,y diagram. V tomto diagramu vytvářejí spektrální barvy křivku. Spojnice jejich koncových bodů je tzv. purpurová linie, která znázorňuje nespektrální purpury. Přímky spojující v tomto diagramu spektrální barvy představují barvy vzniklé jejich aditivním míšením. Tudíž všechny reálné barvy se nacházejí uvnitř tohoto diagramu. Barvu v CIE x,y diagramu lze také definovat pomocí tzv. dominantní vlnové délky. Je to vlnová délka spektrální barvy, kterou protíná přímka spojující bod definované barvy a achromatický bod neboli bod nepestrosti. Vzdálenost bodu barvy na této přímce od bodu nepestrosti určuje tzv. excitační čistotu, která je tím větší, čím je poloha blíže spektrální křivce. Barvy v oblasti purpuru svojí

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

dominantní vlnovou délku nemají. Zde je nahrazována tzv. komplementární vlnovou délkou, což je vlnová délka spektrální barvy ležící v průsečíku křivky spektrálních barev s protaženou spojnicí bodu purpurové barvy a bodu nepestrosti.

K přesné definici barvy však potřebujeme tři hodnot. V CIE diagramu zobrazuje každý bod pouze chromatičnost (barevnost) každé barvy. K úplnému popisu je zapotřebí ještě údaj o jasu. Máme-li definovány zdroje světla, vliv remise a standardního pozorovatele, tak můžeme vyjádřit každou barvu pomocí tří čísel X, Y a Z-trichromatických složek. Další problém vzniká tím, že lidské oko není schopné rozeznat nepatrné odchylky odstínu nebo sytosti a rozdílnost reakce je i při různých barvách či jasových úrovních. Tyto odchylky byly na základě experimentů definovány jako tzv. diskriminační elipsy. Bylo zjištěno, že pro různé dvojice odstínů, je stejně vnímaná odchylka různě velká, což je hlavní nevýhodou CIE diagramu. Obdobné pokusy byly provedeny i se zapojením jasu, výsledkem pak byly obdobné diskriminační elipsoidy. Dokonce bylo zjištěno, že diskriminační elipsy u jednoho pozorovatele mohou měnit tvar i velikost při opakovaných měřeních, což nejspíše souvisí s psychosomatickým stavem pozorovatele. Pokud bychom měli ideální barevný prostor, tak by stejně vnímaná odchylka byla pro všechny dvojice stejně velká. Barvy vykazující odchylku od standardu pak tvoří množinu vyplňující kouli v jejíž středu je standard.

CIELAB

Ideální barevný prostor je prostor, ve kterém každý bod představuje určitou barvu, přičemž vzdálenost mezi jednotlivými body odpovídá vnímatelnému rozdílu barev, které zobrazují. Tyto podmínky barevný prostor X, Y, Z nespĺňuje. V ideálním prostoru můžeme jednoduše určit vzdálenost dvou bodů, které představují předlohu a vzorek. Tato vzdálenost je nazývána barevnou diferencí. Můžeme tedy snadno porovnávat barvy mezi sebou. Pro výpočet barevné difference bylo vytvořeno postupně několik složitých formulí. V roce 1976 byl přijat jako standard CIE a ISA vzorec nazvaný CIELAB.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Barvy vnímáme subjektivně. Pro jejich objektivizaci CIE ustanovila pět základních doporučení, jak definovat objektivně její podobu: **Standardní zdroje světla, podmínky osvětlování a pozorování, etalony činitele odrazu, definovali standardního kolorimetrického pozorovatele a barevný prostor X, Y, Z.** Známe dvě základní metody míchaní barev: subtraktivní a aditivní.

3 FYZIKÁLNÍ A PSYCHOLOGICKÉ HLEDISKO PŮSOBNÍ BAREV

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Světlo vnímáme prostřednictvím zrakového ústrojí. Světlo je obsaženo v našem vědomí jako psychologický jev. Fyzikální stránka světla (jeho vlnová délka) je popud, podnět pro vznik našich pocitů, počitků, vjemů. Barva je počitkem. Asi 80 % informací přijímá člověk prostřednictvím zraku, vizuálních vjemů.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost popsat ústrojí lidského oka
 - Umět popsat základní funkce a poruchy lidského oka
 - Nástin práce s optickými klamy
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Lidské oko, stavba lidského oka, anatomie, rohovka, tyčinky, čípky, poruchy barevného vidění, optické klamy

3.1 Vlastní vnímání barvy

3.1.1 LIDSKÉ OKO

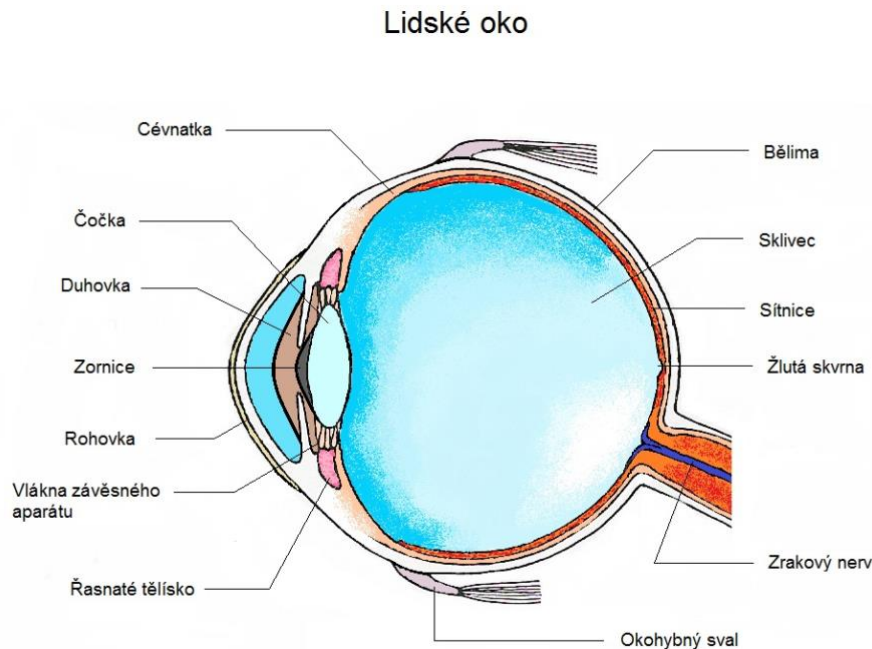
Každá vlnová délka světla ve viditelném spektru tvoří určitý barevný podnět. Složitý a důmyslný zrakový systém člověka umožňuje zpracování těchto podnětů, jejich vyhodnocení a rozlišení. Konečnou identifikací jednotlivého barevného podnětu je tzv. **barevný vjem**.

3.1.2 STAVBA LIDSKÉHO OKA

Na prvním místě v cestě vzniku barevného vjemu je lidské oko. Lidské oko je kulovitý párový orgán. Oční koule je rozdělená do několika částí, které tvoří systém obdobný

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

klasickému fotoaparátu. Přední část oční koule je více zakřivená a lze jí vidět na člověku při otevřených víčkách, zadní a větší část je uložena v kostěné schránce lidské lebky-očnici. Tyto dvě části od sebe odděluje oční čočka.



3.1.3 ROHOVKA, BĚLIMA

Od povrchu je lidské oko rozděleno do třech vrstev. Zevní vrstva je v přední části tvořená průhlednou rohovkou, v zadní části je to neprůhledná bělma, tato dává typické zbarvení očního bělma.

3.1.4 CÉVNATKA

Střední vrstva obsahuje četné cévy, od toho byl odvozen její název-cévnatka. V přední části se cévnatka rozděluje ve dvě části, řasnaté těleso a duhovku. Řasnaté těleso představuje rozšíření cévnatky, na kterém je kruhově zavěšena oční čočka. Název řasnatého tělesa je odvozen od řasnatých výběžků v jeho přední části. Vlastní těleso obsahuje hladký sval, který svým stažením a uvolněním ovlivňuje vyklenutí a oploštění oční čočky, což způsobuje zaostření podle vzdálenosti pozorovaného předmětu. Tento jev se nazývá akomodace. Na rozdíl od fotoaparátu se tedy zaostření neděje posunutím objektivu, ale změnou ohniskové vzdálenosti v důsledku změny zakřivených ploch čočky. Druhá část cévnatky v přední části-duhovka je okrouhlá ploténka která je vidět přes průhlednou rohovku. Uprostřed má kruhový otvor-zornici. Duhovka obsahuje dva hladké svaly, jeden zornici roztahuje a druhý ji smršťuje. Tímto mechanismem je regulováno množství světelných paprsků dopadajících do oka, obdobným způsobem funguje clona fotoaparátu. Vlastní duhovka obsahuje pigmentové buňky, které zabraňují vstupu světla do oka mimo

zornici. Množství pigmentových buněk v duhovce rozhoduje její výsledné barvě, podle které nazýváme „barvu očí“. Při vrozeném nedostatku pigmentu-albinismu, prosvítají červené cévy a tito lidé mají oči červené.

3.1.5 SÍTNICE

Třetí vnitřní vrstvu oka tvoří tzv. sítnice. Jedná se o vlastní „detektor“ světelných paprsků. Vystýlá zadní část vnitřku oka. Sítnice obsahuje mnoho vrstev. Zevně je to vrstva s pigmentovými buňkami. Pigmentová vrstva vytváří z vnitřku oka temnou komoru, na které je vrstva buněk citlivých na světlo. Tato část oka odpovídá filmu ve fotoaparátu, u kterého jsou také na citlivé vrstvě exponovány světlem obrazy. Směrem dovnitř se nacházejí vrstvy funkčně nejdůležitější trojice nervových buněk zrakové dráhy. Nejzjevněji jsou jako první buňky světločivné, následují tzv. buňky bipolární a dále tzv. buňky gangliové. Výběžky gangliových buněk se sbíhají ve zrakový nerv. Foton nesoucí obrazovou informaci tak musí proniknout všemi těmito vrstvami sítnice, než se dostane k vlastním světločivným buňkám – jsou dvojího druhu-tzv. **tyčinky a čípky**.

3.1.6 OPTICKÝ SYSTÉM OKA

Aby byl vytvořen správný obraz, je zapotřebí správné usměrnění světelného paprsku na sítnici. To zajišťuje optický systém oka. Světelný paprsek, než se na sítnici dostane musí projít několika strukturami s různým indexem lomu. Nejprve prochází rohovkou, následně přední komorou oka, která je vyplněna čirou komorovou vodou, následuje oční čočka, a nakonec mezi ní a sítnicí uložená rosolovitá hmota-zvaná sklivec. Přestože největší index lomu má čočka, vykazuje největší lomivost rohovka. Je to zapříčiněno tím, že rozdíl indexů lomu mezi rohovkou a vzduchem je větší než mezi nitroočními strukturami.

3.1.7 FUNKCE LIDSKÉHO OKA

Oko přijímá při každém pohledu velkou řadu světelných signálů. Každý je zpracován příslušnou světločivnou buňkou a předán dalším nervovým buňkám. Jejich síťovité propojení v sítnice umožňuje již na úrovni oka jejich částečnou sumaci a zpracování. Takto vytvořené signály jdou dále zrakovým nervem do mozku, kde dochází ke konečnému zpracování současně z obou očí a vytvoření vjemu konečného obrazu.

V lidské sítnici je asi 130 miliónů smyslových buněk, již výše zmíněných tyčinek a čípků. Dopad fotonu na tyčinku nebo čípek vyvolá uvnitř této buňky chemickou reakci, která vyvolá nervový impulz a tento je předán dalším nervovým buňkám zrakové dráhy. Tato chemická reakce je odlišná v tyčinkách a čípcích podle druhu obsaženého reagujícího barviva. Tímto je odlišena jejich funkce. Zatímco tyčinky nám umožňují vidění za šera a za tmy, čípky nám umožňují vidění barevné. Množství tyčinek je oproti čípkům mnohonásobně vyšší.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

3.1.8 ČÍPKY A ŽLUTÁ SKVRNA

Čípky jsou s maximem soustředěny do části sítnice, která leží v zorné ose oka. Toto místo je nazýváno „**žlutá skvrna**“. Je to místo tzv. centrálního vidění, tedy vidění barevného a s maximální ostrostí-neboli rozlišovací schopností. Ostrost znamená schopnost odlišit od sebe dva prostorově oddělené objekty jako dva-tzv. minimum separabile. Existují tři druhy čípků, jejich rozdělení je podle schopnosti reagovat na určité rozmezí vlnové délky dopadajících fotonů. Rozdělujeme tzv. čípky S, M a L. Písmena označují citlivost na krátké, střední a dlouhé vlnové délky ve viditelném spektru. S-čípky mají tedy maximální citlivost na červené paprsky, M na zelené a L na modré. Vidění lidského oka je tedy trichromatické. Další vliv pro vznik obrazu s maximální ostrostí v oblasti žluté skvrny je její centrální vyhloubení, kde jsou vnitřní vrstvy sítnice s navazujícími nervovými buňkami zrakové dráhy odsunuty mírně do stran, takže zde foton nemusí procházet všemi těmito vrstvami a může dopadat přímo na světločivné buňky-čípky. Již v malé vzdálenosti od žluté skvrny je počet čípků značně redukován a směrem do periferie dále klesá.

3.1.9 TYČINKY

Počet tyčinek postupně narůstá od žluté skvrny periferně až do svého maxima ve formě prstence, následuje jejich pozvolný pokles k periférii sítnice. Na periférii jsou již jen tyčinky a čípky zde zcela chybí. Tyčinky zajišťují tzv. periferní vidění. Pozorujeme-li nějaký objekt, vnímáme současně i jeho okolí. Tento vnímaný prostor nazýváme zorné pole. Směrem do periferie klesá rozlišovací schopnost, ale periferní vidění je velice citlivé k vnímání pohybu a je velmi důležité pro orientaci v prostoru.

3.1.10 SLEPÁ SKVRNA

Při sledování objektu ve zpětném zrcátku při jízdě v autě nám v určitém bodě sledovaný obraz vypadne. Tento jev je zapříčiněn tzv. slepou skvrnou, na kterou v dané chvíli dopadají paprsky odražené tímto předmětem. Slepá skvrna je místo na sítnici, kde vychází zrakový nerv, ten je tvořen sbíhajícími se výběžky již výše zmíněných gangliových buněk. V tomto místě nemůže být obraz vnímán, protože neobsahuje světločivné buňky. Lokalizace slepé skvrny na sítnici je kousek od středu směrem k nosu.

3.1.11 FOTOPICKÉ A SKOTOPICKÉ VIDĚNÍ

Vlastní barevné vnímání je podmíněno vlnovou délkou dopadajícího fotonu. Barevný vjem je charakterizován tónem, sytostí a jasem. Aby mohl barevný vjem vzniknout, je velice důležité okolní osvětlení. Při běžném denním osvětlení se uplatňují čípky, vnímání je tedy barevné a s maximální ostrostí, toto centrální vidění je také nazýváno fotopické. Při poklesu osvětlení pod určitou mez nevyvolají dopadající paprsky dostatečné podráždění čípků a jejich energii přijímají pouze tyčinky. Dochází tak k výpadku centrálního vidění, protože žlutá skvrna tyčinky neobsahuje. Tento výpadek je označován jako tzv. centrální

skotom a vidění zprostředkované jen pomocí tyčinek je nazýváno skotopické. Skotopické vidění nám umožňuje vidět v šeru a za tmy. Funkcí tyčinek zůstává zachována dobrá orientace v prostoru, ale výpadkem žluté skvrny můžeme za daných podmínek vidět jen ve stupních šedi a současně nejsme schopni odlišit drobné detaily. Přechodné vidění mezi fotopickým a skotopickým je nazýváno mesopické. Protože citlivost tyčinek má své maximum o vlnové délce 495nm (modro-zelená), rozeznává při postupném snižování hladiny osvětlení naše oko lépe předměty v barvě modré než červené. Tento rozdíl popsal již Jan Evangelista Purkyně.

3.1.12 ADAPTACE NA ZMĚNU OSVĚTLENÍ

Při přechodu do míst s jinou hladinou okolního osvětlení musí dojít k přizpůsobení – adaptaci oka na změněné podmínky. Při přechodu ze tmy na světlo dochází k oslnění, ale oči se poměrně rychle přizpůsobí. Horší je to při přechodu do míst s nižší hladinou osvětlení, tato fáze adaptace trvá výrazně déle, je to zapříčiněno regenerací a znovuoobením spotřebovaných zrakových barviv ve světločivných buňkách. Nejprve se adaptují čípky, ale jejich citlivost se zvyšuje jen mírně a ve tmě vypadáva. Následuje adaptace tyčinek, jejichž citlivost mnohanásobně roste.

3.1.13 PORUCHY BAREVNÉHO VIDĚNÍ

Rozložením poměru podráždění tří druhů čípků lze docílit vjem kterékoliv barvy viditelného spektra. Jak již bylo řečeno lidské vidění je trichromatické a stav správného barevného vidění je trichromazie. Při poruše citlivosti některého z druhů čípků vznikají poruchy vnímání barev. V populaci je uváděno postižení poruchou barevného vidění u méně než 10 % obyvatel, přičemž většina těchto vad je vrozená a ve větší míře jsou postižení muži, neboť geneticky je vada vázána na X chromozóm. Nejčastější poruchou barvocitu je snížená schopnost vnímat jednu z barev, jedná se o anomální trichromázii, snížená schopnost vnímání červené s nazývá protanomálie, zelené-deuteranomálie a modré-tritanomálie. Chybí-li úplná schopnost vnímat jeden druh barvy, pak hovoříme o tzv. dichromazii. Jedná se pak o protanopii, deuteranopii a tritanopii. Je-li člověk vybaven pouze jedním z čípkových pigmentů, jedná se monochromázii. Velmi vzácná je porucha zvaná achromatopsie, kdy postižený člověk není schopný rozeznat žádnou barvu a svět kolem sebe vnímá jen ve stupních šedi.

