

Vizuálna kompozícia farieb ako estetická kvalita filmu

Josef Mergeš; jozefmerges@gmail.com

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá vizuálnou kompozíciou farieb a jej aplikovaním vo filmovom umení, pričom zdôrazňuje dôležitosť farby ako mieneného prvku v mizanscène filmového diela. Napriek tomu, že žijeme vo svete zloženom z farieb a aktívne ich vnímame, farba ako estetický prostriedok filmu sa v úvahách teoretickej obce nestáva častým objektom záujmu. Spôsobené je to predovšetkým sekundárnym charakterom farby pri vnímaní filmového diela na úkor obrazu ako celku. Farba spravidla pôsobí vo filme realisticky, a preto málokedy vychádza do popredia. Pri bližšom pohľade na jej funkciu v mizanscène a naratívne filmového diela však možno autorskú motiváciu výberu farieb vo filme označiť za zreteľne podmienenú. Príspevok identifikuje a sumarizuje typológiu načrtnutých autorských motivácií.

KPúčové slová: vizualita, kompozícia, farba vo filme, filmové umenie, filmový priemysel.

Abstract: The paper deals with the visual composition of color and applying it to the art of cinema, highlighting the importance of color as an element in the mise en scène of a cinematographic work. Despite the fact that we live in a world composed of colors and perceive them in an active way, color as an aesthetic means of the film is not often taken as object of interest. It is mainly caused by secondary nature of colors perception of the cinematographic work at the expense of the picture as a whole. Color generally acts in the film realistically, and therefore rarely comes to the fore. A closer look at its function in mise en scène and narratives proves that the motivation of choosing colors in the film is clearly identified as conditional. This paper attempts to identify and summarize the typology of the above outlined motivations.

Keywords: visibility, composition, color in cinema, film art, film industry.

Tón, sýtosť a svetlosť: to sú tri fyzikálne vlastnosti farby, ktoré v mysli človeka vytvárajú dojem farebného vnemu. Vnímanie farieb je samozrejmom súčasťou ľudského videnia. Farba človeku pomáha rozoznávať predmety, prípadne ho orientuje v životnom priestore, avšak ako kvalitu určitého predmetu ju každý človek vníma individuálne, pretože farba nie je „na predmetoch“, ale vo vnútri nášho vnímania (Aumont 2010). Vnímanie farieb je teda potrebné chápať ako kognitívny proces, a tým pádom môže u rôznych individualít vyvolávať rôzne asociácie. Aj to je možno dôvod, ktorý vedie k domnienke, že každá farba ovplyvňuje človeka špecifickým spôsobom (Bellantoni 2005), pričom v konečnom dôsledku človek nebýva ovplyvnený navonok, avšak ovplyvnené zostávajú jeho pocity. Farbu teda vo vzťahu filmu a diváka možno chápať ako sugestívny prvok, ktorý má udržiavať pozornosť diváka a usmerňovať špecifickosťou vybraných farebných škvŕn jeho estetický zážitok.

Paradoxne, základ vnímania farby ako estetickej kvality, vychádza, resp. je odvodený fyzikálne. Očakávaný vplyv rozličných kombinácií farieb možno odvodzovať z tzv. kola farieb, ktoré zohľadňuje vzťahy medzi jednotlivými farbami. Podľa koncepcie kola farieb napríklad dve protihlé farby považujeme za komplementárne, ich miešaním vzniká buď biela, alebo čierna farba. V takomto pomere ide vždy o farby, ktoré sa dopĺňajú a všeobecne ich považujeme za kontrastné, avšak hodiace sa k sebe. Analógová kombinácia troch farieb zasa vzniká tak, že si vyberieme z kola ľubovoľnú prvú farbu, ďalšiu vynecháme,

druhú farbu, ďalšiu vynecháme a tretiu farbu.¹ Táto kombinácia farieb vyznieva harmonicky, žiadna z farieb „neruší“ ďalšiu. Tradične nachádzame takéto spojité rozvrstvenie farieb v prírode (odtiene jesenného lístia, farby pôdy). Okrem komplementárnej a analógovej kompozície farieb ešte teoreticky rozoznávame monochromatickú kompozíciu (obmedzená paleta známa z maliarstva, využívanie odtieňov jednej farby; (porov. Thompsonová – Bordwell 2012)), komplementárnu kompozíciu doplnenú o jednu analógovú farbu (zjemnený kontrast, jedna vyvažujúca farba), triadickú kompozíciu (tri farby rovnako vzdialené jedna od druhej, vyvoláva nekonvenčnosť) a tetradickú kompozíciu (dve komplementárne dvojice farieb).²



