

Esej o farbách a (ne) farbách vo filme

Jozef Mergeš; jozefmerges@gmail.com

Abstrakt: Autor sa v predloženej eseji pokúša s čitateľom rozvinúť diskusiu o aspektoch vnímania vzťahov medzi čiernobielym a farebným filmom ako dvoch opozitných prístupov k filmovému umeniu. Leitmotívom príspevku je hľadanie vlastnej prirodzenosti a autenticity vo filmovom umení na pozadí dejinného prechodu z čiernobieleho na farebný film s ohľadom na celospoločenské determinanty ovplyvňujúce daný proces. Z odborného hľadiska esej mapuje základné funkcie farby vo filme a upozorňuje na ich význam pre aktívnu percepciu filmového diela.

Kľúčové slová: čiernobiely film, farebný film, farba vo filme, autenticita vo filme.

Abstract: The essay is trying to debate about aspects of the perception in relations between black and white and color film, as opposed two approaches to the art of cinema. The leitmotif of this paper is finding the fundamental nature and authenticity of the film arts through the history of the transition from black and white to color film, and with respect to the whole society determinants influencing this process. From the professional point of view essay charts the basic functions of color in the film and highlights their importance for active perception of cinematographic work.

Keywords: black and white film, color film, color in film, authenticity in film.

Autor si plne uvedomuje, že v odbornom texte je neprípustné explicitne upozorňovať na svoju osobu, veď centrom vedeckého bádania má byť Pubovoľný, avšak s odstupom vnímaný artefakt prírody alebo kultúry. Nasledujúcej, kurzívou vysádzanej odchýlky od normatívu akademických textov sa však autor dopúšťa preto, aby trpezlivému čitateľovi objasnil prvotnú inšpiráciu vedúcu k napísaniu uvedeného článku.

Nepamätám si, kedy to presne bolo. Mohol som mať štyri alebo päť rokov, keď som prvýkrát videl čiernobiely film. Moje kognitívne schopnosti, predpokladám, neboli na takej úrovni, aby som mohol tvrdiť, že som ten film sledoval. Jednoducho som ho v spleti novôt, ktoré číhajú na dieťa s nepopísanou tabuľou, kdesi zazrel. Samozrejme, nepamätám si, ako sa film volal, ani to, či sa mi páčil. Zapamätal som si len bezprostredný pocit, ktorý sa mi s daným neznámym filmom do dnešných dní spája a je v mojom vedomí zafixovaný ako určitý determinant. Ešte pár rokov po zhládnutí neznámeho filmu som bol naivne – detský presvedčený, že svet bol kedysi dávno, ešte niekedy pred vojnou, o ktorej mi rozprávala stará mama, čiernobiely. Domy boli čierne, ulice boli čierne, dediny i mestá boli čierne a teda aj ľudia boli čierni. Paradoxom prežitej situácie a následných, zdôrazňujem, naivných úvah o svete, je fakt, že som takto zobrazený svet na filmovom plátne vnímal ako prirodzený. Dnes si uvedomujem, že kontrast medzi čiernobielym a farebným filmom zvädza k opačným úvahám. Avšak namiesto toho, aby som čiernobiely film na tomto mieste neprávom odsúdil za jeho neprirodzenosť, pokúsím sa v predloženej eseji poukázať na dôvody, ktoré viedli vo vedomí vyššie spomínaného dieťaťa k chápaniu sveta v čiernobielych farbách. Vzhľadom na zámer autora je vhodné v texte odpovedať na dve základné otázky: Čo môže farba vo filme dať aktívnemu divákovi? Prečo pasívny divák opustil čiernobiely film?

Moja farba si s tebou robí, čo chce

Farba sa vo filme objavovala už v počiatkoch kinematografie. Nie je teda pravdivé stereotypne zaužívané a kategorizujúce tvrdenie, že nemý film bol čiernobiely. Vhodné je skôr zaujať stanovisko, že nemý film bol najčastejšie čiernobiely. Podobne ako napríklad zvuk, aj farba bola spätá s filmom už od jeho vzniku na prelome 19. a 20. storočia, avšak určitý čas trvalo, kým sa z jej občasného využívania stal štandardne uznávaný výrazový prostriedok.