3.2 Zrakové klamy

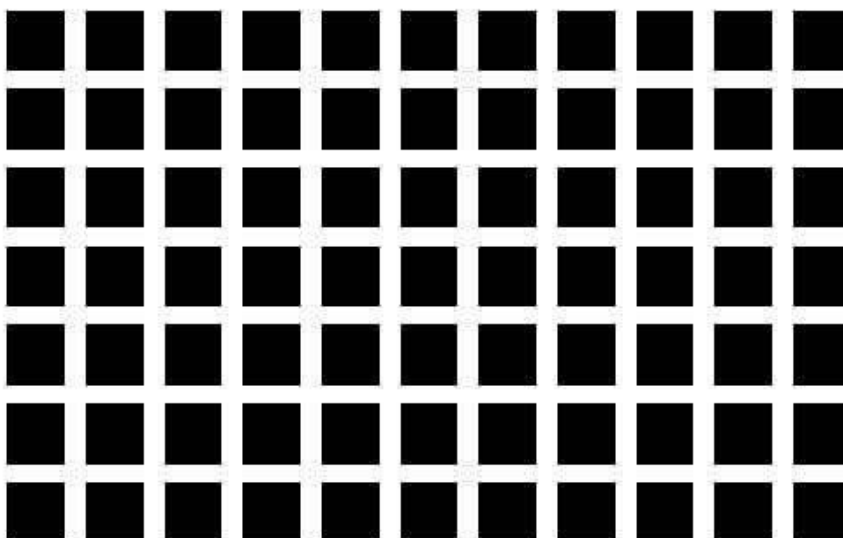
I u zdravého člověka je za určitých podmínek obrazové vnímání okolního světa zkresleno a vjem je mozkiem interpretován jinak, než tomu ve skutečnosti je. Tyto „omyly“ nazýváme zrakové klamy neboli iluze.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

3.2.1 LATERÁLNÍ INHIBICE



Vnímání zrakem je vždy soustředěno na jednu část zorného pole, tzv. figuru. Okolní část zorného pole vnímáme jako tzv. pozadí. Na jeho vjem není zrakovým systémem kladen takový důraz, ale z vnímání vyřazeno není. Zrakový vjem je zaměřen zejména na rozlišení kontrastu neboli rozdílu intenzity jasu mezi figurou a pozadím. Takže vjem stejné figury se stejným jasem v jiném pozadí s různými jasy budeme subjektivně vnímat odlišně. Klasickým příkladem je dojem různých stupňů šedi u stejně šedých útvarů zobrazených na pozadích od bílé po černou. Tento mechanismus je nazýván laterální inhibicí. Při použití tmavého pozadí jsou osvětleny převážně pouze receptory detekující figuru. Ty pak vyšlou odpovídající signál do mozku. Při světlém pozadí jsou navíc osvětleny a zaktivovány i okolní receptory mapující pozadí. Takže při stejně intenzivním světle dochází k aktivaci a vyslání signálu z větší plochy sítnice. Signál z receptorů detekujících figuru je tímto oproti předchozímu případu zeslaben. Signál je zeslaben „ze strany“, laterálně inhibován.



Hermannova mřížka.

Laterální inhibice je také podstatou tzv. křížovateckého efektu u Hermannovy mřížky. Při pohledu na bílou mřížku na černém pozadí máme dojem tmavých teček v místě spojnic „křížovatek“ dané mřížky. Při cíleném zaměření zraku na tuto křížovátku zjistíme, že zde tmavá není, ale stejně bílá jako celá mřížka. Jak je to možné? Je to způsobeno již výše zmíněnou laterální inhibicí, která vyvolává vjem světlejší plochy v tmavém pozadí než v pozadí světlém. Místo křížení je ze čtyř stran obklopeno bílými poli mřížky, tedy místy jasnými. Při cíleném pohledu na bod v místě křížení, detekujeme pouze tento bod a vidíme ho bíle. Sledujeme-li však obraz jako celek, tak kříž bílých polí mřížky vytváří světlé okolí

daného bodu, signál pro daný bod je zeslaben. Samotná bílá pole mřížky jsou ze dvou stran obklopena černými čtverci, které tvoří tmavé pozadí. Efekt inhibice tedy odpadá a daná pole vidíme bíle.

3.2.2 HELMHOLZŮV KLAM

Dalším fyziologickým klamem je tzv. iradiace neboli Helmholtzův klam. Tmavá plocha na světlém pozadí se nám jeví menší než úplně stejně velká světlá plocha na pozadí tmavém. Jde o to, že každý svítící bod v zorném poli nepodráždí jen jedno místo sítnice, ale i malou okolní plošku-tzv. nebodové zobrazení. Při srovnání pak jasnější plocha – větší podráždění dává i dojem plochy větší.



3.2.3 KOMPLEMENTÁRNÍ BARVY

Zrakové klamy vznikají i při vyhodnocování barev. V mozku ze zpracování přijatých barevných signálů uskutečňuje ve dvojicích. Zjednodušeně je vnímání červené spjato s vnímáním zelené a vnímání modré barvy zase se žlutou. Každá z vnímaných barev má k sobě barvu doplňkovou neboli komplementární. Fyziologicky doplňkové jsou tyto dvojice barev: žlutozelená a fialová, zelená a purpurová, zelenomodrá a oranžovočervená, modrozelená a červená, modrá a červenooranžová, modrofialová a žlutá. Podnětem je „zapnutý“ vjem jedné z dvojice barev, při únavě odpovědných buněk a jejich vyřazení, dojde k „zapnutí“ vjemu doplňkové barvy.

3.2.4 NEGATIVNÍ PAOBRAZ

Základním typem zrakové klamu u barevného vidění je tzv. **negativní paobraz neboli tzv. následný kontrast**. V podstatě jde o to, že každá světločivná buňka-neboli u barev jeden ze tří druhů čípků, má jako každá buňka v lidském těle určitý limit možnosti aktivní funkce. Stejně jako se svalové buňky po dlouhé fyzické zátěži unaví, tak se i tyto buňky při intenzivní stimulaci vyčerpají. A tak za určitých situací, kdy jsou tyto receptory ať už úmyslně nebo neúmyslně delší dobu drážděny, dochází ke vzniku zrakových klamů. Budeme-li intenzivně pozorovat obrazec, který tvoří smysluplný celek, v jeho doplňkových barvách, a následně se zahledíme na neutrální plochu-bílou, uvidíme výše zmíněný obrazec na této ploše ve svých původních, tedy pozitivních barvách. Funguje to samozřejmě i naopak, vždy dojde k zobrazení druhé z dvojice barev. Paobraz může být buď barevný, nebo černobílý.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

I po intenzivním pozorování černé plochy tedy vznikne paobraz v barvě světle šedé nebo bílé. Uveďme si příklad. Na tmavé ploše je zobrazeno srdce zelené barvy, které má kolem sebe žlutý lem a centrálně uloženou černou tečku. Budeme-li upřeně sledovat zmíněný černý bod uprostřed tohoto obrazce a po nějaké době odvrátíme svůj zrak na neutrální bílou plochu, dojde k zobrazení negativního paobrazu. Uvidíme červený, nebo spíše růžový kruh s modrým okrajem. V podstatě došlo intenzivním pozorováním k únavě určité skupiny čípků-v daném případě pro zelenou a žlutou barvu.

Jak jsme již zmínili, je zpracovávání barevných signálů spárované. Při vyřazení jednoho z dvojice čípků jeho únavou a trváním světelného podráždění se kompenzatorně zapojí čípký a dráha komplementární. Tím došlo k vjemu v doplňkových barvách. Fyziologové tento jev nazývají jako tzv. **Rebound efekt**.

3.2.5 SIMULTÁNNÍ KONTRAST

Stejným způsobem funguje i další ze zrakových klamů lidského oka nazývaný tzv. kontrast simultánní neboli indukce. Tedy klam vzniká současně-simultánně při pozorování určitého obrazce. Stejně jako kontrast následný může vzniknout vjem indukci při podnětu barevném-indukce barevná, tak i neutrálním neboli černobílém, poté ji nazýváme indukci světlostní. Bude-li výrazný barevný obrazec na neutrálním pozadí, takže pozadí bude tónově odlišné a s podobnou světlostí, tak při jeho upřeném sledování, uvidíme kolem barevné plochy na neutrálním pozadí zásvit v barvě komplementární.

Při neutrálních barvách vzniká světlostní indukce všude tam, kde se setká tmavá plocha se světlou. Barevnou indukci si můžeme vyzkoušet na několika příkladech. Budeme-li mít vedle sebe dvě plochy, z nichž jedna bude žlutá a druhá modrá, tak uvnitř obou umístěné menší plochy stejné zelené barvy, se nám budou jevit odlišně. Modrá indukuje doplňkovou barvu žlutooranžovou, což způsobí zesvětlení zelené a u žluté je to naopak. Stejně tak, když budeme upřeně pozorovat čtverce například červené, zelené nebo žluté barvy a uvnitř každého bude menší čtverec stejné světle šedé barvy, tak bude světle šedý čtverec vždy vnímán s nádechem doplňkové barvy k barvě velkého čtverce.

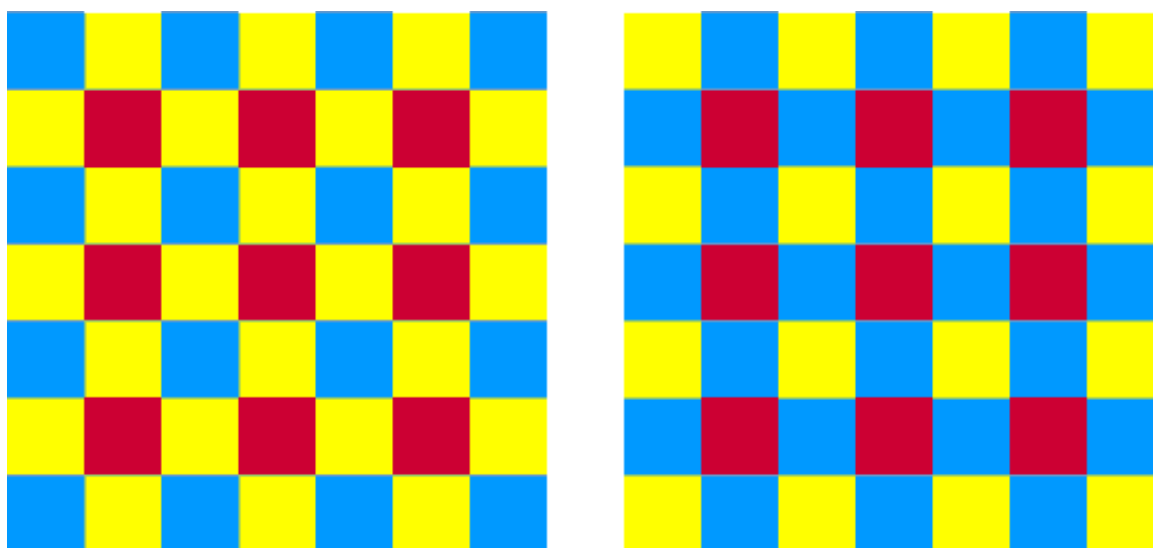


Na dalším příkladu si můžeme ukázat kombinaci kontrastu následného s kontrastem simultánním. Na tmavém neutrálním pozadí je menší světlá neutrální plocha s mříží ze zelených pruhů. Vedle je stejná světlá neutrální plocha uprostřed s černou tečkou. Upřeným sledováním zelené mříže vyvoláme ve vzniklých světlých čtverečcích indukci

komplementární červené zbarvení, toto však při daném pozorování nevnímáme. Až když odvrátíme pohled na druhou světlou plochu se zaměřením na černou tečku k vyvolání paobrazu, tak zde uvidíme zelené čtverečky, které vznikly jako následný kontrast indukovaných čtverečků do červena.

3.2.6 BEZOLDŮV EFEKT

Na druhé straně existují situace, kdy zjistíme, že při použití stejných barev jev barevné indukce nevznikne. Při snaze vytvořit jev indukce u dvou barev, z nichž jedna bude zobrazena v drobných plochách nebo úzkých prouzcích na ploše druhé barvy, můžeme pozorovat jev opačný. Barva takto zobrazená neindukuje v barvě druhé nádech své barvy komplementární, ale naopak přidává jí nádech svůj vlastní.



Tohoto jevu si všiml lékař a významný teoretik barvy Von Bezold, podle něhož byl tento efekt nazván. Pro vznik při zobrazení v prouzcích je také někdy nazýván jako tzv. **pruhový efekt**. Von Bezold si všiml tohoto jevu při pozorování tkanin a na nich malovaných vzorech. Zjistil, že černý vzorek na bílém pozadí jeho barvu, jako při indukci nezesvětlí, ale naopak o něco ztmaví. Bílá zase zesvětlí černou. Bezoldův efekt souvisí s optickým míšením barev. Modré a žluté tečky zobrazené vedle sebe se nám proto budou spolu jevit jako zelené. Toto míšení barev se nazývá fyziologické, protože k vlastnímu míšení nedochází spojením barev na pozorovaném místě, nýbrž až spojením v našem oku.

3.2.7 KINETICKÝ EFEKT

Vyskytnou-li se vedle sebe dvě barvy, které nejsou k sobě přímo komplementární, ale jedna vůči druhé je podobná její barvě komplementární, tak střídavé indukování komplementárních barev k oběma barvám vyvolá dojem blikání a kmitání. Tento jev je nazýván jako tzv. **kinetický efekt**. Např. budeme-li mít červené linie na modrém podkladu, tak červená vyvolá indukci na modré zásvity modrozelené, nebo zelené, modrá naopak

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

modrá indukuje u červené zásvity oranžové. Tímto vznikne dojem nestability, kmitání. Při použití barev přímo komplementárních nemůžeme daný jev pozorovat, protože obě barvy navzájem indukují přímo barvu druhou a dojde k zesílení obou barev.

3.2.8 TEXTURA

Textura vyjadřuje vlastnosti povrchu, vnímáme ji jako hladkost, hrubost, měkkost apod. Textura může být skutečná, kdy opravdu můžeme při dotyku rozlišit charakter povrchu, nebo simulovaná, kdy máme např. dojem přítomnosti nepravidelného povrchu, ale při dotyku zjistíme, že je to hladké. Dojem textury na obraze způsobí mnoho tvarů či linií, lidský mozek totiž není schopen od určité hustoty tvarů či linií rozlišovat jednotlivé objekty a plochu vyhodnotí jako texturu. Čím více a čím menších tvarů je na sledovaném obraze, tím je dojem textury intenzivnější. Dále je tento dojem umocněn náhodným rozložením tvarů. Při pravidelném rozložení tvarů je schopen mozek větší množství tvarů vnímat jako samostatné mnohem déle. Vyskytnou-li se tyto jevy nesprávného vnímání barvy v běžném životě, zejména při práci, pak je vnímáme velmi negativně. Je to přirozené, neboť každý z těchto nepřirozených vjemů je způsoben únavou vytíženě části zrakového systému. Díky tomu pak cítíme podráždění očí, jejich únavu, bolest a při delším trvání i bolesti hlavy a celkovou únavu.

Například při velmi intenzivním nebo déle trvajícím podnětu za silného osvětlení může vzniknout tak výrazný paobraz, že může docházet střídavě k vjemu předmětu v barvě původní i barvě negativní.

To je nám samozřejmě nepříjemné a může způsobit všechny výše uvedené příznaky. Dané situace mohou nastávat v pracovním procesu, například při šití na šicím stroji. Aby se tyto stavy při určité práci minimalizovali, byl vytvořen obor nazvaný fyziologie práce. Tento obor se zabývá studiem a přípravou vhodných pracovních podmínek. Je zapotřebí vhodné barevné řešení pracovního místa a správného osvětlení.

Využití optických klamů můžeme pozorovat zejména v umění. V druhé polovině minulého století dokonce vznikl umělecký směr, který se využíváním zrakových klamů zabývá. Je to tzv. Op-art, což zkráceně znamená Optical art. Umělci využívají k zobrazování studium fyziologie lidského zrakového vnímání a možnostmi jejího oklamání.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Lidské oko je receptor, který umožňuje vnímání světla a barvy kolem nás. Setkáváme se také s jeho rozenými poruchami, které poškozují vnímání barev a světlocitlivosti. Jeho nedokonalé vlastnosti ale umožňují také optické klamy, které vytvářejí iluzi napr. Helmholtzův klam, Bezoldův klam nebo Kinetický efekt.

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

4 SOULAD BAREV A KONTRAST



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Barvy jsou spojené s vnímáním a prožíváním a mají na lidské recipienty psychologický vliv. Každá barva je v kontextuálním a společenském významu zařazena k určitým vlastnostem a pojí se s určitými významy. Tyto významy jsou ale proměnné, na základě smyslu užití a výrazových prostředků a také kulturního vnímání.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost vysvětlit vliv barvy na lidskou psychologii a prožívání
 - Umět definovat základní barvy a jejich psychologický význam
 - Pojmenovat vztah mezi jednotlivými barvami na základě jejich vlastností
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Psychologie barev, vztah mezi barvami, kombinace, komplementarita, primární, sekundární, terciální,

4.1 Psychologie barev

Barvy patří k nejintenzivnějším podnětům, které naším mozkiem vnímáme. Není proto podivuhodné, že barvy výrazně ovlivňují naši psychiku. Různé barvy v nás vyvolávají různé dojmy. Například člověk oblečený celý v černé na nás bude působit zcela jinak, než kdyby ten samý člověk měl na sobě oblečení červené nebo žluté. Samozřejmě vlastní vnitřní interpretace jednotlivých barev je individuální – subjektivní proces.