Obr. 1: Koleso farieb

Farbu vo filmovom diele vnímame prirodzene a máme tendenciu ju prehliadať, hoci je často jedným z faktorov určujúcich poetický rozmer filmového diela. Farebnosť bola vnímaná ako zásadná pre upútanie pozornosti diváka už v čase osvietenstva. Keďže bola považovaná za rozlišujúci znak maľby, stávala sa nosnou aj pre navodenie pocitu vznešenosti vychádzajúceho z účinkov umeleckého diela (Mirzoeff 2012). Farba vo filme sa však často vníma doplnkovo, akoby bývala len štýlovou požiadavkou, zapadajúcou do realistického spracovania látky, ktorá musí byť formálne splnená. Jej sekundárny charakter nepriamo potvrdzuje napríklad N. Mirzoeff (2012), keď farbu označuje za „zaujímavý“ doplnok perspektívy. Podľa Mirzoeffa umelci už oddávna bojujú s presným vystihnutím jednotlivých farieb, čo farbu logicky odsúva, uvažujúc vo filmových kontextoch, do oblasti technologických noriem. Vedť aj v tradične rešpektovanej literatúre venujúcej sa filmovému umeniu sa farba spomína práve v rámci iných filmových prostriedkov, prípadne sa odsúva do samostatných kapitol o technológiách. Potvrdiť to možno výrokom J. Monaca, ktorý tvrdí, že filmári experimentovali s farbou už od prvých dní filmu, avšak brzdila ich „komplikovaná technológia farebného filmu“ (2004, s. 114).

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

¹ Tento postup platí pre koleso farieb zložené z 24 farieb. Pri jednoduchšom kolese zloženom z 12 farieb si vyberáme prvú a tretiu farbu v poradí. Kompozíciu farieb si čitateľ môže vyskúšať online napríklad tu na [sessions college](http://www.sessions.edu/color-calculator) [online]: <http://www.sessions.edu/color-calculator>

² Viac k danej tematike dostupné na Tiger color [online]: <http://www.tigercolor.com/color-lab/color-theory/color-theory-intro.htm>

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 estetický a 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.

Možno sa domnievať, že filmári pracujú so zobrazovaním farieb väčšinou plánovane. Kameraman Roger Deakins však upozorňuje (Bellantoni 2005), že striktný analytický proces výberu farieb je niekedy nahradený inštinktívnym výberom správnej farby, ktorá „vyzerá dobre“. Niektoré problémy s výrobou filmu, konfrontujúc autorský zámer s výslednou podobou diela, predurčuje technologický ráz filmu. Vo filmovom remesle sa totiž môže stať, že farba, ktorá je pripravovaná v technickom scenári, v konkrétnych svetelných podmienkach nemusí spĺňať očakávania tvorcov, nemožno ju správne nasnímať, prípadne, ako potvrdzuje T. Wynn, vedúci výpravy filmu *Malcolm X*, ak sa nejakú farbu snažíte, naopak, obmedziť, nemožno sa jej v konečnom dôsledku vyhnúť:

„V treťom dejstve, Malcolm konvertoval na Islam. Cítil som, že išlo o najnaturálnejší čas v Malcolmovom živote – skúšal som teda použiť farby, ktoré asociujeme s prírodou...farby zeme. Odtiene hnedej, okrovej a zelenej. Bez oranžovej či červenej. Snažil som sa eliminovať červenú kompletne a použiť ju až pri atentáte na Malcolmá“
(Bellantoni 2005, s. 17).

T. Wynn ďalej spresňuje, že v tejto snahe neuspel, pretože v Egypte, na mieste, kde sa film nakrúcal, neboli k dispozícii iné, než červené koberce. Z vyššie uvedených výpovedí tvorcov teda vyplýva, že farba je štandardne uznávaným výrazovým prostriedkom, ktorý však občas kvôli technologickým obmedzeniam nedosiahne požadovanú kvalitu.