Vývoj filmu možno z určitej perspektívy vnímať ako rozvoj technológií, ktoré sa postupne zdokonaľovali až do ich dnešnej podoby. V dejinách filmu možno nájsť rôzne pracovné postupy, ktorými sa rozvíjal farebný film, a to od virážovania, tónovania, či ručného kolorovania, až po vyše tri desaťročia sa rozvíjajúci Technicolor, ktorý v 60. rokoch minulého storočia definitívne preklopil misky pomyselných váh v súboji o divácku pozornosť zo strany čiernobieleho filmu na stranu farebného filmu.

Postupný, technológiami podmienený, rozvoj funkčnosti filmu od atrakcie k umeniu sa odráža aj v rozvoji využívania farieb. Funkcia farby vo filme bola spočiatku prevažne ilustračná – organizujúca, v zmysle podania presnejšej naratívnej informácie. Modré virážovanie sa tak stalo typickým pre zobrazenie noci, jantárové pre nočné interiéry a zelené pre scény v prírode (Thompsonová a Bordwell 2007). Estetické funkcie získavala farba súbežne s technologickým vývojom procesov vytvárajúcich farebný film.

Ak sa v tradične rešpektovanej literatúre venujúcej sa filmu spomína farba, deje sa tak najmä v kontexte iných filmových prostriedkov, prípadne sa odsúva do samostatných kapitol o technológiách. Je to pochopiteľné, pretože farbu vo filme skutočne vnímame prirodzene a máme tendenciu ju prehliadať, hoci je často jedným z faktorov určujúcich poetický rozmer filmového diela. Miestami sa zdá, ako keby bola farba vo filme len štýlovou požiadavkou, ktorá musí byť formálne splnená. Mám však dojem, že vedomiu väčšiny bežných divákov uniká pri sledovaní filmov jej estetická funkcia. Farba je pre vizuálneho človeka 21. storočia zrejme taká prirodzená, že jej jednoducho neprikladá význam.

Farba sa ako filmový vyjadrovací prostriedok v odbornej literatúre spája buď s filmovou mizanscénou, teda s kontrolou predkamerovej reality, ktorá sa objaví na filmovom poličku (konkrétne funkcia zvolenej farby podporujúcej umelecký zámer autora), alebo so samotným záberom kamery ako s jednou z jeho kvalít (sýtosť, kontrast). P. Mihálik upriamuje pozornosť na farbu napríklad vtedy, keď hovorí o veľkom význame svetelného a farebného aspektu kompozičného riešenia ako prostriedku „organizácie vnímania diváka a pôsobenia na jeho emócie“ (Mihálik 1983, s. 73). Farbu v úlohe jedného zo stavebných kameňov filmovej mizanscény zdôrazňujú aj M. Pramaggiore a T. Wallis, keď vyzdvihujú fakt, že filmoví tvorcovia si vyberajú farbu kostýmov a rekvizít podľa toho, aký emocionálny účinok chcú dosiahnuť, a to zo škály teplých (energických) a chladných (upokojujúcich) farieb, mysliac pri tom na vizuálnu percepciu filmového diela (Pramaggiore a Wallis 2008). Napríklad kostýmy postáv bývajú často farebne zladené s prostredím, v ktorom sa dej odohráva. D. Bordwell v tomto kontexte pripomína možnosť vyčleniť postavu z prostredia, alebo ju prostredím pohltiť (Thompsonová a Bordwell 2012), a to práve na základe súladu, resp. nesúladu farby kostýmu s prostredím.

Že je výber farby pre režisérov dôležitý a že každý z nich obľubuje niektoré farby viac, zatiaľ čo iné menej¹, možno potvrdiť scénou z filmu *Americká noc*. Režisér fiktívneho filmu sa v nej stretáva s vedúcim produkcie, ktorý mu do scény, „v ktorej má Pamela nehodu“ núka jedno z dvoch áut. Truffaut v úlohe režiséra okamžite mávne rukou nad červeným autom a k druhému poznamená: „*To biele by ušlo, keby bolo modré.*“ Po tom, ako

¹ Woody Allen k modrej farbe vo filme poznamenáva: „*Modrá je katastrofálna*“ (Lax 2008, s. 218).