Ne každý dovede jednoznačně říct, která barva je pro něj nejvíce sympatická, naopak někteří mají v tomto zcela jasno. Můžeme to pozorovat například při oblékání, kdy mnozí lidé dávají jednoznačně přednost jedné barvě či skupině barev. Mluvíme pak preferenci barvy. Samozřejmě obdobné je to i u barev, které rádi nemáme. Podle preferované barvy se někteří psychologové snaží odvodit charakter člověka. Již ve starověku si vědci dělili lidi do jednotlivých skupin, podle zjevu, vzrůstu, ale i podle druhu chování a jiných psychických vlastností. Dělením lidských typů se zabývá nauka zvaná typologie. Například dodnes známé rozdělení Hippokrata na melancholiky, flegmatiky, sangviniky a cholery, což přisuzoval převaze jednoho druhu tělní tekutiny. Flegma – hlen, Melané cholé – černá

žluč, Cholé – žluč, Sanguis – krev. **Flegmatik** je vyrovnaný, klidný, spolehlivý, lhostejný a je mu přisuzována barva zelená. **Melancholik** je přecitlivělý, úzkostlivý, plachý a je mu přisuzována barva modrá. **Cholerik** je člověk nedůtklivý, impulzivní, vznětlivý, přisuzována je mu barva žlutá. **Sangvinik** je veselý, bezstarostný, hovorný a přisuzuje se mu barva červená.

Německý psychiatr Ernst Kretschmer (1884–1964) dělil lidi na dvě skupiny, na cytotlýmý a schizotýmý. Konstitučně jim odpovídali **pynik** a **astenik**. Kretschmer svoje rozdělení založil na odpozorování, že obtlouští, veselí lidé trpívají nejčastěji maniodepresivou, zatímco hubení, vysocí podivní mají větší tendenci k schizofrenii. **Cyklotým** je více emocionální, labilnější otevřený, spíše optimista, zatímco **schizotým** je člověk spíše introvertní, pesimista, neustále kontrolující své city. Cyklotýma zajímá nejprve celek a potom až jednotlivé detaily, je tedy vnímavější k barvám, schizotýma na druhé straně nejprve zaujmou detaily a pak až celek, jeho vnímání je tedy zaměřeno především na tvary. Cyklotýmové mívají nejraději barvu červenou a žlutou, má-li si barvu zvolit schizotým, tak si vybírá chladné odstíny – modrou, popřípadě zelenou.

Švýcarský psychiatr Carl Gustav Jung (1875–1961) rozdělil lidi do dvou skupin podle vztahu k okolnímu světu. Je to dodnes používané rozdělení na **introverty** a **extroverty**. Introverti, lidé uzavření tíhnou spíše k barvám chladným-modré, zelené, extroverti, otevření naopak upřednostňují barvy teplé, červenou a žlutou.

Významným badatelem v oblasti vztahů barev a lidských citů byl další švýcarský psychiatr Hermann Rorschach (1884–1922). Rorschach se zabýval reakcí lidí na náhodně vzniklé skvrny, které byly symetrické podle vertikály. Skvrny vytvářel kápnutím inkoustu do ohlého papíru, jehož půlky poté k sobě přitiskl a vzniklá skvrna, tak byla symetrická. Tento test je řadou psychologů a psychiatrů využíván dodnes. **Rorschachův test** hodnotí lidi podle jejich celkového vztahu k barvám, vyzpozoval, že extroverti, kteří jsou více citliví, jsou ovlivněni především barvou a v ní hledají smysl daného obrazce, zatímco introverti se spíše soustřeďují na tvar skvrny.

Dalším významným vědcem v oblasti vztahu barev a lidské psychiky je švýcarský psycholog Max Lüscher. Vypracoval dodnes používané a po něm pojmenované testy, v nichž je sledován vztah osobnosti k jednotlivým konkrétním barvám. Zjednodušeně obsahuje test sady karet s jednotlivými barvami, kdy testovaná osoba musí seřadit jednotlivé barvy podle vlastní oblíbenosti. V psychologii je dále používáno i dalších barvových testů. V podstatě vždy ale dospějeme k závěru, že obecné významy jednotlivých barev jsou stálé. Vlastní významy barev totiž odrážejí tisíciletou zkušenost lidstva při poznávání jejich vlastností, fyziologických a psychologických účinků.

4.1.1 MODRÁ

Modrá barva je barvou klidu, souladu, uspokojení. Přednost jí dávají spíše lidé introvertní. Odmítání modré barvy můžeme vidět u mladých lidí, kteří se touží „postavit na

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

vlastní nohy“. Modrá představuje intelekt, mír, je symbolem vody a chladu. Tmavě modrá je barvou hloubky, dálek, rozjímání a smutku. Světle modrá je přívětivější, je to barva ticha, představuje oblohu, vzduch. Symbolizuje ticho a touhu. V křesťanství označuje modrá barva víru, je to barva Panny, královny nebes a barva Boží moudrosti. Staří Řekové a Římané zase v modré viděli symbol lásky a přisuzovali ji bohyni Venuši. V Číně je modrá barvou nesmrtnosti.

4.1.2 ZELENÁ

Je to barva přírody, života, růstu a rovnováhy. Přírodu představuje světle zelená, někdy může působit ale i jedovatě. Vyvolává představu rostlin, ticha, ale i vlhka a chladu. Zelená symbolizuje přírodu nejen v jejím růstu, ale i v rozkladu. Tmavě zelená je přátelská, dává pocit naděje a bezpečí, chrání, ale také omezuje. Zelenou barvu preferují lidé stateční, houževnatí, ale zároveň tvrdohlaví, umínění, lidé, kteří si za každou cenu stojí na svém a ničeho se nezaleknou. Odmítání zelené znamená vnitřní nevyrovnanost, citové zklamání. V křesťanství symbolizuje znovuzrození. Zelená se přidávala k modré a červené, jako barva třetí, doplňující. V Islámu se stala zelená svatou barvou. Mnoho arabských států má zelenou ve své státní vlajce. V Egyptě představovala zelená, barvu svěžesti a mládí.

4.1.3 HNĚDÁ

Hnědá je směsicí všech barev. Barva dřeva a hlíny je například pro logo překvapivě vhodnou barvou, protože je teplejší než černá, a přesto se dobře hodí ke všem ostatním barvám. Kromě zjevně pozemských asociací, díky nimž působí velmi hodnověrně, je hnědá také barvou kávy a čokolády, takže může vyjadřovat bohatství a požitek. Často se používá k vyjádření hrdosti na vše, co je africké.

4.1.4 ČERVENÁ

Červená v pozitivním smyslu představuje životní sílu, energii, vzrušení, lásku, nadšení, teplo, na druhé straně je symbolem ohně, války, boje, krve a nenávisti. Je to barva mužství a činorodosti, značí touhu po silných emocích, po úspěchu. Červenou barvu upřednostňují lidé tvořiví, energičtí, pracovití, ale i lidé agresivní a násilníci. Odmítání červené znamená únavu, pasivitu, rezignovaní nad nedosaženým cílem. V křesťanství je symbolem umučení Ježíše Krista, v Řecku a Římě symbolizovala bohy války, Marta a Jupitera. Pro Číňany představuje červená barvu štěstí.

4.1.5 ORANŽOVÁ

Oranžová je teplá, slunečná barva, která jakožto mezistupeň mezi červenou a žlutou v sobě spojuje i mnohé jejich asociace. Oranžová je barvou mnoha květin a potravin. Je dynamická, povzbudivá, sebevědomá i uklidňující. V USA je oranžová barva spojována se

svátkem Halloween, v islámských kulturách si muži barví vousy na oranžovo jako symbol dokončení poutě hadždž. V Irsku a na Ukrajině může mít oranžová barva politický podtext.

4.1.6 ŽLUTÁ

Žlutá barva je barvou souladu, harmonie, je veselá, přináší uvolnění. Symbolizuje slunce, světlo, zlato. Současně představuje barvu změny, je oblíbená u lidí bezprostředních, plných nadějí a očekávání. Odmítání žluté barvy naopak představuje zklamání, pesimismus, nedůvěru v budoucnost. V křesťanství symbolizuje žlutá Boží světlo, rozum, úctu, vznešenost, ctnost, ale i žárlivost. Zlatá barva je symbolem Boží přítomnosti. V Číně je žlutá barvou národní, znamená zasvěcení císaři pro buddhisty je barvou pokory.

4.1.7 FIALOVÁ

Vzniká jako směs červené a modré, spojení moci a autority rudé s moudrostí a posvátností modré. Fialová je nejmystičtější ze všech barev. Je barvou neklidu, znepokojení, strachu, smutku, nemoci i smrti. Současně symbolizuje vznešenost, tajemství, vážnost a bohatství. Fialovou barvu upřednostňují lidé zdrženliví, uzavření, nerozhodní. V psychologii znamená nezralost, preferují ji lidé, kteří žijí převážně ve svých snech. Odmítají ji ti, kteří touží po jistotách, vědí, co chtějí a mají své city vždy pod kontrolou. V křesťanství obdobně jako červená symbolizuje utrpení Krista.

4.1.8 ČERNÁ, BÍLÁ, ŠEDÁ

Černá, bílá a šedá ani vlastně opravdovými barvami nejsou. Jedná se spíše o barevný nádech, který se používá k úpravě ostatních barev. Černá vyniká kontrastností a neproniknutelností. Svou neurčitostí a nezařazeností evokuje marnost, prázdnotu, nekonečný vesmír a v západních kulturách také smrt. Je vnímána jako formální, exkluzivní, autoritativní, povýšená a vážná. Proti tomu bílá propojuje všechny barvy světla, a proto evokuje duchovno a sílu. V kontrastu s ostatními barvami (obzvláště s černou) vyniká její čistota, pokojnost a vznešená krása. Neutrální šedá může být vnímána jako chladná a nevýrazná, stejně jako formální, důstojná a autoritativní. Chybí ji barevnost, a proto v sobě nemá tolik emocí. Může evokovat rezervovanost, nedotknutelnost. Šedá je spojována také s technikou, obzvláště ve své stříbřité podobě. Evokuje preciznost, kvalifikovanost, informovanost a pracovitost.

4.2 Barvy a jejich kombinace

Jednotlivé barvy jsou definovány čtyřmi základními vlastnosti – odstínem, sytostí, teplotou a jasem.

Odstín barvy je základní identitou barvy – červená, zelená, fialová...

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Sytost barvy je určena intenzitou a zářivostí. To znamená, že syté barvy jsou velmi intenzivní a zářivé a jejich opakem jsou barvy tlumené, jejichž odstín je velmi nevýrazný.



Teplota barvy je dána svým podtónem. Barvy teplé mají žlutý podtón (žlutá, oranžová, červená) a barvy studené modrý (fialová, modrá, zelená). To, jestli barvy vnímáme jako studené či teplé, se může měnit v souvislosti s porovnáváním s ostatními barvami v jejich těsné blízkosti.



Jas barvy označuje stupeň tmavosti či světlosti barvy. Tmavý odstín je základní barva plus černá a světlý je základní barva plus bílá.



4.3 Vztah mezi barvami

V patnáctém století britský malíř a vědec Albert Munsell sestavil barevné kolo, kde barvy seřadil podle příbuznosti. Čím blíže jsou barvy vedle sebe, tím harmoničtěji působí. Čím jsou od sebe dál, tím vytvářejí větší kontrast.



Primární barvy jsou „mateřskými“ barvami kruhu. Jde o jediné barvy, které nelze vytvořit kombinací ostatních barev.



Sekundární barvy jsou tvořeny rovným dílem z nejbližších primárních barev. Nachází se uprostřed barev primárních.



Terciární barvy jsou tvořeny rovným dílem ze sousedních primárních a sekundárních barev. Zaplňují zbývající mezery kruhu.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Monochromatická paleta je skupinou barev jednoho odstínu. Nemá žádnou barevnou hloubku, ale poskytuje kontrast tmavé, střední a světlé, který je pro dobrý design velice důležitý.



Analogická paleta zahrnuje sousední barvy, pomocí kterých se vytváří atraktivní harmonie s nízkým kontrastem. Analogické palety jsou bohaté a vždy se s nimi lehce pracuje.



Doplňková paleta. Přímé protiklady na barevném kruhu se doplňují a přináší kontrast, evokují energii, sílu a vzrušení. Doplnkové barvy je dobré používat v menší míře, jen jako akcent.



Rozdělená doplňková paleta. Jeden krok oběma směry od jedné z doplňkových barev. Harmonii dvou analogických barev osvěžíme protilehlou kontrastní.



SHRNUTÍ KAPITOLY



Základem pochopení vztahu barvy a psychologie člověka je pochopení vnímání jednotlivce. Tomuto prožívání se po staletí věnovali vědci i psychoanalytici a existuje velké množství psychoanalytických teorií, které staví barvu do vztahu psychologie a psychologického rozpoložení člověka. Kombinace barev vychází z pravidel: *Čím blíže jsou barvy vedle sebe, tím harmoničtěji působí. Čím jsou od sebe dál, tím vytvářejí větší kontrast.*

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

5 FILMOVÉ TEORIE A VYUŽITÍ BAREV U NARATIVNÍ SLOŽKY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Užití teorie barev ve filmovém průmyslu je jedním z nejdůležitějších vizuálních pravidel, které by měli vnímat stejně tvůrci i diváci, je tedy použití barvy ve filmu jakožto symbolu a způsobu vyjádření na emotivní a intuitivní úrovni. Kombinace barev se řídí zavedenými barevnými schémata, které napomáhají umocnit myšlenku díla.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost určit užití barvy a autorský záměr
 - Umět rozlišit barevná schémata
 - Pojmenovat základní palety barev ve filmu
 - Nástin dalšího užití a významu barvy
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Teorie barev, film, barevná schémata, narativní složka, vztah barvy a příběhu

5.1 Barevná schémata ve filmu

Barevná schémata jsou to, co doprovází film po celé jeho trvání, a proto je rozhodování se, jakým směrem se tvůrci vydají velmi zásadní. Velké množství filmů stále sází na co nejrealističtější vzhled, ale stále více oblíbená jsou stylizovaná schémata, která silněji cílí konkrétní náladu snímku. Využití barev ve filmu není pouze o color gradingu v postprodukční fázi, ale o samotném vybírání rekvizit, lokací a svícení. Tato práce se ovšem zabývá právě color gradingem, a proto se tato kapitola zaměří na snímky znatelně ovlivněné právě digitálními barevnými úpravami.

Navzdory všem možnostem digitální doby ovšem nalezneme u mnoha současných velko-filmů velmi podobný vzhled, kterým se také bude zabírat tato kapitola, ve které jsou rozebrána barevná schémata běžně se ve filmech nacházející a poté je porovnáno jejich rozšíření mezi oblíbenými filmy.

Většina pravidel, kterými se řídí použití barev ve filmu, je založena na teorii barev, a proto můžeme takřka v každém záběru jakéhokoliv filmu nalézt.

5.1.1 JEDNODUCHÉ KOMPLEMENTÁRNÍ SCHÉMA

Nejjednodušší schémata, která v barevných filmech nalezneme, jsou založená na pouhých dvou barvách, a to většinou barvách komplementárních. Ty jsou zpravidla velmi kontrastní a vyvolávají tak výrazný vizuální vjem, ale současně jsou pro lidské oko příjemné a přirozené.

Mezi komplementární barevná schémata používaná ve filmech patří i v současnosti nejpoužívanější oranžovo-modrozelená kombinace, kterou můžeme vidět v řadě hollywoodských, převážně akčních velkofilmů. Tento filmový vzhled se vyznačuje naoranžovělým tónem po-kožky postaveným do kontrastu proti studeně modrému pozadí. Často jsou proto v takových filmech postavy zabírány proti obloze, nebo jsou stíny laděné do studených barev. Tímto výrazným kontrastem mezi postavami a jejich okolím je dosaženo jejich výrazného oddělení a optického vysunutí do popředí, kdy je okolní prostředí je naopak potlačeno. Oranžová, jakožto nejteplejší barva spektra budí příjemný a zdravý pocit z filmových postav, a díky tomu se s nimi divák dokáže jednodušeji ztotožnit.

U obou barev, na kterých je toto schéma založené, lze dosáhnout velmi výrazných odstínů a tím tvoří energickou a velmi aktivní kombinaci, která je využívána především ve snímcích, které jsou nějakým způsobem akční, či napínavé.



Mad Max: Fury Road.

Jedním z aktuálních velmi úspěšných snímků je *Mad Max: Fury Road* (*Šílený Max: Zběsilá cesta*), kde bylo využití oranžovo-modrého schématu velmi nadsazeno, a ještě povzbuzeno žlutooranžovým prostředím pouště s čistě modrou oblohou. K tomuto filmu, který je považován za jeden z nejlepších akčních filmů 21. století, je takto výrazná stylizace funkční a úspěšná, ne vždy je však použití tohoto rozšířeného schématu na první pohled zřejmé.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



The Imitation Game.

Pokud je potlačena sytost barev, popřípadě je použitý méně čistý barevný tón, není pro diváka toto pravidlo tak zřejmé (viz obrázek), stále je ale podvědomě vnímané a díky nadužívání tohoto schématu ve velkofilmech je tak zařazeno okem diváka mezi velké a úspěšné filmy.