Uplatňovanie farby vo filmovom diele – asociatívny

Farba môže prostredníctvom filmu asociovať určité dojmy. V rôznych kontextoch však konkrétna farba môže vyvolávať rozličné asociácie. Z vyššie uvedených výpovedí tvorcov teda vyplýva, že každá zo základných farieb spektra disponuje možnosťou vyvolať rôzne emočné alebo psychologické reakcie, pričom tie môžu byť často aj protikladného významu.³ Na tomto mieste uvádzame vlastnosti farieb, ktoré vymedzila spomínaná autorka, pričom ich aplikovala na filmy americkej produkcie (2005):

červená: mocná, bujná, vzdorovitá – úzkostlivá, zlostná, romantická;

žltá: hojná, neodbytná, smelá – nevinná, výstražná, idylická;

³ Oddelené trojice vlastností naznačujú dvojaký charakter konkrétnej farby. Napríklad zelená farba sa najčastejšie spája s vitalitou, paradoxne však zelené vo filmoch bývajú aj jedý.

modrá: bezmocná, intelektuálna, hrejivá – melancholická, chladná, pasívna;

oranžová: hrejivá, naivná, romantická – exotická, toxická, prírodná (pôda);

zelená: zdravá, rozporná, životodarná – jedovatá, zlovestná, skazená;

fialová: bezpohľavná, klamná, fantastická – záhadná, zlovestná, éterická.

Spomínaná kategorizácia farieb je metodicky postavená na ľudskom vnímaní a pocitoch. Psychologické aspekty pôsobenia farieb možno považovať za východiskové pri vymedzovaní postupov, ktoré tvorcov filmu motivujú k výberu konkrétnej farby vo filmovom diele. Pri vymedzovaní ďalších funkcií farby vo filme sa teda k vyššie uvedenému systému vzťahov jednotlivých základných farieb budeme vracat'.

Uplatňovanie farby vo filmovom diele – medzi kontrastom, doplnením, orientáciou a súladom

Farbu možno v súčasnom filmovom umení funkčne uplatniť viacerými spôsobmi. Podobne ako línia a tvar, aj farba v obraze vymedzuje predmety a pomáha v myslí diváka organizovať videný priestor. Pri kompozičnom nastavení záberu sa farba zohľadňuje napríklad v súvislosti s vytváraním obrazového kontrastu. Podľa D. Bordwella farebné kontrasty v zábere nemusia byť vždy výrazné, pretože divák citlivo reaguje už na malé rozdiely (Thompsonová a Bordwell 2012). Tvorcovia filmu si pri jeho nakrúcaní dozaista uvedomujú, že na relatívne tmavej ploche záberu každý svetlejší, respektíve kontrastný motív púta, a zároveň odvádza pozornosť diváka.

Režisér Christopher Nolan vo filme *Interstellar* púta pozornosť využívaním palety odtieňov modrej a hnedej farby (obr. 3, 5), ktoré sú v neustálom kontraste (obr. 2, 4, 8, 10, 44, 45) a ako potvrdzuje vrcholiaci verbálny konflikt na obrázku 4, často sú v hodnotovom rozpore. Hnedá farba vzniká kombináciou červenej, žltej a modrej farby.⁴ Skutočne, uvažujúc v kontexte Bellantoniovej rozdelenia farieb, postavy vo filme disponujú jednak vlastnosťami vzdorovitosti, neodbytnosti, a jednak vlastnosťami bezmocnosti a intelektuálnosti. Nolan komplementárny vzťah modrej a hnedej farby využíva pri zobrazovaní spočiatku harmonického vzťahu medzi otcom a dcérou (obr. 8). Skutočnosť, že samotná hnedá farba v sebe obsahuje modrú, naznačuje osudovú spojitosť postáv, ktoré sa týmito farbami na úrovni kostýmov vymedzujú.



Obr. 2



Obr. 3

⁴ Prípadne kombináciou červenej, čiernej a žltej farby.