sa režisér dozvie cenu za prestriekanie auta, zaujme ho modré auto stojace obďaleč. To však patrí asistentovi produkcie, a preto prichádza na rad improvizácia a prehovárание majiteľa. Nevedno, či sa táto epizóda aspoň sčasti zakladá na pravde, avšak možno z nej s určitou vyčítavosťou pohnútky režiséra urobiť všetko preto, aby mala rekvizita pri nakrúcaní požadovanú farbu. Ak určitá farba v kontexte filmu vystupuje častejšie, možno ju považovať za opakujúci sa motív, ktorý plní vo filme určitú funkciu². Napríklad A. Hitchcock pri nakrúcaní filmu *Vertigo* využil motív zelenej farby. „...keď James Stewart sleduje Madeleine na cintorín, zábery jej dodávajú akúsi záhadnosť, pretože sme ju filmovali so zablivenými filtrami; tým sme získali v kontraste k žiarivému Slnku zeleno sfarbený efekt. Keď potom neskôr Stewart stretáva Judy, rozhodol som, že Judy bude bývať v hoteli Empire na Post Street, pretože sa na jeho priechodí nachádza zelená neónová reklama, ktorá nepretržite svieti a zhasína. To mi celkom prirodzene na Judy, ktorá prichádza z kúpeľne, umožnilo vyvolať ten istý dojem záhadnosti: ožaruje ju zelený neón, skutočne sa vracia z ríše mŕtvych. Potom sa kamera zameria na Stewarta, ktorý sa na ňu díva, potom späť na Judy, ale tentoraz snímaní normálne, pretože Stewart sa vrátil do skutočnosti. James Stewart určite chvíľu tušil, že Judy je Madeleine, bol tým zmätený, a až potom si všimol medailónik, ktorý ho presvedčil. Pochopil, že bol obeťou hry“ (Hitchcock/ Trauffaut 1987, s. 137). Tento príklad dokazuje Hitchcockov zmysel pre detail vo vizuálnom poňatí filmu. Možno povedať, že zo zelenej farby, objavenej akoby náhodou, vytvoril estetický princíp – motív, ktorý nielenže dodal filmu, takpovediac, zelenú atmosféru, ale ho aj naratívne scelil a zorganizoval. Silnou stránkou farebného filmu, tautologicky povedané, sa teda stáva práve jeho farebnosť. Farebné filmy však, pochopiteľne, nie sú farebné v rovnakej miere. V nadväznosti na rôzne kritériá kvality farieb (sýtosť, kontrast, jas) možno hovoriť o farbách vyblednutých, kričľavých, jesenných, zemitých, prírodných, pestrofarebných a pod. Vo všeobecnosti napríklad špionážne filmy často využívajú chladné vyblednuté farby, naopak, romantické komédie bývajú farbou presýtené. Ráz farebného štýlu sa môže v rámci konkrétneho filmu, samozrejme, aj meniť. Tu možno použiť príklad filmu *Toto Hrdina*, rozdeleného na viacero časovo vzdialených dejových línií. V detstve hlavného hrdinu dominujú v mizanscène sýte odtiene zelenej farby, naopak, v jeho starobe je zelená bledá, nevýrazná. Farba sa teda vo filme skutočne môže stať scelujúcim princípom organizácie diela ovplyvňujúcim jeho percepciu.

Ako sme opustili (ne)farbu

Čiernobiely a farebný film kráčali dejinami filmu pri uplatňovaní svojich silných stránok vlastnou cestou. Vzťah čiernobieleho a farebného filmu sa bežne vyjadruje ako kontrastný³, avšak v určitých ohľadoch je táto kategorizácia nekorektná voči dispozíciám čiernobieleho filmu produkovať vo vedomí diváka emocionálny zážitok prostredníctvom iných než farebných motívov. Upozorniť treba napríklad na fakt, že čiernobiely film v skutočnosti nie je dvojfarebný, ale ponúka v istom zmysle komplexné farebné⁴ spektrum na osi od svetla k tme (tzv. tóny bielej, sivej a čiernej). Dôkazom neopakovateľnosti⁵ čiernobieleho filmu sú

² Pre toto tvrdenie možno nájsť oporu v množstve odborných textov, ktoré nazerajú na film ako na formu (v tomto kontexte tiež systém) zloženú zo vzájomných vzťahov medzi rôznymi systémami prvkov disponujúcich určitou funkciou, pričom tzv. motívy, t. j. „akýkoľvek opakujúci sa signifikantný prvok vo filme“ upriamuje pozornosť diváka na konkrétne aspekty filmového diela a pomáha mu pochopiť film. Napríklad: Thompsonová a Bordwell 2012, s. 97-101.