Oranžovo-modrá kombinace ovšem není jediné komplementární schéma, a právě ty snímky, které se vydají jinou cestou jsou obvykle výraznější a zajímavější.



Amélie z Montmartu.

Snímek *Amélie* (*Amélie z Montmartu*) využívá neobvyklé kombinace červené a zelené, kdy je zelená i v tónech pokožky, což je z hlediska její symboliky nemoci ve spojení s člověkem riskantní využití. V kombinaci se sytou červenou ovšem tvoří vyváženou, hravou a lehce snovou kombinaci, která doplňuje celkové vyznění filmu.

5.1.2 ANALOGICKÉ SCHÉMA

Analogické schéma se skládá z obvykle tří základních barev spolu sousedících na barevném kruhu. Díky jejich příbuznosti spolu sousední barvy tvoří harmonickou a klidnou

kombinaci, ať už jsou to barvy studené, nebo teplé. Toto schéma je často používáno k navození dobového dojmu, nebo atmosféry určitého prostředí.



Bratříčku, kde jsi?

Snímek *Oh Brother, Where Art Thou?* (*Bratříčku, kde jsi?*) byl přelomovým z hlediska techniky využití color gradingu, kdy byla veškerá zeleň přebarvena na žlutohnědé odstíny. Celkově je film laděný do sépiových barev, které jsou spolu příbuzné. Tím je dosaženo teplé atmosféry léta v době 30. let 20. století ve státě Mississippi.

5.1.3 TRIÁDOVÉ SCHÉMA

Triádové schéma se skládá z tří barev rovnoměrně rozložených v barevném kruhu. Toto schéma dodává velkou barevnost i v případě málo sytých odstínů, a to díky poměrně velkému barevnému kontrastu mezi barvami. Navzdory tomu, jakou sílu a energii nabízí, se ve filmech vyskytuje poměrně málo. Triádové schéma bylo použito například ve scéně ze snímku *Finding Nemo* (*Hledá se Nemo*), kde majoritní část obrazu vyplňuje klidná, hluboká modrá doplněná o tajemnou fialovou. Detailem záběru je výrazně oranžová ryba, která barevně doplňuje schéma. Díky obsáhnutí tří velmi odlišných barev skýtá snímek širší pocitový vjem a komplexnější atmosféru.

5.1.4 DĚLENÉ KOMPLEMENTÁRNÍ SCHÉMA

Dělené komplementární schéma se skládá také ze tří barev, svými vlastnostmi je ale podobné schématu komplementárnímu, ze kterého také vychází. Vzniká nahrazením jedné barvy z komplementární dvojice jejími sousedními barvami. Schéma tím vytvořené je stále velmi kontrastní, obsahuje ale již menší napětí a poskytuje bohatší vizuální vjemy.

5.1.5 TETRÁDOVÉ SCHÉMA

Schéma čtyř barev je často považováno za horní hranici a více barev se užívá jen velmi zřídka. V tetrádovém schématu jsou použity dvě komplementární dvojice a tvoří tak velmi

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

pestrý obraz, kde ovšem zpravidla jedna barva dominuje, jinak by obraz působil neurčitým a rušivým dojmem.



Karlík a továrna na čokoládu.

V této scéně ze snímku *Charlie and the Chocolate Factory* (*Karlík a továrna na čokoládu*) jsou použity čtyři základní barvy, které tvoří komplementární dvojice, a to zelená s červenou a modrá s oranžovou. Pestrý, až pohádkový výsledek je v tomto případě rušen něčím, co dodává dojem, že je ve scéně něco špatně. Příčinou tohoto dojmu jsou bledé tváře postav proti pestrému okolí a oděvům, čímž je dosaženo pocitu nadpřirozenosti prostředí, do kterého postavy nepatří.

5.1.6 DALŠÍ SCHÉMATA

Uvedená schémata obsáhnou většinu filmů, ovšem vždy lze nalézt výjimky, které se rozhodnou jít svou cestou. Jedním z nejkontroverznějších snímků z hlediska vizuální stránky je například film *Sin City* (*Sin City: Město hříchů*), který má velmi kontrastní černobílou podobu, doplněnou v některých scénách o jednu barvu.

Je třeba tedy říct, že ačkoliv pravidla a zásady existují, je možné se vždy vydat vlastní cestou, která může vést k velmi originálnímu výsledku. Tím, jaká schémata jsou volena v nejslavnějších filmech se zabývá následující kapitola.

5.2 Barva jako nástroj vyprávění

Jedním z nejdůležitějších vizuálních pravidel, které by měli vnímat stejně tvůrci i diváci, je tedy použití barvy ve filmu jakožto symbolu a způsobu vyjádření na emotivní a intuitivní úrovni. Vždy je snazší použít barvu tak, jak jsou na to všichni zvyklí. Jít proti zvyklostem je ve většině případů dokonce kontraproduktivní, protože divák reaguje velmi citlivě na vizuální podněty, které se vzpírají zvyku a tradicím. Proto se barevná symbolika odvíjela od zaběhlých představ spojených s určitými barvami. Film nevytvořil pro barvy zcela nové pojmenování a využití. Spíše je přizpůsobil přesně svým potřebám a povýšil je na samostatný vizuální symbol, živoucí a dynamický. Barvy ve filmu jsou mnohem

dynamičtější než ve výtvarném umění nebo v divadle. Díky možnosti pohybu a proměny obrazu v čase je film unikátním a nenahraditelným uměním, které dalo barvám novou důležitost.

Černobílý film byl dlouho považován za jediný možný. Jaké jsou jeho výhody či nevýhody? Na jednu stranu je černobílý film připraven o možnosti práce s barvou, také však diváka může víc vtáhnout do děje, dialogů a psychologie postav. Z uměleckého hlediska představuje černobílý film výzvu komunikovat víc pomocí kompozice, pohybu kamery, velikosti záběru a hry světla a stínu. V tomto ohledu byli tvůrci s černobílým filmem již dávno sžiti a není divu, že barva přinesla kromě nových možností taky nová úskalí a zmatek, který přichází s každým novým významným vynálezem.

Jaké jsou tedy vlastnosti filmové barvy? Zvyšuje míru informací, které obrazem divák přijímá, ale zároveň může nevhodně užitá barva odvést jeho pozornost od důležitého bodu. Může také deformovat realitu i kompozici obrazu. Proto je nejrelativnějším faktorem ve filmovém obrazu. Může zdůrazňovat realismus, nebo naopak být prostředkem iracionality. Barvy se mohou kombinovat pro jejich zvýrazněný účinek na základě vrstvení psychického působení podobných barev, nebo naopak na základě kontrastu odlišných barev. Další funkcí barva ve filmu je vedení diváka obrazem, prostorem, příběhem. Samozřejmě také pomocí barvy film navozuje atmosféru (například červená uvádí Vánoce, zelená přírodu a svěžest, modrá klid, fialová pocit tajemství, šedivá špínu a osamocení) a napovídá, jakou roli budou postavy mít v příběhu.

BARVY, MAJÍ V FILMU SYMBOLICKOU HODNOTU:

Červená je vzrušující, energická, silná, spojená s představou nebezpečí, ale také vášně a lásky. Zároveň je vznešená, je symbolem změny, výstrahy. Je to barva lidské sexuality. Přitahuje pozornost, což je vlastnost, pro kterou je hojně využívána ve filmu i v reklamě. Ve filmu se červená používá buď jako barva postavy, která ukazuje divákovi svoji sílu, vzdor, vášně, jedinečnost. Nebo diváka červená barva varuje a upozorňuje, aby na něco zaměřil pozornost. Červená může na něco upozorňovat i samotné postavy ve filmu.

Modrá v tmavých odstínech znamená klid, důvěru, tradice, stálost. Chladná modrá je barva deště, chladu a otažitosti. Modré uniformy znamenají jistotu a tradici.

Bílá je spojená s představou nevinnosti a čistoty, osvobození, absolutní svobody. Bílá, či spíše světle béžová (protože na divokém západě by zářivě bílý oděv dlouho nezůstal bílý, to si může dovolit jen Limonádový Joe (1964)) se používá jako barva kladných hrdinů – ve westernech i jinde. Například většina westernů s Clintem Eastwoodem.

Černá je dokonalým, hojně a jasně využívaným protikladem bílé, barva smrti. Záporní hrdinové se v příbězích, jasně rozlišených na dobro a zlo, oblékají do černé. Avšak v modernějším pojetí se může i sám ďábel obléct do jasně bílých barev – jako urážka dobra, čistoty a nevinnosti (cynický ďábel ve filmu Constantine).

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Fialová je melancholická, osobitá, magická, značí skryté tajemství. Není nejvýraznější barvou, ale upoutá pohled, protože je magická a tajemná. Také se používá jako nástupní barva pro zvrát v podobě oranžové nebo červené.

Zelená. Světlezelená působí přirozeně, ale někdy i jedovatě, je spojena s představou chladu, ticha, přírody a růstu. Zelený je nový začátek, život, energie, ale také zrada, pomluvy a lež. Dvě staré ženy, šeptající si před zeleným pozadím, je typický symbol pomluv. Ve filmu je zelená často barvou zla.

Při sestavení barevných systémů vyplynulo, že barvy k sobě mají vztah podle umístění v barevném kruhovém spektru. Ty, které leží naproti sobě, jsou k sobě komplementární (doplňkové, protikladné). Barvy podle tohoto umístění můžeme vzájemně harmonizovat a kombinováním zvyšovat účinek jednotlivých barev. Ve filmu, stejně jako v přírodě, však tyto vztahy nefungují přesně podle matematických pravidel, ale vykazují větší či menší odchylky. Barva ve filmu se navíc neustále pohybuje, mění se poloha a velikost barevných ploch, stejně jako úhel pohledu, umístění ve scéně...Jedna věc však funguje jasně: lidské oko je přitahováno kontrastem, což se ve filmu využívá při vedení divákova pohledu obrazem. V éře natáčení na Technicolor (neuvěřitelně kvalitní barevný film, který si svou úžasnou barevnost zachovává i po desítkách let) byla ustálena pravidla pro barevnost hlavních postav. Divák měl mít jasno v tom, kdo scéně vévodí. Proto se hlavní postavy oblékaly zásadně do výrazných a teplých barev, které přitahovaly pozornost a byly dominantní mezi staty a kulisami. Někteří režiséři (především Hitchcock a Minnelli) však zvolili opačnou strategii. Jednoduchou úvahou si odvodili, že pozornost bude přitahovat kontrast, i když hlavní postava nebude křiklavě barevná, ale naopak oblečená do nevýrazných barev. Stačí zbytek scény obléknout a vybavit zářivými barvami. Divákův pohled zaujme to, co je odlišné, nové, neobvyklé, a také promyšleně zabudované v kompozici záběru na výrazném místě. Důležitá tedy není ani tak výraznost barev, jako spíše důsledná práce s barvami oděvů všech postav ve scéně vzhledem ke kompozici.

FILMY, KTERÉ VYUŽILY BARVU ZNAČNĚ VÝRAZNĚJI, NEŽ JE BĚŽNÉ:

Jih proti severu. Do dnešních dnů nejuvýdatnější film všech dob, popisující život svérázné krásky Scarlett během občanské války, si zvolil barvu za hlavní výrazový prostředek. Technicolor plně odhalil sílu barev, v tomto případě hlavně co se týče kostýmů. Hlavní herečka i ostatní protagonisté vystřídají za film obrovské množství kostýmů, z nichž každý kus má svou symbolickou hodnotu. Nejlépe je na šatech vidět vývoj hlavní postavy. Zpočátku mladá Scarlett skotačí v bílých šatech, ale červené mašličky napovídají, že není ani zdaleka tak nevinná, jak to může vypadat. Mladíci v modrých uniformách značících jistotu a zázemí, marně snaží získat Scarlettino srdce, protože ona je od první chvíle zakoukaná do stejně tvrdohlavého vojáka Rhetta. Ten se barevně vždy odlišuje od ostatních (na bálu mají oba černé šaty, zatímco všichni ostatní jsou v bílých nebo barevných šatech, a v dramatické situaci ve městě, kdy všichni nosí černou, on je oblečen do lehkého bílého obleku). Ostatní ženské postavy mají své barvy – nekonečně trpělivá Melanie nosí chladně modrou nebo fialovou, energická černošská služka nesundá zemité barvy, a v jedné scéně

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

převzme iniciativu, když si oblékne červenou zástěru. A dcerka hlavní dvojice je nejvýrazněji oblečená ve scéně, která předchází tragické nehodě – červenomodrý kostým funguje jako výstražné znamení. Nejslavnější kostým všech dob je však samozřejmě rudý – Scarlettin úchvatný „župan“, ve kterém ji milovaný muž vynese po rudém schodišti do ložnice.



Červená pustina italského mistra obrazu Antonioniho byla experimentem. Režisér a kameraman chtěli zjistit, jak se mění účinek barev v závislosti na velikosti a tvaru barevných ploch, a při pohybu. V tomto filmu je barva víc než hlavním výrazovým prostředkem. Je důležitějším vyprávěcím prvkem než samotné postavy. Barva tvoří i popisuje psychologii postav, přebírá moralizující roli, popisuje sociální konflikt, vývoj mezilidských vztahů, zničující moc odlidštěného industriálního prostředí. Navíc je samostatnou obrazovou jednotkou, která doplňuje celkový pocit z filmu (i přes bohaté využití křiklavých a „veselých“ barev značně pesimistický).

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Parfém – příběh vraha je jedním z mála současných filmů, které barvě svěřily nejdůležitější funkci ve filmu – popis toho, o co ve filmu nejvíc běží. V tomto případě vůni. Barvami film vyvolává doslova citelné pachy a vůně. Hlavní hrdina nemá žádný pach, a proto jsou jeho barvy neutrální až do okamžiku, než začne používat moc svého dokonalého parfému. Hlavně však barvy popisují květiny, esence vůní a krásné ženy, jejichž přirozené pachy se stávají základem magického parfému. Na tomto filmu je dobře vidět, kolik asociací v nás správně použité barvy dokážou vyvolat.

Vertigo. Psychologický thriller mistra filmu Alfréda Hitchcocka užívá všechny základní filmové prostředky, aby diváka vtáhl do centra začarovaného kruhu a aby v něm vyvolal závrať. Barva je zde užita hlavně pro popis ženské hrdinky. Na scénu je uvedena nezapomenutelnou scénou, kdy její chladně zelené šaty září v kontrastu s rudými stěnami restaurace, takže od ní nedokážeme odtrhnout oči. Stejně je na tom hlavní hrdina a toto chladně barevné vzezření hrdinky, včetně jejích platinových vlasů, se mu tak zapíše do paměti, že do stejné podoby nutí proměnit se i svou následující známost. Hitchcock nepoužíval barvu jako symbol, ale spíš jako psychologický popis postavy.



Potkáme se v St. Louis. Toto rodinné muzikálové melodrama je pro dnešního diváka v mnoha ohledech kýčem, ale nemůže se mu upřít jedinečná práce s barvou. Hlavní zvláštnost filmu je v barevném rozlišení ročních dob. Příběh se odehraje během přesně jednoho roku, takže střídání ročních období je zásadní. Během roku se mění barva závěsů v domě, osvětlení, rekvizity i oblečení – vše je sladěno do jednoho kompaktního celku, který nedovoluje žádné odchylky. Zima je přísně zelenočervená, zářivě bílé je jaro, léto žluté a podzim oranžovo-černý. Kromě toho odlišuje hlavní hrdinku od ostatních postav důsledným kontrastním zabarvením kostýmu.

SHRNUÍ KAPITOLY



Barvy jsou v kinematografii silným nástrojem na vyjádření emocí a nálady, ale také na odhalení narativních prvků nebo povahy samotných hrdinů. Barva je od objevení systému technicoloru neodmyslitelným nástrojem narativní výstavby tak vizuální koncepce celkového díla.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

6 ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. ALEJANDRO JODOROWSKY – SVATÁ HORA (1973)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Autor Alejandro Jodorowsky se vydává na cestu na Posvátnou horu a během své cesty boří všechna tabu. Zároveň máme co do činění s posvátným iniciačním dílem, které je reakcí na autorovu teorii o změně lidstva prostřednictvím filmů. Ty mohou být účinnější než LSD, osvítil diváky a pak dojde k novému třesku.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat význam barvy a základní koncepci díla
 - Nástin záměru a užití barev v klíčových scénách
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Alejandro Jodorowsky, Svatá hora, tarotové karty,

6.1 Alejandro Jodorowsky

Dříve než se zaměříme na způsob uchopení barvy a filmového vyprávění je nutné uchopit koncepci autorství a vztahu režiséra k samotnému dílu. Bizarní, znepokojující, vyšinutý, bořící veškerá myslitelná tabu – to vše vystihuje filmový svět Alejandra Jodorowského, a zároveň jej jen stěží popisuje. Osud Jodorowského filmů je stejně zapeklitý jako snímky samy. Ať už se jedná o plánované zfilmování Herbertovy *Duny* či problémy s uvedením Jodorowského filmů v USA.

Svatá hora (The Holy Mountain, 1973) je považována za vrchol režisérové tvorby. Předcházel jí krátký snímek *Kravata* (La Cravate, 1957) a celovečerní filmy *Fando a Lis* (Fando y Lis, 1968) a *Krtek* (El Topo, 1970). Filmy však představují pouze zlomek Jodorowského bohaté tvorby (komiksy, divadelní hry, beletrie i odborné

spisy, vynálezy...). Jodorowsky je Všehtvůrcem; předkládá nám jedinečné obrazy vyšínutého světa, a to v několika rovinách. Kousavě satirická a alegorická rovina se snoubí s mystickou a dává vzniknout dosti svérázným situacím.