Obr. 2



Obr. 3

V prvých záberoch filmu má dcéra na svetlomodrom tričku hnedý uterák, čím sa vizuálne približuje svojmu otcovi (obr. 9). Budúci rozpad tohto harmonického vzťahu však signalizuje napríklad spoločné pozorovanie „ducha“ (obr. 5), počas ktorého majú na sebe postavy oblečenie modrej farby, ale už v rôznych odtieňoch. Dcéra (ako dieťa) je častejšie zobrazovaná v modrých odevoch, čo vrcholí scénou otcovho odchodu, keď sa stáva definitívne chladnou, pasívnou a bezmocnou (obr. 10). Ako dospelá a zatrpknutá voči otcovi, ktorý sa nevrátil, je dcéra spočiatku odievaná do chladných zelených odtieňov (obr. 11), avšak v závere filmu nachádza svojho otca a vzťah k nemu, čo je v rovine vizuálnej korešpondencie farieb naznačené hnedou bundou (obr. 12). Po tomto vyvrcholení sa dcéra (ako dospelá) vracia do farieb, v ktorých sa cíti najlepšie (intelektuálne, obr. 13). Tento príklad prechodu od „hnedosti k modrosti a späť“ potvrdzuje, že ak sa farba vo filme stane v súvislosti s postavami transformujúcou, potom z percepčného hľadiska usporadúva naratívnu líniu filmu. Známe sú napokon príklady aj z čiernobielej éry, keď sa osudové ženy obliekali do bielych a čiernych kostýmov podľa toho, aké ciele chceli práve dosiahnuť.⁵

Že sa vybudovaný vzťah medzi postavami vo filme znázorňuje aj prostredníctvom farieb kostýmov, ktoré nosia, potvrdzuje aj príklad z filmu *My sme Millerovi*. V tejto komédii si štyria cudzí ľudia snažia spoločnými silami zarobiť a stávajú sa falošnou rodinou, aby mohli z Mexika do USA bezpečne prepašovať omamné látky. Keď sú členovia „rodiny“ prvýkrát pokope (obr. 6), ich oblečenie je z hľadiska farieb rôznorodé a nezladené. Na konci filmu po prekonaní peripetií príbehu už rodina pôsobí harmonicky a celistvo (obr. 7).⁶



Obr. 6



Obr. 4

⁵ V tomto kontexte je prínosné vidieť napríklad noirové filmy *Hlboký spánok* a *Poistka smrti*.

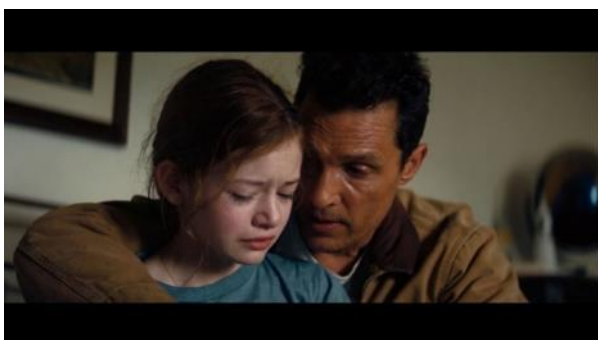
⁶ Tu navyše vstupuje do dešifrovania významu aj súdržnosť rodiny ako celku, ktorá je v zábere na konci filmu jasne zreteľná.



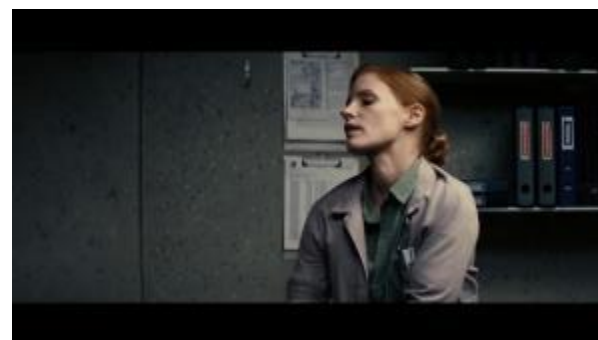
Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10

Samozrejme, film⁷ z hľadiska vnímania farieb nie je postavený len na kontrastoch rozličných farieb, ale aj na opakovaných zobrazovaniach jednej farby (porov. Thompsonová a Bordwell 2012). Farba totiž pomáha organizovať filmové dielo aj vo forme opakujúceho sa motívu. V prípade filmu *Interstellar* je opakujúcim sa motívom popri dominantnej hnedej a modrej farbe aj sekundárna žltá farba, ktorá spolu so zelenou dopĺňa, povedzme, naturálnu paletu farieb použitú pre daný film.⁸ Zelená farba sa vo filme objavuje v jej životodarnej podobe (obr. 15: ohrozenie vitality prachovým mračnom, obr. 16: vizuálne potvrdenie konečného víťazstva – prekypujúceho života), žltú farbu možno identifikovať hlavne v tvare pásov vymedzujúcich priestor (obr. 15, 17), prípadne v rovine podporujúcej výstrahu vychádzajúcu zo situácie (obr. 14, 15).