³ A tu možno hovoriť o kontrastných stereotypoch rôzneho typu, napr. čiernobiely = fádny, stereotypný, nudný, lacný; farebný = originálny, farbistý, zábavný, hrejivý a pod.

⁴ Z fyzikálneho hľadiska čierna a biela vlastne nie sú farby. Ide o achromatické farby, teda farby, ktoré obsahujú málo vlastného farbiva. Biela svetlo odráža, čierna ho naopak pohlcuje.

⁵ Možno povedať, že pôvodne čiernobiely materiál kolorovaním nedosiahne automaticky analogickú estetickú kvalitu originálneho filmu. V USA proti kolorovaniu čiernobielych filmov vystúpilo viacero uznávaných režisérov, ktorí žiadali o zákon zabezpečujúci ochranu čiernobieleho filmu pred kolorovaním. Viac napr. online v článku Caryn James: <http://www.nytimes.com/1990/11/06/movies/critic-s-notebook-fighting-against-film-coloring-with-a-label-as-a-weapon.html> [22. 3. 2014].

aj tieňohry známe z nemeckého filmového expresionizmu, ktoré posilnili jeden zo základných estetických prostriedkov filmu – tieň.

Diskusia o rozdieloch medzi čiernobielym a farebným filmom sa v dejinách kinematografie niesli v troch hlavných ohľadoch – estetickom, technologickom a ekonomickom. Z estetického hľadiska považovali niektorí tvorcovia farebný film za príliš výrazný. Čiernobiely film bol po nástupe farby všeobecne považovaný za prirodzenejší, čo je napokon názor známy aj z fotografických kruhov. R. Blech v úvahách o prechode z čiernobieleho filmu na farebný v 70. rokoch uvádza, že čiernobiela fotografia bola „všeobecne považovaná za umeleckejšiu“ (Blech 2005). Pocit tejto nadradenosti – stereotypu – hodnotovej prevahy čiernobieleho filmu nad farebným filmom možno odčítať jednak z estetickkej, a jednak z technologickej povahy filmu. Pri sledovaní čiernobieleho filmu sa divák sústreďí na zachytávaný jav, stav a akciu, nie na fakt, ako daný jav, stav alebo akcia farebne pôsobia. Farba môže v kompozičnom usporiadaní čiernobielych filmov pôsobiť priam rušivo, avšak na druhej strane aj povzbudzujúco. Preto možno čiernobiely film považovať z pohľadu prvotného vizuálneho dojmu za neutrálny. Divákovu pozornosť si pri ňom totiž nemusí vyberať tú správnu farbu, sústreďí sa na dianie, na umeleckú výpoveď autora. Len s ťažkosťami si napríklad možno predstaviť tradičnú grotesku z 20. rokov minulého storočia vo farbe. Tým, že je groteska čiernobiela, navádza pozornosť diváka na príbeh zložený z gagov, naháňačiek a nepravdepodobných situácií, avšak nie na to, akej farby sú prítomné rekvizity.

Neutrálnej prirodzenosti čiernobieleho filmu nahráva v dejinách filmu ešte jedna závažná skutočnosť. Systém Technicolor nebol v prvých rokoch jeho používania v zobrazovaní farieb príliš spoľahlivý a od autentického stvárnenia farieb mal pomerne ďaleko. D. Bordwell v tomto kontexte spomína, že v 20. rokoch naberali farebné obrazy filmov zelenavo-modré a ružové tóny, pretože proces Technicolor pracoval pôvodne len s dvoma farbami. K zvýšeniu autentickosti farebného filmu došlo v 30. rokoch, pretože sa v danom systéme začali využívať tri farby, z ktorých bolo možné „reprodukovat' celú paletu odtieňov“ (Thomsponová a Bordwell 2012, s. 610). Farebný film sa teda začal presadzovať v 30. rokoch, aj keď treba pripomenúť, že ešte niekoľko desaťročí bola farba pre filmárov určitým praktickým a ekonomickým obmedzením.