6.2 Svatá hora

Reakce diváků na tento snímek se diametrálně liší. Spojnici představuje úžas, údiv – nad absurdními nápady, které ústí ve scény zdánlivě nepatřící do naší reality. Obrněné žaby, granátové náhrdelníky, rock'n'rollové zbraně, had v pleteném oblečku, prostorově úsporné obytné rakve – to je jen kratičký výčet, zlomek groteskních nápadů, jichž je film plný. Takto vyděleny, zdají se být jen svérázně originálními nápady – v kontextu filmu však představují funkční náplň vyšínutého světa, který není tak docela cizí tomu našemu.

Veškeré prostředky slouží Jodorowskému ke kritice skrze jakési modelové situace. Ukazuje na nesmyslnost a zlovolnost – ať už církve, státu či dalších institucí a jednotlivců. Jodorowsky záměrně přehání, dotahuje vše ad absurdum. Všudypřítomná až přemrštěná je tělesnost, sexualita, touha manipulovat, ovládat druhého.

Scény, ve kterých je místo krve použito barev a barevných papírků, třešní místo vnitřností, zvyrazňují surreálnost a záměrnou stylizaci filmu. Scény jsou symboličtější a působivější, než kdyby bylo užito „opravdové“ krve. Jsme srozuměni s tím, že to, co sledujeme není doopravdy. Nebrání nám to však pocíťovat skutečnou hrůzu nad zlovůlí a násilím.

Ve zdánlivě bezdějovém snímku se propojují příběhy nejmocnějších, avšak smrtelných lidí sedmi planet, kteří společně putují na Svatou horu. Rituální očistou zbavení veškerých hmotných statků dosahují svého cíle, ve kterém zjišťují, že vše je iluzorní.

Jodorowsky je všudypřítomným demiurgem. Stvořitelem, hlavní postavou – Alchymistou a výsostným autorem. Diváka neustále překvapuje, aby v závěru zcizil viděné a zároveň protnul fiktivní příběh s naší realitou. Nic není nemožné, tedy všechno je možné. Ať už se nám mohou zdát určité momenty filmu sebešilenější, historická zkušenost nám dokazuje, že i nepředstavitelné je možné. Proto nelze odmítnout Jodorowského vizi světa jako neskutečnou.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Nastudujte si základní tarotové karty: **Mág, Velekněžka, Kolo štěstí, Viselec (Oběšenec) a Věž.**

Najděte propojení karet a jednotlivých částí ve filmu. Sledujte, jak s nimi autor pracuje. Jak užívá barevnost a stylistické koncepce tarotu.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Představme si jenom v krátkosti děj *Svaté hory*. Hlavní hrdina, mladík „kristovského vzhledu“, ve scénáři pojmenovaný jako Vůdce, se kamenován dětmi probírá ve městě připomínajícím apokalypsu. Ulice jsou zaplaveny násilím a chtíčem, zvrácená podoba církve dle vlastních slov „nabízí Krista na prodej“. Vůdce putuje městem ohrožován ze všech stran až přichází k vysoké věži, v níž sídlí Alchymista. Alchymista Vůdce podrobuje různým očištným obřadům a seznamuje ho se svým úmyslem shromáždit skupinu poutníků, kteří vystoupají na Svatou horu, mystické místo, na němž se skrývá tajemství nesmrtelnosti. Jsme svědky příběhů zbylých sedmi poutníků, vysoce postavených osob, které už na tomto světě dosáhly všeho, co mohly. Poutníci přilétají do věže a spolu s Vůdcem pokračují v rituálech. Posléze všichni vedeni Alchymistou vyrážejí na cestu k Svaté hoře skýtající mnohé další zkoušky a nebezpečí, aby na jejím vrcholu pochopili ne tajemství nesmrtelnosti, ale že skutečný život je jen iluze.

Je rozdělen na dvě, resp. čtyři části, i syžet implikuje několik oddělených úseků, tentokrát tři. První končí příchodem Vůdce do Alchymistovy věže, druhý příchodem ostatních poutníků. Navíc příběh každého z nich je též ohraničen jako samostatný celek. Tímto dělením se už dostáváme ke skutečnosti, že podoba Svaté hory sebou opět nese určitou „epizodickou“ strukturu, divákovi je stejně jako v *Krtkovi* poskytováno velmi málo vodítek pro zjišťování časových vztahů mezi scénami. Tento motiv znovu figuruje i na úrovni jednotlivých záběrů. Jodorowsky už nepoužívá zdaleka tolik prostředků diskontinuálního střihu co v předchozím filmu, pro záběry je spíše typické, že jsou komponovány jako jakási soběstačná „malířská plátna“ – tudíž rámování zůstává více vzdálené, kamera často statická v přímém pohledu či nadhledu a záběry velmi dlouhé. Pokud se rámování pohybuje, je to především díky dlouhým a plynulým jízdám kamery, přesto ani použití zoomu zcela nevymizelo. V ozvěnách se vrací i výrazná podoba střihu v akčních scénách, zdaleka však nedosahuje výlučnosti těchto scén v minulém filmu.

Střih klade větší důraz na grafickou návaznost záběrů a sama scéna disponuje nesrovnatelně bohatší barevností. Tento rozmach platí i pro množství rekvizit a kostýmů, jejichž realistická motivace je mnohdy opět značně oslabena. Rekvizity a prostředí, jenž naplňují mizanscénu v Alchymistově věži, ale také ve scénách z jednotlivými poutníky, nesměřují k jednotnému historickému prostředí, tudíž pocit „bezčasí“ nastupuje podobně, jako tomu bylo v *Krtkovi* (především film A. Jodorowského). Hudební složka zvuku je znatelně melodičtější. Na některých místech přetrvávají prvky narušující věrnost zvuku jeho zdroji, tentokrát především v podobě Alchymistových vypravěčských monologů, které doprovázejí sekvence zasvěcování poutníků.

6.3 Užití barev



V titulkové sekvenci vedené v hrané sekvenci v **černo-bílém** provedení se autor staví do kontrastu s ideálem a hodnotami západního světa. Je symbolickým započítím jakési cesty a očisty. Poté následují bizarní koláže barevných zátiší doprovázené stylizovanou typografií.



Úvod snímku začíná v **hnědých – zemitých** desaturovaných tónech, prostředí je neutrální. Rozložení symbolizuje několik tarotových karet symbolizující životní cestu, proměnu nebo začátek něčeho. V další scéně, která působí v kontrastu s neutrálními zemími tóny, pokračuje autor v otevřené kritice západního světa: hodnotu smrti, bohatství, historie nebo kultura i náboženství. Scény obsahují výrazné barvy: **žlutou, modrou, červenou**. Zajímavý je moment dehumanizace krve, která má různou barvu.

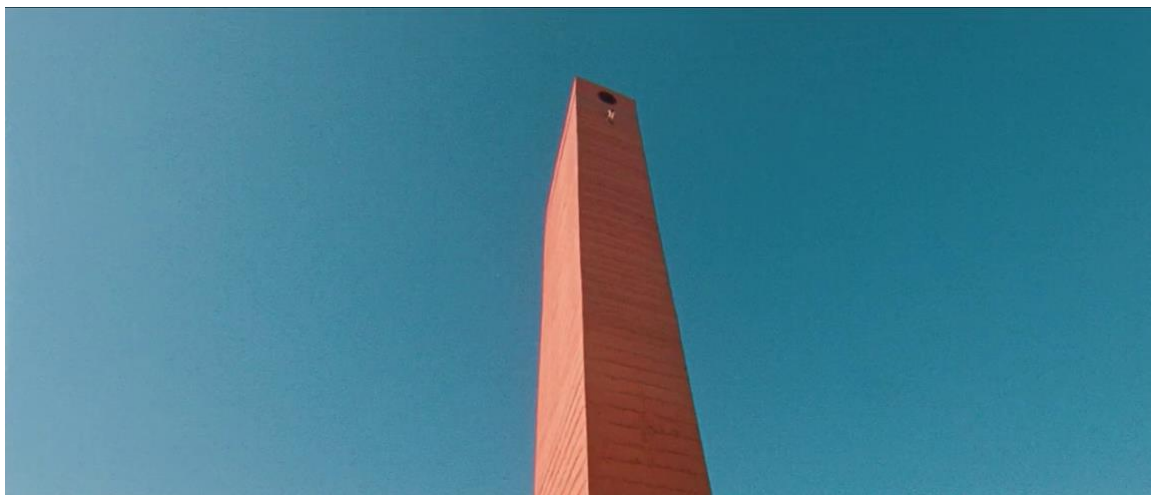
Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



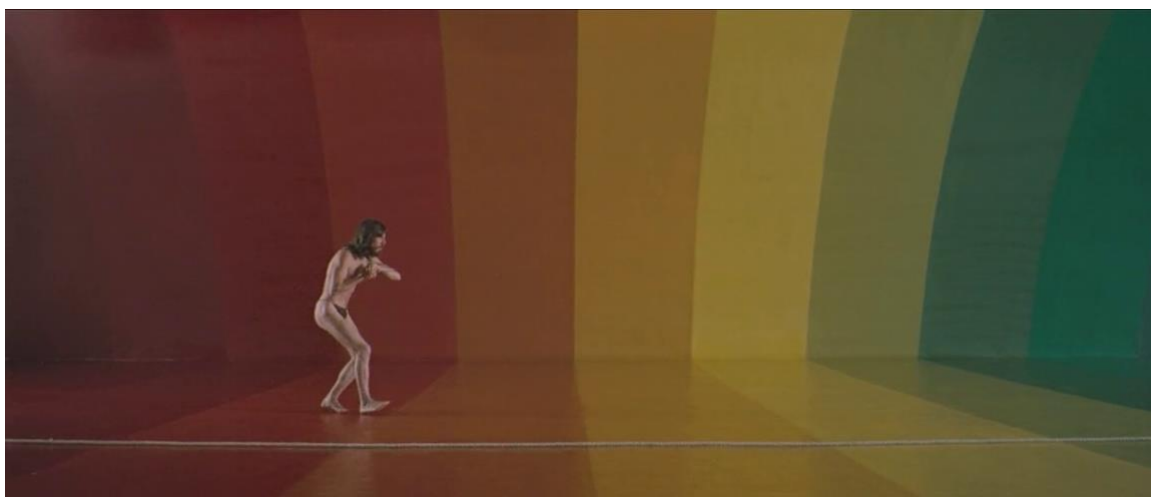
Autor vizuálně staví do kontrastu smrt a víru, kdy pracuje nejen s barevností, ale také s vizuální podobností náboženských figur a zobrazení (viz. Horní obrázek Ukřižovaný Kristus, dolu Sedmiboletná Panna Marie a Kristus).



Tarotové karty jsou určujícím klíčem k dekódování autorových lokací a příběhových linií, které otevírá ve svém vyprávění. Nachází se zde ale i barvy, které tradičně symbolizují hodnoty, které známe ve spojení se západním světem a křesťanskou kulturou. Užívá je na vytvoření kontrapunktu mezi světem reálným a mystickým.



Věž – stejně jako u tarotových karet je proces a počátek proměny. Barvy v komplementárním rozložení **oranžová – modrá**.



Hlavní hrdina se přesouvá prostorem (znovuzrození symbolizující trubici u vstupu – ženskou pochvu – porod) který začíná nízkofrekvenční červenou barvou a přesouvá se až na opačné spektrum. Na konci sedí velekněz (karta velekněžky), který opět reaguje barvami na tarot.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Scénograficky barevně bohatý filmový prostor nám představuje autor jak v domově Velemága/Velekněze, tak ve světech, kde žijí ostatní následovatele jeho učení. Přecházíme opět koloritem z úvodu bílo-černé až k terciální doplňkové paletě barev (viz obrázek nahoru), kde dominuje **modrá – žlutá – červená**.

Stejně tak světy jsou tvořeny z komplementárních palet, které se zakládají na principu terciálního schématu.



V poslední fázi filmu se dostáváme k hledání Svaté hory. Dostáváme se do exteriéru, který je posílněn saturací okolitých barev. Postavy se stahují do pozadí volbou **hnědého** hábitu. Dominuje prostor a akt.

Ve filmu autor pracuje také s opticky kontrastními barvami **modrá – červená**. Symbolizující nejen ženský a mužský aspekt (jak tomu je na konci příběhu), ale také energii člověka, lidské šťávy (žily, tepny) a také spirituální propojení emocí a filozofie.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

Ve zdánlivě bezdějovém snímku se propojují příběhy nejmocnějších, avšak smrtelných lidí sedmi planet, kteří společně putují na Svatou horu. Rituální očistou zbaveni veškerých hmotných statků dosahují svého cíle, ve kterém zjišťují, že vše je iluzorní. Autor zde pracuje s paletou barev přenesenou významově i koncepčně z tarotových karet. Barvy tedy nabírají mnohoznačnosti a tajuplného mysticismu.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

7 ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. PETER GREENAWAY – KUČAŘ, ZLODĚJ, JEHO ŽENA A JEJÍ MILENEC (1989)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Modelové postavy kuchaře, zloděje, jeho ženy a jejího milence ve filmu o lásce, zločinu, sexu a obžerství. Greenawayův opus magnum opět neúnavně citující výtvarné umění a divadlo, během jehož realizace se režisér mohl opřít o výjimečně silný autorský tým.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat význam barvy a základní koncepci díla
 - Nástin záměru a užití barev v klíčových scénách
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Peter Greenaway, Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec, Jean Paul Gaultier

7.1 Peter Greenaway

Režisér Peter Greenaway je režisér s malířským vzděláním, což se výrazně odzrcadluje na jeho tvorbě ve všech aspektech: obrazová dokonalost, strhující výtvarné provedení a inspirace slavnými malířskými mistry jsou u něj signifikantní a automatickou složkou jeho filmových děl. Co však dokáže rozdělit publikum na dva tábory jsou jeho mnohdy kruté, krvavé a sexuální příběhy. Když Peter Greenaway ve svých šestnácti letech uviděl Bergmanovu *Sedmou pečet'* rozhodl se, že se stane filmařem. Ve svém filmovém řemeslu tak vzdává hold tradičním mistrům filmového řemesla z dob italského neorealismu a počátků autorského filmu.

Greenawayův celovečerní debut *Umělcova smlouva* (1982) byl kritikou velmi ceněn. Ve snímku *Topení po číslech* (1988) jsou v každém záběru originálně ukryté číslice od jedné do stovky. Jeho zatím největším úspěchem je film *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* (1989).

Podle Greenawaye by kinematografie neměla být založena na příběhu a neměla by být pouhou filmovou adaptací dané předlohy, ale měla by být autonomním médiem, založeným na obrazu. Sám se proto snaží, aby jeho filmy byly založeny na jiném systému, než je text. Greenawayovy filmy jsou tak posedlé kategoriemi a organizačními systémy. *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* je založen na systému podle kódování barev. Sice má tento autor unikátní přístup k tvorbě, můžeme najít několik průsečíků v jeho tvorbě. Jedním z nich je i zmíněná estetika ovlivněná malbou. Čtyři roky totiž studoval malířství na Walthamstow Art School v Londýně. To, že je Greenawayův formální výcvik právě v nástěnné malbě, se jistě promítlo do přístupu, s jakým skládá mizanscénu a jak komponuje záběry. Obecně lze říct, že Greenawayovy filmy jsou mnohem rozmanitější v tom, jakým způsobem je utvořena mizanscéna, než jakým způsobem jsou sestříhány, jak pracují s úhly kamery, nebo jaký mají příběh.

Dalším specifikem je Greenawayův přístup k vyprávění. Ten lze vztáhnout k jeho nechtí snazit se ve filmu o „zobrazení reality“, o což se množství filmařů pokouší. Greenaway vyjádřil svůj nezáměr vyprávět příběh formou lineárního vyprávění.

7.2 Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec

Provokativně excentrický film *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* patří k divácky nejúspěšnějším Greenawayovým snímkům. Oslovil jím i americké publikum, kde byl díky svému až hororovému charakteru doplněnému o obscenní, násilné scény zpřístupněn až od sedmnácti let. Děj makabrního příběhu se odehrává v rozmezí devíti dnů v prostředí luxusní restaurace. Pravidelně sem dochází gangster Albert Spica se svou manželkou Georginou a svou suitou. Žena si tu pod nenápadnou patronací majitele podniku, francouzského šéfkuchaře Richarda, najde milence Michaela, s nímž se zde miluje na nejrůznějších místech. Její nevěra je však odhalena a gangster muže zabije. Konečné slovo má však mstící se manželka a další Spicovy oběti: zločinec zemře těsně poté, co je donucen ochutnat kus masa z upečeného milence.

Film je rozdělen na devět částí – devět dnů, které můžeme připodobnit k devíti dějstvím. Každý den je uveden nově vypracovaným restauračním menu. Odehrává se v šesti barevně specifikovaných prostorách: restauraci, kuchyni, toaletě, parkovišti, knihovně a nemocnici. Přičemž barevnost není vždy monochromní. Dochází k záměrnému míchání barev přiléhajících prostor, ale i ostře nasvícenému rozhraní. Svě zabarvení mění i kostýmy při přechodech mezi prostory. Greenaway při práci s barevným laděním daných lokací využívá svých malířských zkušeností. Tvrdí, že barva má zcela klíčový podíl na konečném vnímání prostoru a jeho rozměrů. Je tedy určitým „organizačním principem“. Zároveň pracuje s poznatkem, že moderní malířství 20. století odpoutává barvu od svých objektů (příkladem uvádí Pabla Picassa, který maluje zelené nebe) a chce vrátit symbolicky barvu svému původnímu obsahu. Za tímto účelem přiřadil každému ze zmíněných prostorů jednu barvu optického spektra, která je nejen atmosférická, ale i významotvorná. Opírá se při tom také o studium teorií sepsaných Isaacem Newtonem v díle *Optika*, kde se píše „že barva je

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

vlastností světla, a že světlo je složené z proudu částic, jímž se šíří.“, a že bílé světlo není ve skutečnosti světlem bílým, ale směsí všech druhů barev.