⁷ Thompsonová a Bordwell v citovanej publikácii používajú namiesto všeobecného pojmu film konkrétny pojem filmová forma, čo je „celkový systém vzťahov, ktoré možno nájsť medzi jednotlivými prvkami“ vo filme (2012, s. 86).

⁸ Film v konečnom dôsledku naozaj hovorí o sile prírody a možnostiach človeka podnikat' kroky proti jej pôsobeniu.



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14

Uvedený spôsob aplikácie doplnkových farieb použitých vo filmovom diele možno vymedziť napríklad aj vo filme *Neznámy*. Chladné bledomodré a bledozelené tóny filmu oživujú občasnú bordovú líniu a tvary (obr. 18: kravata, obr. 19: obšívka kabáta, obr. 20: obrúsok pod pohárom, obr. 21: batožina a dáždňik v pozadí, obr. 22 – 25 zreteľné), ktoré, kombinujúc v sebe červenú a fialovú farbu, predznamenávajú úzkostlivosť či záhadnosť.



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21

Obr. 22

Príklady z obr. 18 – 25 dokazujú, že farba púta pozornosť diváka, upozorňuje ho na celkové smerovanie diela a vytvára dojmy spojené s danou farbou. Farba je v prípade filmov *Interstellar* aj *Neznámy* motívom, ktorý pomáha vizuálne rozprávať. Farba tu nie je len prilepená na predmet, ale je výtvarným symbolom, ktorý rozvíja príbeh a usmerňuje divácke očakávania.

Vo vyššie uvedených prípadoch ide o príklady využitia farieb, ktoré odkazujú skôr na kontrastné vzťahy vo filmovom priestore, než na jeho organizáciu. Prostredníctvom farby sa však často organizuje filmový priestor tak, aby v určitých častiach záberu vizuálne ladil s postavami. Na obr. 8 možno vidieť otca „farebne zladeného“ s hnedozeleným prostredím, v ktorom sa nachádza, naopak, jeho dcéru zobrazuje záber vo farbách motorového vozidla. Podobne obr. 13 zobrazuje dcéru vo farbách zladených s prostredím za ňou. V týchto prípadoch teda postavy v priestore nie sú nápadné, nevystupujú z neho, ale sú s ním v súlade. Podobné príklady možno identifikovať napríklad vo filme *Bľbý a bľbší sú spať*. Na obr. 26, 28 tričko mužskej postavy farebne ladí s budovou za jeho chrbtom, podobne na obr. 27, 29 modrá blúzka ženskej postavy ladí s modrými škvrkami za ňou (napr. modré autá, muž v modrej košeli, priečelie obchodu). Ide o bežný koncept práce filmárov.



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25

Obr. 26

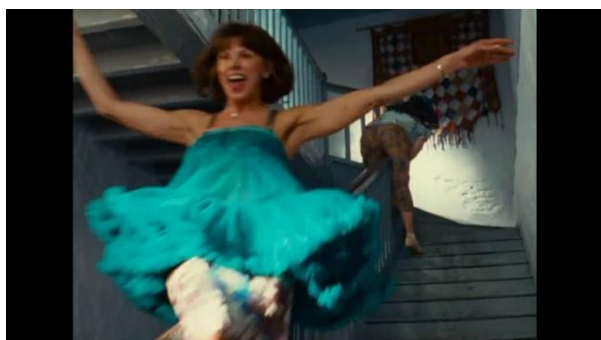
Význam súladu jednej dominantnej farby s postavami možno manifestovať na príklade z filmu *Mamma Mia!*. Vo vybranej scéne (obr. 30 – 36) je najvýraznejšou farbou azúrová modrá, ktorá svojou upokojujúcou sýtosťou odkazuje na more a pohodlný svet, ktorý je s ním spojený. Dominantne modrý charakter scény podporuje okrem množstva rekvizít v modrej farbe (napr. fén, zábradlie, modrá čiapka) aj prítomnosť mora a modré kostýmy hercov. Príznačným pre túto scénu je však výrazne nápadný spôsob, s akou sa efekt modrej farby posilňuje. Ružové oblečenie v prednom pláne je totiž nekompromisne strhnuté zo šnúry (obr. 35), aby scéna naďalej mohla pôsobiť tak modro, ako sa len dá.