Praktické obmedzenia súviseli najmä s osvetľovaním scén. Kameramani a výtvarníci museli dohliadať na to, aby scéna farebne ladila, aby bolo na scéne práve toľko svetla, koľko je pre zamýšľanú farebnú paletu využítú vo filme potrebné. Podporným svedectvom nech je vyjadrenie A. Hitchcocka k filmu *Povraz*: „Po skončení nakrúcania som zistil, že počnúc štvrtou cievkou, to znamená pri západe Slnka, nám na obraze prevláda príliš výrazná oranžová. A tak som len kvôli tomu musel päť posledných častí filmu natočiť znova“ (Hitchcock/Truffaut 1987, s. 102). Na obmedzenia spojené s výrobou farebného filmu upozornil napríklad aj W. Allen, keď uvažoval o filme *Iná žena* v kontexte rozhodovania medzi čiernobielym a farebnou schémou. „V štúdiu to [nakrúcanie vo farbách] ide, ale na ulici alebo v reštaurácii sú s tým len problémy. Mesto nepremaľuješ, musíš ho nafilmovať také, aké je [...] V dobovom filme sa vzhľad kontroluje ľahšie – sviečky, starožitnosti. V modernom dome máš televízor, telefóny a podobné veci...“ (Lax 2008, s. 215). Možno povedať, že farebný film sa na dlhé roky stal strašiakom poctivých režisérov, pretože nakrúcanie vo farbe bolo predovšetkým technickým, nie umeleckým zápasom.⁶ Dejinný proces prechodu z čiernobieleho filmu na farebný film ukazuje, ako pevne je filmové umenie prepojené s technologickými podmienkami v priestore, v ktorom funguje.

So spomínanými obmedzujúcimi faktormi filmovej tvorby vo farbe súvisí aj niekoľko ekonomických obmedzení, ktoré sa výrazne prejavili napríklad v americkej kinematografii. Technologická náročnosť

⁶ V tomto zmysle sa vyjadruje napríklad R. Blech o kameramanovi S. Szomolányim a jeho generácii.

nakrúcania farbených filmov pravidelne predražovala filmový rozpočet oproti čiernobielym filmom v priemere o 30 percent (Barsam a Monahan 2010). Preto producenti spočiatku investovali do nakrúcania vo farbách hlavne pri tých filmoch, od ktorých očakávali značný ekonomický profit. J. Monaco uvádza, že „pred rokom 1952 bola štandardným formátom čiernobiela a farba bola vyhradená pre špeciálne projekty. V rokoch 1955 až 1968 boli zhruba rovnako obľúbené. Od roku 1968 „[...] sa farba stala normou a v amerických filmoch už bolo zvláštnosťou, aby boli natočené čiernobielo“ (Monaco 2004, s. 118). Nie je teda náhoda, že niektoré z ustálených klasík amerického filmu boli buď celé nakrútené vo farbe (*Odviate vetrom*), alebo bola farebne nakrútená aspoň ich väčšia časť (*Čarodejník z krajiny Oz*, *Spievanie v daždi*).

Dôvody prechodu z čiernobieleho na farebný film, ako potvrdzuje J. Monaco, treba hľadať okrem estetických aspektov filmu aj v jeho ekonomike. Farebná televízia bola koncom 60. rokov v USA samozrejmosťou. Ak teda chceli filmári uvádzať svoje filmy aj v nej, museli sa prispôbiť trendu farebných filmov (Monaco 2004).⁷ Začiatkom septembra 1987 W. Allen v súvislosti s plánovaným filmom *Iná žena* a rozhodovaním sa medzi čiernobielym a farebným snímaním spomína: „myslí si [Jeff Kurland – návrhár kostýmov], že čiernobiela by divákov ľahko rozptyľovala...“ (Lax 2008, s. 214). Situáciu, do ktorej sa čiernobiely film dostal koncom starého a začiatkom nového tisícročia ilustruje o 13 rokov neskôr, keď ku filmu *Darebáčkovia* poznamenáva: „s čiernobiela je dnes otrava, aj keď raz za čas ju použijem. Laboratória na ňu nie sú vybavené a je s ňou veľa technických problémov“ (Lax 2008, s. 224). Slová W. Allena len podčiarkujú fakt, že filmár – umelec – autor sa počas svojej aktívnej činnosti musí, chciac-nechciac, prispôbovať vonkajším, v tomto prípade technologickým a ekonomickým faktorom. Hoci je v súčasnosti čiernobiely film ako relatívne samostatné médium spoločnosťou podceňovaný, označovaný za menejcenný, vnímaný ako určitý prebytok, zbytočnosť, prípadne ako kuriozita, predsa len sa občas objaví úspešný film, ktorý túto tendenciu poprie. Z posledných rokov na ilustráciu spomeňme aspoň filmy *Umelec*, *Nebraska*, *Snebulienka: Iný pohľad*, *Turínsky kôň*, *Biela stuba*. Medzi z väčšej časti čiernobiele, a to už musím zaloviť hlbšie v pamäti, možno zaradiť filmy ako *Europa*, *Schindlerov zoznam* či *Mestečko Pleasantville*.