Film začíná předscénou s pomalým vertikálním pohybem kamery klouzajícím po konstrukci držící prkennou podlahu, odhalující tak antiiluzivní ráz prostředí, v němž lze sledovat filmový ateliér či divadelní propadliště. Pokračuje k detailním záběrům psů ušlechtilých ras požírajících ze země syrové maso. Celý výjev je potměný, jen v několikavteřinových intervalech vystupují titulky v modré barvě předjímající barevnost svícení scény následující. Červeně uniformovaní lokajové v bílých rukavičkách rozevírají těžkou sametovou oponu. Za štěkotu psů, dutého bouchání a skřípění pneumatik procházejí jako předvoj před psy na „scénu“ parkoviště. K opětovnému využití opony, respektive k jejímu zatažení, dochází až na konci filmu. Jde o určitý divadelní rámec díla, který sám Greenaway nazval „filmem-představením“.

To spočívá v předvádění filmového světa jako divadla. Chce, aby se divák identifikoval s fikcí filmu, ale zároveň ho zcizovacími efekty, blízkými spíše divadlu, stále vrací k uvědomění, že něco takového není reálné, dává mu prostor distancovat se od obskurností, kanibalství a tyranie. Nutí diváka neztotožnit se, nedojímat se a zaujmout vlastní stanovisko. Typické je přerušování děje komentářem či popisky, změnou již nastolené struktury, nebo přiznáním uměle vystavěného prostoru. Souhrnně tedy využívá principů epického divadla formulovaného Bertoldem Brechtem v první polovině dvacátého století.

Mé filmy jsou záměrně umělé a jsou vždy sebereflexivní. Pokaždé když sledujete můj film, víte naprosto přesně a absolutně, že jenom sledujete film. V žádném případě to není exemplář něčeho „přirozeného“ nebo „skutečného“.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Zhlédněte film *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*. Sledujte užití barev a vizuální stylizaci, kterou autor pracuje.

7.3 Užití barev



Scéna z parkoviště při mučení Roye odkazuje na de Vosův obraz *Lov jelenů* (1630)

První filmovou lokací, s kterou se divák seznámí, je parkoviště u restaurace La Hollandais. Tajemné a děsivé místo, kde se odehrávají tyranské výlevy Alberta Spici, zloděje a gangstera s omezenou hranicí morálních hodnot. Jeho přítomnost znamená úzkost, strach a špínu. Dochází zde k bezpředmětnému mučení a ponižování Spicova komplice Roye. Ať už kontaktem s psími exkrementy nebo močením na jeho nahé tělo. Výjev je ohraničen dodávkami, které jsou po okraj naplněné masem a tvořícími pomyslný portál po obou stranách záběru. Skrze ten se naše pozornost upíná ke středu scény.



Vnitřek vozu s masem je nasvícen žlutě, připomíná Aerstenův obraz *Řeznický stánek s útekem do Egypta* (1551)

Obětí parkoviště se stává i jeho žena Georgina. Je zde zavřena do auta a znásilněna vlastním manželem nabuzeným alkoholem, a to před zraky ještě neposkrvněného malého chlapce z kuchyně. Má mu to být lekcí do života. Prostředí naplněno barvami **jedovaté žluto-oranžové** a **chladné modro-fialové barvy**.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Z parkoviště se přesunujeme do prostoru obrovské kuchyně. Kamera při tom pomalu přejíždí v dlouhém záběru bez střihu, horizontálně kopíruje trajektorii herců a absolutně nerespektuje iluzivnost kulis. Tím dochází opět při vstupu do nové lokace k jistému zcizení při přiznání nepravosti budovy. Ve vteřinovém záběru se nám dokonce ztratí jakýkoliv obraz, protože mezi kamerou a snímanou scénou je ateliérová zeď. Tento princip se opakuje i při dalších vstupech do jiných prostor.



Prostor je vymezen **zelenou** barvou. Podle Greenawayových slov jde o „temnou zeleň prostitutek, zeleň listů, smaragdu, vybledlého trysku vody v Nilu, temné deštivé džungle“. Zelená je barvou symbolizující klid, naději, svěžest a mládí. Je spojována s přírodou, jarem a znovuzrozením. To mají společné všechny kultury i náboženství. I přes to je v umění souvisejícím s křesťanskými tradicemi trochu opomíjená pro svou přílišnou spjatost s pozemskostí. Nedosahuje dostatečně spirituálních rovin. Je barvou Venuše, bohyně plodnosti a lásky, vystupující ze zelené pěny. Aztékové vkládali svým zemřelým panovníkům do těla zelený kámen chalchihuitl symbolizující znovuzrození a umísťovali je na místo srdce. Egypťané podobně nakládali se zeleným drahokamem smaragdem upraveným do tvaru posvátného brouka skarabea. Použití zelené barvy pro kuchyni souvisí s přípravou, svěžestí a zrozením jídla.



Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

Do restaurace se dostáváme úzkou chodbou, která je jakýsi zažívací trakt, jícen, který vede od hltanu do žaludku a střevy do záchodové mísy na toaletě. Koberce, ubrusy, polstrování židlí i stěny jsou vymezeny **karmínově červenou** barvou, která podporuje „dábelskou“ atmosféru panující v restauraci. Z psychologického hlediska je výrazem životní síly a aktivity. Upřednostňují ji lidé cílevědomí a energičtí, ale i násilníci, k nimž se Albert Spica bez pochyby řadí. Můžeme mu společně s barvou přiřknout i fyzickou sílu, syrovost, agresi a vášně. Alegoricky je možné si ho spojovat s válečníkem Martem, který dostal své pojmenování podle červené planety Mars.

Dle egyptské mytologie symbolizovala **červená** život a krev, ale zároveň pro ně byla ve výtvarném umění vnímaná jako barva hrozby, a to vzhledem k tomu, že rudé zapadající slunce bylo připisováno příchodu démonických nocí a vytrácení slunečních božstev. Také používali červený inkoust, pokud měli psát jméno Apofise, hada neštěstí, či Setha, boha zla. Stejně tak i Spicovo jméno je psáno červeně.



Pokud budeme purpurově **červenou** vnímat jako mučednickou barvu Ježíše Krista, dostává se nám souvislosti s tematikou poslední večeře a Da Vinciho obrazem, se kterým režisér ve filmu několikrát pracuje ať už při tvorbě mizanscén či v rámci koncepčního zasazení. S tím se pojí i závěrečná scéna, předkládání dočervena upečeného milence. Nejenže se nám vizuálně spojuje tělo s postavou Ježíše Krista, ale zároveň se nabízí odkaz na dobu podstatně mladší, kdy člověk mladého paleolitu před pohřbíváním natíral své zemřelé červenou hlínkou, se záměrem navrátit je mezi živé.

Hlavní dominantou restaurace je ikonické plátno *Hostina svatojiřských střelců* (1616) od Franse Halse, jednoho z předních evropských portrétistů 17. století.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Zářivě **bílé** toalety jsou prostorem, kde se nám bělost spojovaná s představou čistoty pojí s místem vnímaným jako nečistým. Milenci se zde poprvé milují a zároveň hřeší. Tak i slučují tyto protipólné představy. Rozhraní odlišně zbarvených přiléhajících prostor je zde velmi výrazné. Pronikáním červeného světla skrze otevřené dveře do bílé místnosti dostáváme jako výslednou barvu **růžovou** s přesně směřovaným úhlem dopadu. Ostrou hranou vymezuje celou plochu druhých dveří. Těch, které stály mezi schovávajícími se milenci a nic netušícím Spicou, jako výstražné znamení smilníkům.



Prostor knihovny je pojat **zlatě** a jako barva **slunce** je symbolem vznešenosti. Doplnkovými barvami jsou teplé odstíny hnědé. V Egyptě je zlatá barva spojována s bohem slunce Re a s obilím, na němž závisel život. I život mileneckého páru je vydán na pospas místu, kde se ukrývají. Hinduisté ji považují za symbol pravdy. Pro Řeky byla symbolem rozumu a nesmrtelnosti. Jejich zlato-hnědou příkrývku si tedy můžeme metaforicky spojit se zlatým rounem, jakožto ztělesněním nesmrtelnosti, které našel Iáson zavěšené na stromě života.



Církevní nemocnice je místem, kde se odehrává nejkratší úsek filmu. Leží zde kuchtík Pup, poté co byl surově napaden a mučen Spicou. **Žlutá** je zde chápána z negativního pohledu jejího významu. Není spojena pouze se symboly hojnosti a plnosti života související s příchodem léta. Je také aktivní při nástupu podzimního období a ohlašovatelkou zkázy, úpadku a blížící se smrti. Žlutá je barvou kacířů. Vztahuje se k Jidášovi, který zradil Ježíše Krista. I Pup je v Albertových očích považován za zrádce, když svým konáním podporoval milenecký pár. A byl za to potrestán. Ve středověku byla vnímána jako barva hanby. Nosili jí žebráci a malomocní. Její symboliky využili i nacisté při označování Židů žlutou Davidovou hvězdou.

SHRnutí KAPITOLY



Exotická moderní bajka o nevěře z dílny uznávaného režiséra Petera Greenawaye. Sleduje příběh ženy, jež je znuděna svým manželem, zločineckým bossem, a tak si v restauraci svého chotě začne aférku s tichým knihkupcem. V Greenawayově pozoruhodném srovnání jídla, sexu a násilí se mění způsob, jakým uvažujeme o našem chování a jednání a také o užití barev.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

8 ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. ALFRED HITCHCOCK – VERTIGO (1958)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Mistrovské dílo o posedlosti, jež vedla až za hrob. Hitchcock přináší psychologické drama s hlavním hrdinou bývalým policistou Scottym, jenž se zamiluje do ženy, kterou má sledovat, a teprve postupně zjišťuje, že se stal obětí rafinované hry. Rafinovanou hru Hitchcock odvádí i pro samotné publikum, které mnohoznačnost díla fascinuje do dnes.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat význam barvy a základní koncepci díla
 - Nástin záměru a užití barev v klíčových scénách
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Alfred Hitckcock, Vertigo,

8.1 Alfred Hitckcock

Alfred Hitchcock patří k nejvýraznějším režisérům z historie kinematografie, často je přezdíván jako „mistr thrilleru nebo mistr napětí“. Jeho filmy jsou velice inteligentní, většinou využívá menších a omezených lokací pro natáčení i samotný příběh (*Provaz, Okno do dvora, Vražda na objednávku*). Také se v jeho filmech často setkáváme s překvapujícími zvraty, nečekaným rozuzlením v podání nejrůznějších filmových postav (detektiv, mileneček, psycholog). Je to také jeden z mála režisérů, kteří zažili období němého filmu a také přechod na zvukový film.

Vypracoval jsi svůj charakteristický obrazový i režijní styl význačný mistrovskou prací s napětím a bouráním očekávaného. Přelomové filmařské postupy, neskutečně schopné a

očividné režijní vedení a vrcholová umělecká hodnota nakonec z jeho filmů udělala z Hitchcocka dodnes jedním z největších filmařů historie.

V 50. letech se režisér Alfred Hitchcock ocitá na vrcholu svých tvůrčích sil. Postupně natáčí vynikající adaptaci románu Patricie Highsmith *Cizinci ve vlaku* (1951), „náboženský“ thriller *Zpovídám se* (1953), poté dvakrát předvádí mistrovskou schopnost pracovat s napětím na extrémně malém prostoru ve snímcích *Vražda na objednávku* a *Okno do dvora* (oba z roku 1954). Toto mimořádné období pak vrcholí slavným *Vertigem* (1958) a pokračuje snímky *Na sever severozápadní linkou* (1959), *Psycho* (1960), *Ptáci* (1963) a *Marnie* (1964).

Alfred Hitchcock své filmy vytváří jako mnohohrstevnaté příběhy plné mnohoznačnosti. Základem pro vztah psychologie a scenáristiky mu posloužila fascinace Freudeské psychoanalýty, která je silně svázaná s mnoha jeho snímky.

8.2 Vertigo

Vertigo neoddiskutovatelně patří k nejvýznamnějším milníkům světové kinematografie. Zásahu na tom má mnoho faktorů – široký tematický záběr snímku a množství motivů (film zpracovává například motivy fetišismu, nekrofilie, akrofobie nebo dvojnicí; ale funguje i na mnohem obecnější úrovni – témata lásky a smrti); stylová vytríbenost (dosažená ve spolupráci se špičkami jednotlivých filmařských oborů – od kamery přes kostýmy až po hudbu); technické novátorství filmu (strach z výšek navozen jednoduchým kamerovým trikem; práce s filtry); nekonvenční práce s narativem (odhalení „pointy“ ve dvou třetinách filmu); herecký um tří hlavních protagonistů – a tak bychom ve výčtu mohli pokračovat dále. *Vertigo* stále vybízí k novým interpretacím a zároveň se vzpírá jakémukoliv konečnému výkladu.

Námět filmu pochází z románu z roku 1954 *Mezi mrtvými* (D'Entre les Morts) od dvojice francouzských autorů Pierrea Boileaua a Thomase Narcejaca. Hitchcock si pro své *Vertigo* z románu propůjčuje pouze základní dějovou linii, kterou obohacuje o několik nových motivů a postav. Například novou postavou je „mateřsky“ založená přítelkyně protagonisty Scottieho – Midge. Zároveň je děj přesunut z Francie do kalifornského San Francisca, které se podle mnohých vykladačů filmu stává dalším „hrdinou“ příběhu. Největší změnou ve výstavbě syžetu je Hitchcockovo odmítnutí šokující pointy. Odhalení pravé totožnosti „druhé ženy“ (ve filmu se představí jako Judy) totiž přichází již ve dvou třetinách snímku.

Pro Alfreda Hitchcocka byla volba spolupracovníků vždy naprosto zásadní. Potřeboval se obklopit schopnými lidmi, kterým mohl věřit. Při natáčení se sešly naprosto špičky svých oborů, které měly zásadní podíl na výsledném díle. Autorem titulkové sekvence je Saul Bass, legendární grafik, který svým inovativním přístupem k tvorbě úvodních titulků způsobil v Hollywoodu malou revoluci. Ve *Vertigu* spojil hranou akci s animací.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Úvodní titulková sekvence připravuje diváky na celkovou atmosféru snímku.

Na začátku vidíme makrodetaily ženské tváře – levou dolní část jejího obličeje; poté rty a oči, dívající se doleva a doprava. Kamera se poté přesune pouze nad pravé oko. Mírně se k němu přiblíží a v tom okamžiku plátno zalije červená barva. Oko se strachy rozšíří a objeví se v něm titulek s názvem filmu – „Vertigo“. Následují animované spirálovité obrazce – předzvěst nejen hrdinovy závratě, ale vlastně i celého příběhu. Ten je totiž strukturován rovněž do jakési spirály.

Za kamerou stál Robert Burks, Hitchcockův oblíbený kameraman, se kterým natočil většinu svých filmů z 50. a první poloviny 60. let (výjimku tvoří pouze *Psycho*). Společně museli například vyřešit způsob, jakým evokovat Scottieho závrat' na schodišti ve zvonici. Nakonec byl použit na bok položený model schodiště, do nějž byla umístěna kamera na kolejkách. Slavný „vertigoefekt“ byl docílen jízdou kamery dozadu a souběžnou změnou ohniskové vzdálenosti „vpřed“. Velikost takového záběru zůstala nezměněná. Snová atmosféra filmu je do značné míry také výsledkem Burksovy práce. V scénách na hřbitově nebo u Golden Gate Bridge je užíváno mlhového filtru, který tento snový dojem vyvolává. Madeleine se v nich stává doslova éterickou bytostí a divák má pocit, že je odkudkoliv, jen ne z pozemského světa.



Mlhový filtr, který podporuje snový efekt.

Z dalších členů štábu, kteří ovlivnili vizualitu snímku je například nejslavnější hollywoodská kostýmní návrhářka všech dob Edith Head, držitelku osmi Oscarů, jejíž přínos *Vertigo* spočívá hlavně v práci s barvami kostýmů, a autora dekorací Henryho Bumsteada.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Zhlédněte snímek *Vertigo*, sledujte propojení barev a postav v jejich vnějších nebo vnitřních charakterech.

Různých interpretací *Vertiga* existují desítky. Analýzou a podrobným zkoumáním snímku se věnovalo desítky filmových teoretiků i režisérů. Autorem jedné z teorií je i je slovinský filozof, sociolog a teoretik umění Slavoj Žižek, který na film aplikuje psychoanalytické postupy. Podle Žižeka se Scottie a Madeleine (respektive Judy) stávají oběťmi svých vlastních her, které nakonec zvítězí nad realitou. Madeleine se zaplétá do vlastní sítě předstírání a podvodů, Scottie se stává posedlým ideálem ženy, jejím obrazem – ten však za sebou neskrývá nic jiného než smrt. Klíčovým záběrem filmu se stává profil Madeleine (například v Erniero restauraci, ve které ji Scottie prvně uvidí) a Judy (v závěru v hotelovém pokoji). Za tímto profilem se však neskrývá vůbec nic, jen prázdnota, kterou máme tendenci vyplňovat vlastní fantazií. To, čeho se nám v reálném světě nedostává, projektujeme do této nicoty. Když se Judy pod Scottieho nátlakem proměňuje v Madeleine, stávají se jeho fantazie skutečností. Pro zhmotněné sny, jak říká Žižek, máme jeden odpovídající výraz – noční můra. Scottieho snaha oživit mrtvou osobu je pak čirou nekrofilii. Až poté, co je takto Judy přeměněna, je s ní schopen pohlavního styku (jenž

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

samozřejmě není filmem explicitně vyjádřen). Žižek v souvislosti s tím parafrázuje známé pořekadlo: „*Jediná dobrá žena je mrtvá žena.*“

8.3 Užití barev

Jak již bylo naznačeno ve filmu je obsaženo několik stovek skvělých momentů k interpretaci. Tento text si nebere však za cíl kompletní analýzu díla, ale spíš nástin autorského záměru práce s barvami, protože zde autor brilantně představuje užití barev ve spojení s jednotlivými postavami, světlotonalita snímku odráží nejen atmosféru jednotlivých scén ale i prožívání samotného hlavního hrdiny.