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34

V danom príklade sa teda jedna farba vymedzuje ako dominantná, pričom sa jej podriaďujú aj postavy. Samozrejme, zladenie postáv s prostredím často naznačuje dominanciu daných postáv voči postavám nezladeným s farbami priestoru. Manifestovať to možno zábermi z obr. 37 – 39, na ktorých sú zločinci opticky v prevahe nielen preto, že disponujú zbraňami, ale aj vďaka chladne sfarbenému prostrediu, v ktorom pôsobia istejšie, než postavy v ohrození⁹ (obr. 39).



Obr. 35



Obr. 36

Voči chladnému prostrediu sa vymedzuje napríklad mužská postava vo filme *Metóda*. Záver tohto filmu ukazuje, že farba má vplyv na budovanie optiky, ktorou divák vníma dramatickú postavu. Žena sedí na červenom gauči symbolizujúcom jej moc a nadhľad (obr. 41), vystupuje sebavedomo, mocne, no predsa úzkostlivo. Počas záverečnej scény vo výťahu už postavy stoja v priestore chladnej a neutrálnej farby, ktorá podčiarkuje ich pocity. Muž – sebavedomý hráč – je tu akoby v neutrálnej pozícii (obr. 40), žena – citovo

⁹ Samozrejme, miera istoty a neistoty sa tu odráža najmä na úrovni gestiky.

zničená hrou – je zobrazená v chladnom rozpoložení, avšak v prostredí, v ktorom city nemožno prejaviť. Chlad týchto postáv, vychádzajúc z narácie, totiž nekorešponduje, je rôznej povahy (naznačuje to línia, ktorá postavy vymedzuje).



Obr. 37



Obr. 38

Uplatňovanie farby vo filmovom diele – farba predznamenáva (?)

Farba zrejme skutočne prispieva k pochopeniu príbehu a vzťahovým súvislostiam vnútri jeho štruktúry, navyše, farba vo filme môže vystupovať ako dôležitý identifikačný činiteľ. Nielenže prikladá vlastnosti postavám, ale vo vedomí diváka vyvoláva pocity a stáva sa symbolom, ktorým možno odvodiť nasledujúce udalosti. P. Bellantoni nazvala svoju publikáciu venovanú farbám vo filme príslovečne: *If It's Purple, Someone's Gonna Die*. Podľa Bellantoniovej sa totiž fialová vo filmoch objavuje vtedy, keď niekto alebo niečo odchádza. Smrť tu, samozrejme, netreba brať doslova, ale ako formu straty či odlúčenia (2005, s.191).

Skutočne, vo filme *Interstellar* má syn hlavného hrdinu oblečenú fialovo-bordovú mikinu (obr. 3). Táto farba predznamenáva jeho odchod – odlúčenie od sestry, ktoré nastáva v neskoršej časti filmu. Podobne, pred prvým zostupom z vesmírnej lode je hlavná postava oblečená do fialovo-bordového trička, ktoré akoby predznamenávalo, že sa niekto z výpravy nevráti (obr. 42, 43). Po danej výprave neprišla posádka len o člena, ale aj o 27 rokov času.

Čierne oblečenie vedkyne Brand zasa implicitne odkazuje na smútok, ktorý prežíva. Keď neskôr nastane odhalenie, ktoré tento smútok explicitne odkrýva aj pre divákov, farba jej oblečenia pri prvom stretnutí (obr. 44) s hlavným hrdinom získava hlbší význam. Brand sa svoj smútok snaží skrývať napríklad v bielom plášti (obr. 45), či neskôr v skafandri.