V závere posledného z vymenovaných filmov sa koná absurdný súd explicitne odkazujúci na vzťah medzi čiernobielym a farebným filmom. Dvaja farební ľudia sa v čiernobielym svete stereotypného televízneho seriálu previnili použitím nasledujúcich zakázaných farieb, ktoré opovážlivo namaľovali na stenu policajnej stanice: červená, ružová, rumelková, likérová, okrová, modrá, akvamarínová, krvavá, zelená, broskyňová, karmínová, žltá, olivová a fuchsiová. Čiernobieli obyvatelia čiernobieleho sveta sú neoriginálni, nudní, nalinkovaní, zbavení akýchkoľvek originálnych emócií okrem tých predpísaných. Je to svet, v ktorom je na stole stále napečený koláč, v ktorom požiarnici nehasia oheň, ale zachraňujú mačky na stromoch, a v ktorom je dažď neznámym pojmom. Je to svet, v ktorom sú všetci obyvatelia pomyselnými Trumanmi – až kým neobjavia farbu. Farební obyvatelia sa stali farebnými v čiernobielym svete, lebo prežili hlbokú, či už kladnú alebo zápornú emóciu. Sú však v úzadí, boja sa byť originálni, na záchranu pred väčšinou používajú čiernobiely make-up. Spomínaný súd sa stáva rozhraním pre všetkých. Koncept sveta vo farbách, sveta rôznorodého, v ktorom nič nie je isté, napokon víťazí – čiernobiely svet je nadobro zabudnutý.

Možno aj to je jeden z implicitných odkazov, ktoré informujú súčasného človeka o zbytočnosti siahať po čiernobielym filme. Farby prinášajú emócie a ich zažívaním či prekonávaním sa stávame ľuďmi. Film o mestečku Pleasantville vytvoril pre diváka na pozadí kontrastu medzi čiernobiela (ne)farbou a farebnou farbou návod, ako pochopiť význam farieb vo filmovom diele. Gýčová červená ruža uväznená v odtieňoch medzi bielou, šedou a čiernou je toho živým dôkazom. Vskutku živým.

⁷ Na druhej strane, hoci bolo nakrúcanie farebných filmov podstatne drahšie, farba sa po 2. svetovej vojne stala jedným z tromfov pri stratégií oslovovania potenciálnych divákov v rámci konkurenčného boja filmu proti rozmáhajúcej sa televízii.

A ako to teda dopadlo s tým naivným dieťaťom, ku ktorého identite sa autor textu v úvode priznal? *Po tom, ako som zistil, že svet bol kedysi čiernobiely, som dlhé roky odmietal pozerat' čiernobiele filmy, hoci som na to nemal žiaden vhodný a nedetinský dôvod. Možno za to môže fakt, že som si v detstve do zošita kreslil farebné vlajočky krajín sveta. Stačilo však skúsiť Tretieho muža či Poistku smrti a zrazu som aj čiernobiely svet videl vo farbách. Domnievam sa, že nemožno nikoho prinútiť pozerat' čiernobiely film⁸ a presvedčať ho o tom, aký je farebný. Autenticnosť filmu sa neskrýva vo farbách, ale v priestore pod nimi. Vo fiktívnom Pleasantville sa jeho obyvatelia dostali k farbám a ich vnímaniu prostredníctvom vlastnej duše, sebapoznaním.*

Čiernobiely film sme opustili zrejme len kvôli našej lajdáckosti. Jednoducho povedané, nechce sa nám hľadať autenticnosť v ne(farebnom) prostredí. Zrejme si myslíme, že prirodzenosť musí byť farebná. Nie som síce matematik, no nastolená rovnica sa mi zdá neriešiteľná. Prirodzenosť totiž nemá farbu. Asi preto som ju našiel aj v čiernobielym filme.