Už úvodní expozicí do děje se filmu podaří osvětlit trauma hlavního hrdiny, vystavět jeho charakter a pak už to jenom chce chvíli čekat na roztočení všech dějových motorů. U *Vertiga* je ale obzvláště důležité vnímat veškeré jednotlivé detaily, vrcholné práce krále thrillerů posouvají ještě o kus dál.

Tmavá a ponurá noční honička na střeších domů, která končí tragickou smrtí je provázená **tmavě modrou. Modrá** v tomto snímku se vyskytuje v několika málo momentech, kdy se Scotty ocitá na hranici s vlastním vědomím a realitou.



Nasleduje scéna, která svou světlotonalitou funguje jako vizuální kontrapunkt vůči noční honičce. Autor uvádí dvě postavy – Midge a Scottyho. Prostor Midge je definován základními barvami **žluté – modré – červené**. V saturaci barvy nejsou výrazné. Působí harmonicky a pozitivně. V barevném složení 50% žluté, 30% modré a 20% červené barvy.

Scotty je propojen s barvou **červené v tmavých tónech**, přecházející až k **hnědé**.



Zajímavě pak působí scéna, kde Scottyho prosí přítel o pomoc. Má na sobě **modrý** oblek s **modrou** vázankou. Prostor ale působí klidně, z počátku přátelsky. Scéna je důmyslně vystavěna i co se pohybů herců a rámování jednotlivých postav v obraze týče: narušování osobního prostoru, dominance a submisivita (viz. ukázka).



Postava Madelaine je obecnstvu představena v červeném salónku v **zelených** šatech. Komplementarita barev **červené** – **zelené** dopomáhá k efektu vizuálního zvýraznění. Zajímavý moment dochází právě, když Madelaine vidíme z profilu. Chris Marker se dlouho věnoval analýzám tohoto filmového díla. Uvědomil si, že v první části Vertiga, kdy je Scottie zamilován (do pravého profilu) Madeleine. Je zde předváděn jako profil lásky, profil něžnosti. Marker tento moment nazývá „pravý profil prvního zjevení“. Ve druhé části

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

filmu, kdy vnímáme profil v zeleném světle, v níž rozpozná možného dvojníka Madeleine. Tedy vnímáme profil zrady, nedůvery a mystifikace.



Zelená prostupuje obraz a nechává vyznít profil Judy jako reminiscenci obrazu Madelaine. Film do jistého momentu vnímáme jen skrze snímání Scotty, v této scéně nastává i rozdělení tohoto principu a diváku je odhaleno ono tajemství klamu. Po zbytek snímku sledujeme jen to, jak Scotty na realitu bude reagovat.



Film obsahuje také místa s **nízkou** světlotonalitou. Podpořují lži a mystifikaci.



Zajímavé odhalení může učinit divák, když se v snímku ocitáme doma u Scottyho. Jeho typickou a charakteristickou **červenou** mění za **zelenou**. A naopak Madelaine má na sobě červený župan. Moment jakési upřímné intimity obou postav, nebo také ukázka vnitřní a vnější hodnoty obou charakterů.



Scén s **modrou** barvou v kostýmech je opravdu ve filmu jen několik. Touto scénou začíná dle Chrisa Markra také konec skutečného příběhu a zbytek je pouhou fantazií Scottyho, který se snaží oživit svou mrtvou lásku. Modrá jako prvek racionality u soudního líčení, jako prvek svobody i spravedlnosti.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Vertigo je po všech stránkách dokonalým filmovým dílem – vizuálně půvabné, vypravěčsky silné a osobité a herecky neskutečně přesvědčivé. To vše s výborným hudebním doprovodem, nečekanými dějovými obraty, užitím barev je vrcholnou ukázkou toho, co dělalo Alfreda Hitchcocka králem napětí a mistrem filmu.

9 ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI – TŘI BARVY: MODRÁ (1993)

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Posledním významným filmovým projektem polského režiséra Krzysztofa Kieślowského byla volná trilogie Tři barvy, která vznikla ve francouzsko-polské koprodukcii. Společně se scenáristou Krzysztofem Piesiewiczem se v ní inspiroval barvami trikolory a heslem francouzské revoluce Volnost, Rovnost, Bratrství.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat význam barvy a základní koncepci díla
 - Nástin záměru a užití barev v klíčových scénách
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Krzysztof Kieślowski, Modrá, Tři barvy,

9.1 Krzysztof Kieślowski

Krzysztof Kieślowski vystudoval Vysokou filmovou a televizní školu v Lodži (1969). Dlouho pracoval jako dokumentarista, postupně však přešel k hrané tvorbě. V raných filmech se často věnoval problematice „běžného pracovního dne“ v socialistickém Polsku a stal se jednou z vůdčích osobností polského „kina morálního neklidu“. Jeho hrané filmy se vyznačují zobecňujícím přesahem, v němž se dostávají do popředí témata etických a morálních otazníků, náhody či osudu jako určujících sil v životě člověka.

Světový věhlas mu zajistil desetidílný TV cyklus novodobých variací biblického desatera Dekalog (1987–89), z něhož byly dvě epizody v rozšířené verzi uváděny v kinech (Krátký film o zabíjení, 1987; Krátký film o lásce, 1988). Své dílo uzavřel psychologickým mysteriem Dvojitý život Veroniky (1991) a volnou trilogií Tři barvy (1993–94).

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Jeho režijní styl pracuje s principem náhody, kterou demonstruje na běžných lidech, na lidském prožívání na momentech, které působí na první pohled jako všední mozaikovitě události, ale představují spíše podstatu samotného lidství.

9.2 Tři barvy – Modrá

Cyklus *Tři barvy* navozuje lehké asociace s barvami francouzské trikolóry, revolučním heslem Volnost, Rovnost, Bratrství, navíc pak doplněné psychologickým podtextem svých hlavních hrdinů, kde jsou jednotlivé části volně provázány pomocí symbolických odkazů, ale každá část tvoří naprosto samostatný, ba indiferentní celek. Ba režisér Krzysztof Kieślowski pro každou z „barev“ sestavil zcela odlišný filmový štáb.

Úvodní a do značné míry i nejlepší a nejocetovanější *Modré* dominuje, kromě zmíněné barvy, již Kieślowski velmi promyšleně nezapomene použít takřka v žádném záběru, zejména skvělá kamera Slawomira Idziaka, chorálový hudební doprovod Zbigniewa Preisnera a herecký výkon Julietty Binocheové v roli Julie.

Julie ve snaze překonat svou životní tragédií, kdy při autohavárii zahyne její manžel, věhlasný evropský skladatel, i dcera, a přes nemohoucnost spáchat sebevraždu, když není schopna polknout tubičku léků, obrátí svůj život ke svobodě a bez emocí i minulosti, kterou se jí sice stále připomíná ať již v osobách přítele Oliviera, jenž se snaží dokončit manželův evropský koncert, tak chlapce, který byl svědkem nehody a donesl jí přetržený náhrdelník s křížkem, či manželovy dlouholeté milenky čekající jeho dítě, kterému chladnokrevná Julie daruje svůj dům. Odstěhuje se do zcela nového prostředí a snaží se vybudovat nový život, což, jak pozná, není zkrátka možné, protože je se svou minulostí nerozlučně spojena.

Juliin příběh je pak pomocí několika zlomů rozdělen do zcela nesourodých částí, které jsou propojeny přes zcela nesouvisející zápletky, ať již noční pouliční rvačku, myši v komoře, bazén či pouličního hudebníka, jenž tvoří dojem osudovosti.

Fenomén, kterým se film zcela bezesporu stal, je pak dán již zmíněnou kamerou Slawomira Idziaka s doposud nevídaným způsobem snímání – velmi charakteristické jsou úvodní scény filmu se záběry zadního skla auta či záběry otáčející se kola a ubíhající silnice, které patří do filmové učebnice, ale i hudba Zbigniewa Preisnera, která netvoří obvyklou kulisu či pouhé zdůraznění klíčových scén, ale je filmu zcela neoddelitelnou součástí.

Kapitolou sama pro sebe je pak režijní práce Krzysztofa Kieślowského, jež nenechává zhora nic náhodě a propracovává každý detail, kde však volné asociace i záměrná mnohovýznamnost dávají prostor k nesčetným interpretacím toho, co vlastně měl film sdělovat.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Zhlédněte snímek *Modrá* a pozorujte, kde autor užívá principů fade out.

9.3 Užití barev

Hned v úvodu filmu se dostáváme k chladnému technickému záběru kola jdoucího automobilu. Záběr je prostoupen **modrou** barvou v chladném tónu. Autor si pohrává s divákem a zabraňuje mu seznámit se s hlavními hrdiny. Vyvolává v nás odcizení, aby divák cítil stejný chlad, jaký pohlcuje hlavní hrdinku Julie po dobu celého filmu.



Hned po několika krátkých záběrech sleduje nehodu automobilu. Sledujeme její důsledek nikoliv akci. Autor zde otvírá koncept pocitů na sinusoidě, jak tomu je také v životě – po úspěchu přichází pád (kluk nasadí míček na klacík – nehoda).

V odcizení pracuje i záběrech kdy sledujeme pohřeb přes malý přenosný televizor. Emoce, které se drásají na povrch mají **zeleno-červené** prostředí, které se ve filmu poté objevuje několikrát.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Emoce v sinusoidách střídají polohy klidu a smíření s polohami naprostého emocionálního vyvrcholení. Celý záběr prostupuje zářivé **modré světlo**, hrdinka vystupuje z filmového prostoru a sleduje napřímo pohybující se kameru. Po vrcholech přichází fade out. Hrdinka, jak kdyby ztrácí na krátký okamžik vědomí.



Reprezentace minulosti jako **modrou barvu** autor deklaruje již v úvodu, kdy Julie vstupuje do **modrého pokoje**, a přichází k lustru z **modrých kousků skla**. Minulost se snaží destruovat. Trhá prameny skla a později je svírá v ruce, místo odpovědi právníkovi, proč chce vše prodat a zbavit se všeho.

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.



Přichází také momenty, kdy emoce hrdinku stávají do agresivní polohy, kdy se snaží ze sebe minulost dostat souloží s rodinným přítelem. **Modrá barva** nasává jedovatý **zelený odstín**.



Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Silně emočními momenty se stávají scény v bazéně, kdy minulost prostupuje opět naši hrdinku ve vysokých intencích. Voda, symbolizující očistu, svobodu, volnost, kterou naše hrdinka nedokáže uchopit. Minulost ji pevně svírá.

Modrá – svoboda dle francouzské trikolóry – minulost dle výrazu snímku – nakonec neodchází. Hrdinka dochází ke smíření svých pocitů, k smíření s minulostí, a proto je také schopna na konci plakat. První a poslední záběr tedy stojí v emočním kontrapunktu.



SHRnutí KAPITOLY

Hrdinka Julie při tragické autonehodě ztratí muže Patrice a dcerku Annu. Julie utrpí silný psychický šok a uvědomí si, že ztrátou rodiny přišla o všechno, na čem jí záleželo. Pokouší se začít svůj život znovu, ale bez minulosti, která ji pronásleduje. Krok za krokem se snaží pomoci Julii zbavit se všeho, co ohrožuje její svobodu... Autor zde přichází s koncepcí barvy jako reprezentanta minulosti, bolesti, jako stav, který hrdinku pronásleduje a snaží se mu uniknout.

10 ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. WES ANDERSON – GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ (2014)

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Stručné seznámení se s teoretickými i historickými východisky pro teorie barev. Technologické i fyziologické předpoklady pro vnímání a percepci barevného prostředí. Vztah barvy a emocí, barvy a společensko-historického kontextu.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat význam barvy a základní koncepci díla
 - Nástin záměru a užití barev v klíčových scénách
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Wes Anderson, Grandhotel Budapešť

10.1 Wes Anderson

Wes Anderson je současný americký režisér. Jeho tvorba je autorská, promítá se do ní jeho mladost, studijní roky i zkušenosti. V obecné rovině se dá říct, že se soustředí na problematiku dysfunkčních rodin, které čelí nástrahám střední a vyšší třídy. Dynamika jeho vlastní rodiny, spolu se silnou figurou matky a figurou absentujícího otce, se stala hlavní inspirací například pro film *Taková zvláštní rodinka* (2001).

Anderson uspěl se svým prvním filmem s názvem *Bottle Rocket* (1992). Film se nejen že dostal na promítání na festivalu Sundance Film Festival, ale tento třinácti minutový, černobílý snímek zaujal i režiséra Jamese L. Brookse, který díky svým kontaktům v Columbia Pictures dokázal sehnat potřebný rozpočet pro realizaci celovečerní verze filmu, který čítal 7 milionů amerických dolarů. Celovečerní film s českým názvem *Grázlové* (1996) nebyl finančně úspěšný, avšak získal uznání kritiků. Martin Scorsese ho dokonce,

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

spolu s dalším Andersonovým filmem *Jak jsem balil učitelku* (1998), zařadil mezi jeho top deset nejoblíbenějších filmů devadesátých let. Tento film nenastartoval pouze kariéru Wese Andersona, ale také hereckou kariéru Owena Wilsona.

Jeho režijní styl je typický výrazným stylistickým přístupem. Všechna jeho díla nesou známky jeho osobitého stylu, a to jak jeho hrané filmy, tak i ty animované, krátkometrážní nebo i komerční reklamy. Všechna tato díla jsou na první pohled divákem snadno rozpoznatelná, jakožto dílo Wese Andersona. Výrazná barevná paleta, symetrické záběrování, středové kompozice, obdobné archetypy postav navlečené do výrazných kostýmů ve světě pečlivě naaranžovaném do posledního detailu. To je jen stručný výčet prvků, které pomáhají tvořit Andersonovi fikční světy. Pokud chceme zkoumat vizuální styl, který tvoří tyto světy, musíme se zaměřit na režisérovu pečlivou pozornost při vytváření mizanscény.

Andersenův charakteristický rukopis se mimo jiné zakládá na vlivu jiných režisérů, sám uvedl, že velikou inspirací mu byla tvorba Françoise Truffauta, Orsona Welles a Billa Melendee. Truffaut Anderson často označuje jako jeden z hlavních důvodů, proč vůbec začal točit filmy. Konkrétně zmiňuje *Nikdo mě nemá rád* (1959). Jde o vůbec první Truffautův film, který Anderson viděl. Převzal od něj kromě určitých témat i některé záběry – už v jeho prvotině *Grázlové* jich několik přímo odkazuje na pasáže z právě *Nikdo mě nemá rád*. Dětské postavy zase přebírá ze snímků Billa Melendee, režiséra animovaných filmů založených na komiksových příbězích Peanuts. Jeho dětské postavy působí předčasně vyspěle a jejich chování zdaleka neodpovídá tomu, jaké bychom od dětí normálně čekali. Podobně se projevují i děti v Andersonových filmech, zejména v snímku *Až vyjde měsíc* (2012) či *Takové zvláštní rodince*. Z tvorby Orsona Welles Anderson převzal především stálý herecký repertoár, používání extrémně širokoúhlých objektivů a komplexní jízdy skrze geograficky složité lokace. Jednu takovou lze najít například v *Životě pod vodou* (2004), kdy pohybující se kamera diváky seznamuje s prostorem lodi, na které se odehrává většina děje a evokuje podobnou scénu z *Občana Kanea* (1941).



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Zhlédněte snímek *Grandhotel Budapešť* a pozorujete užití barev pro jednotlivé scény. Snažte se vysvětlit, proč je daná scéna v černobílém provedení.

10.2 Grandhotel Budapešť

Grandhotel Budapešť je originálním příběhem vymyšleným Wesem Andersonem a jeho přítelem, Hughem Guinessem. Film byl inspirován několika různými zdroji. Anderson využil svých osobních zkušeností s Evropou, neboť má přechodné sídlo v Paříži a cestuje i po zbytku kontinentu. Jako podklad pro hlavní postavu Monsieura Gustava s Guinessem využili svého společného známého, jehož identita zůstává pro veřejnost tajemstvím. Gustave byl zčásti inspirován také rakouským spisovatelem židovského původu Stefanem Zweigem, jehož knihy vykreslují tehdejší Evropu podobným způsobem, jako *Grandhotel Budapešť*. Film tedy vyzařuje zweigovskou auru díky své kombinaci svižného humoru a melancholického toužení a zaujetí ztrátou. Anderson na Zweigovu tvorbu narazil náhodou. Jeho původním plánem bylo adaptovat první knihu, kterou od spisovatele četl, nakonec se ale rozhodl vytvořit film inspirovaný jeho tvorbou celkově.