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42

Na záver

Hoci je počet farebných odtieňov nekonečný, existuje tendencia vnímať farby zástupne. Farba teda môže pôsobiť v štruktúre filmového diela ako stereotypný prvok. Veď napokon, asociatívnosť spojená s farbami je postavená práve na dlhodobom zvyku vnímať farby podľa určitej schémy, vychádzajúcej hlavne zo škály teplých, chladných a neutrálnych farieb. V súvislosti s farbou vo filme sa čoraz častejšie ozývajú názory, že mainstreamové filmy sú často zobrazované v dvoch komplementárnych farbách, najčastejšie v kombinácii oranžovej a modrej (porov. Sciretta 2009), pričom oranžová tu má zastupovať zlo a modrá dobro (porov. Wong 2013). Tento trend potvrdzuje napríklad viacero plagátov na novú časť Hviezdnych vojen *Star Wars: Sila sa prebúdzá*.

Za základné autorské motivácie pri výbere farieb do filmu možno považovať asociatívnosť smerovanú k divákovi a posilnenie naratívnej organizácie diela prostredníctvom opakovania esteticky vhodných farebných motívov. Vybranou farebnou schémou sa jednak presadzuje a dodržiava vnútorný súlad scén, a jednak jej úpravou možno obohatiť film o kontrastné prvky logicky naviazané na štruktúru narácie.

V úvode príspevku sme spomínali, že farby vníma každý človek subjektívne. Červené závesy na obr. 46 (*Neznámy*) symbolizujú hrozbu, upozorňujú na blížiacu sa nebezpečenstvo, na úder moci. Pozorný divák, uvedomujúci si funkčnosť kompozície farieb vo filme, pri pohľade na závesy tento stiesňujúci, úzkostlivý pocit zákonite nadobudne. Menej pozorný divák si červenú ako neoddeliteľnú a logickú súčasť danej scény uvedomí až v jej katarznom okamžiku (obr. 47). Tak či onak, aj v jednom aj druhom prípade je výsledný dojem totožný, avšak v tom prvom prípade vznikol z dynamicky vytvoreného zážitku, v druhom vznikol z momentálneho efektu. Tak ako sa totiž v obraze rozvíjajú línie a tvary, tak sa dynamicky rozvíja aj farebná schéma v jeho vnútri.



Obr. 43



Obr. 44

Literatúra:

- [1] AUMONT, J. 2010. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-73311-65-0.
- [2] BELLANTONI, P. 2005. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Oxford: Elsevier. ISBN 978-024-0806-88-4.
- [3] BARSAM, R. a MONAHAN, D. 2010. *Looking at Movies – An Introduction to Film*. New York: W. W. Norton & Company Ltd. ISBN 978-039-3932-79-9.
- [4] MIHÁLIK, P. 1983. *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava: Tatran.
- [5] MIRZOEFF, N. 2012. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia.
- [6] MONACO, J. 2004. *Jak číst film*. Praha: Albatros.
- [7] PRAMAGGIORE, M. a WALLIS, T. 2008. *Film – A Critical Introduction*. Pearson.
- [8] SCIRETTA, P. 2009. *Orange/Blue Contrast in Movie Posters* [online]. [cit. 2015-10-31] <http://www.slashfilm.com/orangeblue-contrast-in-movie-posters>
- [9] THOMPSONOVÁ, K. – BORDWELL, D. 2012. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- [10] WONG, D. 2013. *Why the New Hunger Games Movie is Orange and Blue* [online]. [cit. 2015-10-31] <http://www.cracked.com/quick-fixes/why-new-hunger-games-movie-orange-blue>

Citované filmy:

- [1] *Blbý a blbší sú späť / Dumb and Dumber To*. 2014. USA. Réžia Bobby Farrelly, Peter Farrelly.
- [2] *Interstellar / Interstellar*. 2014. USA, Veľká Británia. Réžia Christopher Nolan.
- [3] *Malcolm X / Malcolm X*. 1992. USA, Japonsko. Réžia Spike Lee.
- [4] *Mamma Mia! / Mamma Mia!*. 2008. USA, Veľká Británia, Nemecko. Réžia Phyllida Lloyd.
- [5] *Metóda / El método*. 2005. Argentína, Španielsko, Taliansko. Réžia Marcelo Piñeyro
- [6] *My sme Millerovci / We're the Millers*. 2013. USA. Réžia Rawson Marshall Thurber.
- [7] *Neznámy / Unknown*. 2011. USA, Veľká Británia, Nemecko, Francúzsko. Réžia Jaume Collet-Serra.
- [8] *Star Wars: Sila sa prebúda / Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*. 2015. USA. Réžia J. J. Abrams.

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

www.casopisespes.sk