Literatúra:

- [1] BARSAM, R. a MONAHAN, D. 2010. Looking at Movies – An Introduction to Film. New York: W. W. Norton & Company Ltd. ISBN 978-0393932799
- [2] BLECH, R. 2005. Kameraman Stanislav Szomolányi. Bratislava: Slovenský filmový ústav. ISBN 80-85187-40-X.
- [3] HITCHCOCK/TRUFFAUT. 1987. Rozhovory. Praha: Československý filmový ústav.
- [4] LAX, E. 2008. Woody Allen – Hovory o filmu. Praha: Portál. ISBN 8073673734.
- [5] MIHÁLIK, P. 1983. Kapitoly z filmovej teórie. Bratislava: Tatran.
- [6] MONACO, J. 2004. Jak číst film. Praha: Albatros. ISBN 8000014106.
- [7] PRAMAGGIORE, M. a WALLIS, T. 2008. *Film – A Critical Introduction*. Pearson. ISBN 0-205-51869-9.
- [8] THOMPSONOVÁ, K. a BORDWELL, D. 2007. Dějiny filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze/Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 9788073312077.
- [9] THOMPSONOVÁ, K. a BORDWELL, D. 2012. Umění filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 9788073312176.

Citované filmy:

- [1] Americká noc/ *La nuit américaine*. 1973. Francúzsko, Taliansko. Réžia F. Truffaut.
- [2] Biela stuha/ *Das Weisse Band – Eine Deutsche Kindergeschichte*. 2009. Rakúsko, Nemecko, Taliansko, Francúzsko. Réžia M. Haneke.
- [3] Čarodejník z krajiny Oz/ *The Wizard of Oz*. 1939. USA. Réžia V. Fleming, M. LeRoy, K. Vidor.
- [4] Darebáčkovia/ *Small Time Crooks*. 2000. USA. Réžia W. Allen.
- [5] Europa/ *Europa*. 1991. Dánsko, Švédsko, Francúzsko, Nemecko. Réžia L. von Trier.
- [6] Iná žena/ *Another Woman* 1988. USA. Réžia W. Allen.
- [7] Mestečko Pleasantville/ *Pleasantville*. 1998. USA. Réžia G. Ross.
- [8] Nebraska/ *Nebraska*. 2013. USA. Réžia A. Payne.
- [9] Odviate vetrom/ *Gone with the Wind*. 1939. USA. Réžia V. Fleming, G. Cukor, S. Wood.

⁸ S úsmevom dodávam: tobôž nie študentov!

- [10] Poistka smrti/ *Double Indemnity*. 1944. USA. Réžia B. Wilder.
- [11] Povraz/*Rope*. 1948. USA. Réžia A. Hitchcock.
- [12] Schindlerov zoznam/ *Schindler's List*. 1993. USA. Réžia S. Spielberg.
- [13] Snehulienka: Iný pohľad/ *Blancanieves*. 2012. Španielsko. Réžia P. Berger.
- [14] Spievanie v daždi/ *Singin' in the Rain*. 1952. USA. Réžia G. Kelly, S. Donen.
- [15] Toto hrdina/ *Toto le héros*. 1991. Francúzsko, Belgicko, Nemecko. Réžia J. van Dormael.
- [16] Tretí muž/ *The Third Man*. 1949. Veľká Británia. Réžia C. Reed.
- [17] Turínsky kôň/ *A torinói ló*. 2011. Maďarsko, Švajčiarsko, Nemecko, Francúzsko, USA. Réžia B. Tarr, Á. Hranitzky.
- [18] Umelec/ *The Artist*. 2011. Francúzsko, Belgicko. Réžia M. Hazanavicius.
- [19] Vertigo/ *Vertigo*. 1958. USA. Réžia A. Hitchcock.

Mgr. Jozef Mergeš, PhD.
Inštitút slovakistických, mediálnych
a knižničných štúdií
FF PU v Prešove
jozefmerges@gmail.com

www.casopisespes.sk