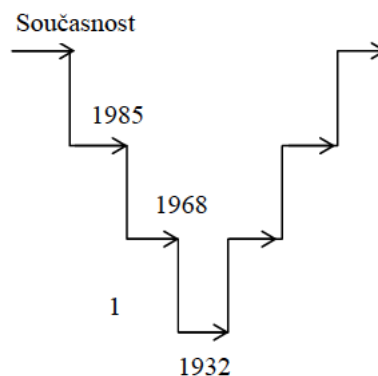
Vzhled filmu inspirovaly černobílé dobarvené fotografie z Knihovny Kongresu ve Spojených státech zobrazující místa v Evropě na přelomu 19. a 20. století. Anderson poukazuje na to, že většina jich už dnes vypadá naprosto jinak – zejména dopadem komunismu. Právě tyto detaily, které na fotografiích nenalezl, režisér doplnil díky svému cestování po střední a východní Evropě. Zajímavostí je, že Karlovy Vary a Grandhotel Pupp posloužily jako hlavní inspirace pro lázeňské město Nebelsbad a budovu samotného Grandhotelu Budapešť. Socha kamzika, kterou lze zahlédnout na začátku filmu, má také reálný základ v soše z Karlových Varů.

Příběh se točí kolem eskapád Pana Gustava (Ralph Fiennes) – šéfa hotelových zaměstnanců – a jeho pravé ruky, pikolika Zera (Tony Revolori). Jejich osudy jsou rámované vyprávěním stárnoucího spisovatele (Tom Wilkinson) vzpomínajícího na čas, který před mnoha lety strávil v Grandhotelu Budapešť, a na rozhovor se Zerem (F. Murray Abraham), který už byl tou dobou majitelem hotelu. Vyprávění tak skáče v čase dopředu a dozadu, z místa na místo v divokém stylu typickém pro Andersonův rukopis. S každou změnou prostředí a doby se mění i estetika výpravy, kulis a kostýmů, což se snad nejvíc projevuje na proměňující se podobě samotné budovy hotelu – od secesní podoby, přes stylizaci evokující nacistické Německo k normalizačním prohřeškům proti dobrému vkusu.

Wes Anderson v *Grandhotelu Budapešť* skládá poctu nejen němému filmu, ale i kinematografii obecně. Postupy filmové řeči odkazují ke starým groteskám plným gagů z éry před zvukovým filmem. Každá scéna je vlastně takovým malým uzavřeným vesmírem a snímek jako celek je pak jejich volným zřetězením. Režisér i zde volí svůj oblíbený model rozdělení vyprávění do kapitol, z nichž každá má svou rozdílnou poetiku, výtvarný styl nebo odkazuje na typické aspekty nejrůznějších forem, tendencí a proudů kinematografie. V *Grandhotelu Budapešť* pak ještě přidává různé obrazové formáty a rozlišení, která od sebe jednotlivé kapitoly odlišují. Podobně jako v předchozích filmech i zde opakuje, variuje a vrství nejrůznější scény, motivy a situace, což mu umožňuje využít komický potenciál v celé jeho šíři.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Film se vyznačuje mnoha časovými rovinami, pro lepší orientaci v analýze přikládám také schéma časového rozložení příběhu.



10.3 Užití barev

Stylizovaná mizanscéna celého snímku *Grandhotelu Budapešť* připomíná *Courtesan au Chocolat*, oblíbený filmový zákusek *Monsieura Gustava*. Skládá se z několika vrstev a každá z nich zintenzivňuje výsledný dojem. Toto cukroví je ekvivalentem i jejího konkrétního aspektu, a sice prostředí – oba jsou lákavě barevné a stylizované. Pro konstrukci mizanscény se používá vždy několik hlavních barevných odstínů, které se od sebe sice v jednotlivých scénách či dalších segmentových úsecích mohou lišit, v rámci celého filmu ale tvoří jednu sjednocující paletu. Tento prostředek se také používá pro odlišení různých časových rovin. Současnost a rok 1932 se podobají v tom, že obě úrovně jsou laděny do **pastelových růžových tónů**. První úroveň ale využívá spíše bílé a béžové s pouhým pastelově růžovým nádechem obrazu, kdežto tu druhou, tedy rovinu roku 1936, syžet plně vykresluje v **růžové, fialové, červené** a místy i **modré** barvě.



Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

Hned v úvodu snímku se dostáváme do více časových rovin – *současnosti*, kde vidíme velmi jemnou paletu **světlých barev** s vyvážením bílé barvy, která táhne spíše k **růžové**. Poté je představen rok 1985 v **monochromatické paletě** v barvách **žluté – oranžové – červené – hnědé**. Vizualně je stylizace dekorací, rekvizit potisků i materiálů v souladu s obdobím (geometrické tvary). Záhy se dostáváme do roku 1968, kde vidíme hotel v komplementární paletě **oranžovo – fialové – zelené**.



Roky 1985 a 1968 mají tedy částečně společnou barevnou paletu, které dominuje **oranžová**. Za funkci tohoto sdílení odstínů můžeme pravděpodobně považovat snahu prezentovat tyto dvě roviny jako úzce propojené, neboť se v nich soustředíme na postavu Autora; i v nápadně podobných kostýmech jeho obou verzí převládají tyto tóny.

Neustálá barevná specifičnost se projevuje ve všech aspektech mizanscény; kostýmech, kulisách i rekvizitách. Výjimku tvoří poslední scéna v časové rovině roku 1932, která je stylizována do **černobílá**. Jelikož se jedná o scénu, v níž nakonec Gustave umírá, ačkoliv to v ní není ukázáno, černobílý vzhled evokuje pochmurný tón této pasáže. Film nás intenzivně a konzistentně přesvědčuje o tom, že fikční svět je takhle stylizovaný pořád; tomu věříme a rozumíme, ale stejně to vnímáme jako výstředně motivovaný prostředek.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Užití barev tedy autorovi napomohlo k lepší segmentaci časových rovin a lokací, umožňuje tedy lepší orientaci pro samotného diváka v prostoru a času, ale zároveň je silným narativním prvkem, protože dotváří vizuální estetiku a atmosféru jednotlivých lokací.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Snímek *Grandhotel Budapešť* líčí dobrodružství Gustava H, který v meziválečném období proslul jako legendární recepční věhlasného evropského hotelu, a jeho pomocníka Zera Mustafy, jenž se stane Gustavovým nejdůvěryhodnějším přítelem. Diváci budou svědky krádeže i opětovného získání cenného renesančního obrazu, zažijí zuřivou bitvu o ohromné rodinné bohatství, šílenou honičku na motocyklech, ve vlacích, na saních i na lyžích a vcítí se do nejsladší milostné aféry... zároveň představuje další kus filmového světa Wesa Andersona a jeho stylizační užití barev a unikátní smysl pro estetiku.

11 ANALÝZA KONKRÉTNÍHO FILMOVÉHO DÍLA A PRINCIP VYUŽITÍ TEORIE BAREV V JEHO NARATIVNÍ NEBO OBRAZOVÉ KONSTRUKCI – REŽ. GASPAR NOÉ – VEJDI DO PRÁZDNA (2009)

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Podmanivý film z prostředí tokijských nočních klubů, který vypráví o životě, o smrti a o lásce. Režisér Gaspar Noé v tomto snímku posouvá hranice filmu a nabízí divákům nevšedně silný zážitek a užívá barev pro zprostředkování halucinogenních stavů hlavních hrdinů.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat význam barvy a základní koncepci díla
- Nástin záměru a užití barev v klíčových scénách

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Gaspar Noé, Vejdi do prázdna

11.1 Gaspar Noé

Progresivní a těžce stravitelný, ale přitom jeden z neoriginálnějších osobností dobové kinematografie – Gaspar Noé. Noé se proslavil syrovostí a prolínáním pornografie s filmovým uměním. Je otcem francouzského filmového směru *New french extremity*. Svým snímkem *Carné* pak definitivně zapsal svůj osobitý styl do dějin kinematografie. Snímek *Carné* je surový a depresivní film o řezníkovi, který se staral o svou malou dceru. Pochmurná atmosféra a melancholický duch celého filmu jsou jedny z hlavních faktorů, díky kterým lze poznat, že Gaspar Noé nebude úplně tradičně točícím tvůrcem. Skrze statické obrazy, které se posléze staly jedním z jeho charakteristických prvků, a naznačování vyvolává v divákovi pocit nejistoty a znepokojení. Jako kdyby divák věděl, že se na plátně děje něco hodně špatného, ale ještě to nemůžu nijak dokázat. To se zejména projevuje na onom vztahu otce a dcery. Film otevřel Noému dveře do filmového světa. Dalším milníkem jeho kariery je pak snímek *Zvrácený*. Film je totiž natočený retrospektivně, tudíž hned na samotném začátku se dozvíte, jak vlastně skončí, a na konci

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

zas, jak začal. Zvrácený vypráví příběh dvou mužů v noční Paříži, kteří se rozhodnou vzít spravedlnost do vlastních rukou poté, co je jistá žena, přítelkyně jednoho muže a sestra druhého, brutálně znásilněna a téměř ubita k smrti v jednom z městských podchodů. Noé zde v plné míře prokazuje svou zálibu v dlouhých, několikaminutových záběrech bez střihu. Film až tak drsný, že na festivalech z něj diváci odcházeli z kin (v Cannes odešlo 200 diváků z 2400).

Další zlom v jeho kariéře přichází právě v podobě halucinogenního a psychedelického filmu *Enter the Void*, který vznikl jako inspirace Kubrickového filmu *2001: Vesmírná odysea*.

Dalším dílem byla *Láska*, kde se autor tentokrát nesnaží šokovat skrze násilí či drogy, spíše se pokouší o co nejnaturalističtější ztvárnění tělesné lásky mezi mladým Američanem a sympatickou Francouzskou, které si dává záležet na pomalém tempu a melancholické atmosféře.

Posledním dílem je *Climax* je v podstatě takový francouzský *Requiem za sen* (2000), kdyby ho točil Cuarón nebo González Iñárritu. Netradičním, vcelku bizarním stylem na nás nejdřív vyjede expozice představující veškeré tanečnický, které zanedlouho sevrou do svých hrozivých pařátů drsné účinky LSD. Následně se celý děj pomalu mění v jedno hrůzné peklo, které se zdá být nekonečné. Noé vytvořil neuvěřitelnou atmosférickou podívanou se slušnými dialogy, vynikajícím a trefným hudebním doprovodem a gradujícím napětím, které se postupně mění v děs. Fakt, že samotná kamera po dobu téměř neuvěřitelné hodiny bez jakéhokoliv střihu průběžně sleduje jednotlivé nešťastníky, umocňuje pocit, při kterém si divák připadá, že tam je i on sám. Že veškeré to šílenství a peklo vidí na vlastní oči.

Jeho snímky balancují na hraně populární kultury a uměleckého filmu či videoartu, aniž ovšem výrazně kamkoli přechuhují; a sám Noé to vůbec neřeší. Jako ukázkový enfant terrible je totiž především „dítětem“, které si rádo hraje a skrze hru experimentuje – jedno, odkud hračka pochází. Je bezpředsudečný eklektik, jenž se vždy zamiluje do nějaké filmařské výstřednosti, kterou pak dotáhne do extrému. Pokaždé tím uzavře jednu (už od počátku hry slepou) „vývojovou“ uličku tak, aby to po něm už nikdo jiný nemohl zopakovat bez nálepky epigona.

11.2 Vejdí do prázdna

Příběh pojednává o sourozencích, které po tragické smrti rodičů při autonehodě rozdělují. Znovu se setkávají až v Tokiu – v rušném, tajemném a pro dva mladé lidi nebezpečném městě. Oskar pracuje jako drogový dealer, Linda ve striptýzovém baru. Oba si slíbí, že už se za žádných okolností nikdy neopustí. Jedné noci je Oskar při policejní štřeře zastřelen. Ale slib, který si dali, mu nedovolí opustit tento svět. Jeho duch bloudí nočním Tokiem a realita ztrácí pevné obrysy. Přítomnost se začíná míchat s minulostí i budoucností ve vizuálně úchvatný, a přitom děsivý koktejl.

V tomto melodramatu si za „výstřednost“ zvolil hraní filmovou „ich-formu“ a její nejprimitivnější variace. Zosobněnou neboli subjektivní kameru, jejímž výzorem Noého oblíbenci Dario Argento a Brian De Palma zesilovali dojem vyšinutosti a pokroucenosti světů svých postav. „Pohled z hlav“, kterému Kathryn Bigelow ve Zvláštních dnech (1995) přidělila zápletkovou roli a učinila ho tak zásadní součástí detektivní záhady. Onu slepou kinematografickou uličku, jak dodnes zakouší diváci Chandlerovu adaptaci *Lady in the Lake* (Dáma v jezeře, 1946), kde Robert Montgomery věnoval celý film protivně „technicky“ odlidštěnému pohledu postavy Philla Marlowa...

K tomu všemu pak přibalil sledování zátylku postavy jak od Orsona Wellese nebo Andreje Tarkovského či virtuální kameru z Fincherova *Klubu rváčů* prolétající jakoukoli překážkou rychlostí myšlenky. Výsledný eintopf ještě „zremixoval“ a obohatil o vlastní prvky – když „kameře z hlav“ umožnil například i mrkat – a nyní ho v neskromné stopáži dvou a půl hodinové epopeje vysílá vstříc naší divácké citlivosti. Je přitom zřejmé, že i tentokrát jde už od neurotických úvodních titulků především o to dostat nás silově do stavu, v němž nám nezbude nic jiného, než odevzdaně otevírat oči i před věcmi, které nám je obvykle již svým zjevením zavírají. A ta masáž bude trvat tak dlouho, dokud sám hrdina nebude fyzicky schopen zavřít víčka a „pohlédnout do prázdna“.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Zhlédněte film *Vejdi do prázdna*. Pozorujte, jakým způsobem autor pracuje s tonalitou barev a užitím prostředí a vlivem narkotik na výslednou estetiku.

11.3 Užití barev



Autor užívá výrazné syté bravy, evokující toxický prostor – **oranžová** – **zelená**. Barvy jsou nestabilní, problikávají celým prostorem, evokují nestabilitu samotných postav, tak jejich života. Toxické stavy pak reprezentují digitálně zpracované sekvence plné výrazných barev.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



Momenty, kdy je obraz barevně vyvážený jsou v rapidmontáži, která odhaluje střípky minulosti. Která zde reprezentuje i klid a harmonii. V paměti zůstávají jen fragmenty, takže si je nemožno vychutnat a ustálit na nich zrak.



Scéna potratu dává právě na zřetel plod. **Ostrá červená barva** krve vůči prostředí je v jasném vizuálním kontrastu a strhává divákovu pozornost. Tempo kamery je zde výrazně pomalejší než v jiných momentech.



Po scéně zrození odcházejí ze záběru **silně saturované barvy** a dostáváme se k barvám ze vzpomínek, tedy paleta se ustaluje a uklidňuje. Linda dostává možnost žít jiný život.



SHRNUTÍ KAPITOLY



Tokio je šíleným, rušným městem. Oskar tam pracuje jako drogový dealer a jeho sestra Linda jako striptérka. Slíbí si, že se nikdy neopustí, a tento slib také dodrží – Oskar je zastřelen, ale Tokio opustit nemůže. Hypnotická psychedelická jízda nočním Tokiem je nejocetovanějším filmem režiséra Gaspara Noé. Úžití neonových barev, halucinogenní symboliky a filmové stylizace, která v kinematografii nemá ekvivalent

LITERATURA

BLOCK, B. A. *Visual story*. London: Focal Press, 2007.

HULKE, W. M. *Praktická kniha o barvách*. Olomouc: Fontána, 2005.

PARRAMÓN, J. M. *Teorie barev*. Praha: Svojtka a Vašut, 1998.

BELLANTONI, P. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. London: Focal Press, 2005.

DÉMUTH, A. *Čo je to farba?* Bratislava: IRIS, 2005.

HRADISKÁ, E. – LETOVANCOVÁ, E. *Psychológia marketingovej komunikácie*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2005.

MONACO, J. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006.

SCHILLINGOVI, I. a G. *Symbolická řeč barev*. Olomouc: Dobra a Fontána, 1999.

STEINER, R. *Tajemství barev*. Hranice: Fabula, 2005.























VYSEKALOVÁ, J. – MIKEŠ, J. *Reklama: Jak dělat reklamu*. Praha: Grada, 2007.

SHRnutí STUDIjNÍ OPORY

V úvodu předmětu se studenti seznamují s teoretickými východisky teorie barev. Věnován je prostor jak dějinám zkoumání otázky o podstatě barvy v kontextu vědeckých teorií, tak, způsob, jak se formovaly současné pohledy na objektivní definici barvy.

Disciplína poskytuje prostor pro rozvoj, učí hledat vizuální klíče a nacházet neobvyklá novátorská řešení nastolených problémů v percepci barev v kompozici vyprávění. Orientuje se také na rozvoj kreativního myšlení v oblasti audiovizuální tvorby formou analýz a tvorbou audiovizuálních výstupů vázaných na teorii barev. Nahlíží na vztah psychologie, narativnosti, vizuality a významu přes konkrétní díla v kinematografii.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Pozn. Tuto část dokumentu nedoporučujeme upravovat, aby byla zachována správná funkčnost vložených maker. Tento poslední oddíl může být zamknut v MS Word 2010 prostřednictvím menu Revize/Omezit úpravy.

Takto je rovněž omezena možnost měnit například styly v dokumentu. Pro jejich úpravu nebo přidávání či odebírání je opět nutné omezení úprav zrušit. Zámek není chráněn heslem.

Název: Teorie barev I
Autor: **MgA. Kristína Pupáková**
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Určeno: studentům SU FPF Opava
Počet stran: 97

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.