

Práce s barvou při tvorbě audiovizuálního díla a její srovnání ve vztahu k výtvarnému umění

Jan Vyčichlo

Bakalářská práce
2012



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Jan VYČICHLO
Osobní číslo: K09421
Studijní program: B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Kamera

Téma práce: 1. Teoretická část:
Práce s barvou při tvorbě audiovizuálního díla a její srovnání ve vztahu k výtvarnému umění

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo, délka minimálně 10 min., kamera

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

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

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

2. Praktická část:

Výstupní dílo předložte na 3 ks DVD ve formátu PAL_DVD-video a 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište).

Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou

dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

Dějiny výtvarného umění a architektury (české i světové)

Šmok, Pecák, Tausk: Barevná fotografie, Filmové technické minimum (vydal čs.filmový ústav)

Technické základy fotografie (vydala komora fotografických činností r.2002)

John Gage: Color and Meaning, art, science, and symbolism

Johannes Itten: The Art of Color

Vedoucí teoretické části:

prof. Ondrej Slivka, ArtD.

Ústav animace a audiovize

Vedoucí praktické části:

Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

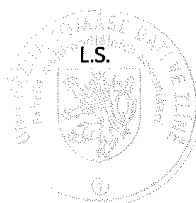
21. března 2012

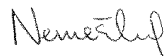
Termín odevzdání bakalářské práce:

15. května 2012

Ve Zlíně dne 21. března 2012


doc. MgA. J. Janíková, ArtD.
děkanka




MgrA. Libor Nemeškál
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 14.5.2012

JAN VYTOČILO, *vyto*
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací;
²⁾ Vysoká škola nevydělává zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledků obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy;
³⁾ Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být i)z nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnoženiny.
⁴⁾ Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.
⁵⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3;
⁶⁾ Do práva autorského také nezahrnuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, u jehož níže za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).
⁷⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:
⁸⁾ Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vězňného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat náhrady chybějícího přejevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.
⁹⁾ Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.
¹⁰⁾ Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přiměřeno k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato práce pojednává o možnostech, kterými disponuje kameraman při tvorbě vizuálního díla k ovlivňování narativních i psychických stavů diváka za pomoci využití barev. Je zároveň analýzou základních postupů při práci s barvou, využitých při tvorbě autorského filmu. Popisuje snahu o využití teoretických podkladů pro jejich transformaci v praktickou realizaci díla.

Klíčová slova:

barva, symbol, kontrast, psychologie, film, výtvarné umění

ABSTRACT

This paper discusses the possibilities available to the cinematographer to create a visual narrative works to influence psychological states of the viewer through the use of colors. It also analyzes the basic procedures for working with color, utilized in the creation of the filmcopyright. It describes efforts to use the theoretical basis for their transformation into practical work.

Keywords:

color, symbol, contrast, psychology, film, visual arts

“Ještě než si uvědomíme, co obraz vlastně představuje, jsme již dojati magickým akordem jeho barev. Barva sama o sobě vyvolává pocity, které tím jak nás vzrušují, mají v sobě jakousi hádanku. Proto ji také musíme užívat, respektující tuto hádankovitost, nikoli ke zobrazování, ale k dosažení hudební působivosti, která je jí vlastní, vychází z její přirozenosti, z její vnitřní tajemné síly.”

Paul Gauguin

Děkuji prof. ak. mal. Ondreji Slivkovi, ArtD. za podnětné konzultace,

Umeko a Evelzolterovi, na které lze spoléhat, a Unijazzu za wi-fi a mátový čaj.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

1. Úvod	9
2. Fyziologie vnímání barev	10
3. Barva ve výtvarném umění.....	13
1.1 Žlutá.....	13
1.2 Modrá.....	14
1.3 Zelená.....	14
1.4 Červená.....	14
4. Teorie trojbarevného vidění.....	17
5. Barva a psychologie.....	18
6. Centrum Operam v barvách.....	19
1.5 Lüscherův barvový test.....	19
1.5.1 Lüscherova červená.....	21
1.5.2 Lüscherova modrá.....	22
1.5.3 Lüscherova zelená.....	23
1.5.4 Lüscherova žlutá.....	25
1.5.5 Lüscherova fialová.....	27
1.5.6 Lüscherova hnědá.....	29
1.5.7 Lüscherova černá.....	30
1.5.8 Lüscherova šedá.....	31
7. Ittenovy kontrasty	33
1.6 Simultánní kontrast.....	33
1.7 Komplementární kontrast.....	33
Závěr	37
Seznam použitých zdrojů	38
Seznam obrázků.....	39

1. ÚVOD

Téma své bakalářské práce jsem zvolil v důsledku, dle mého názoru, nedostatečného zřetel v přístupu k barvě v audiovizuálním díle. Především ve studentských filmech jsou možnosti jejího využití v působení na diváka podceňovány.

V úvodu práce zmíním problematiku fyziologie vnímání barev a teorii trojbarevného vidění. V dalších kapitolách se věnuji využití barev při tvorbě uměleckého díla, symbolice základních barev užívaných ve výtvarném umění a možnosti jejich vzájemných kombinací v kontrastech.

Nejrozsáhlejší pasáž je věnována barvě a psychologii, tedy vědeckému přístupu k barvě, z hlediska jejího vlivu na lidskou psychiku. Právě funkce barvy v působení na člověka mě inspirovala ve tvorbě bakalářského filmu (barevné etudy?) velikou měrou, proto u psychosomatické charakteristiky každé barvy uvádím svůj záměr při její volbě v praktické části z hlediska dramaturgického i symbolického.

Teoretická práce se tak částečně stává klíčem ke čtení filmového díla, jehož realizace mi umožnila praktické ověření teoretických východisek.

.

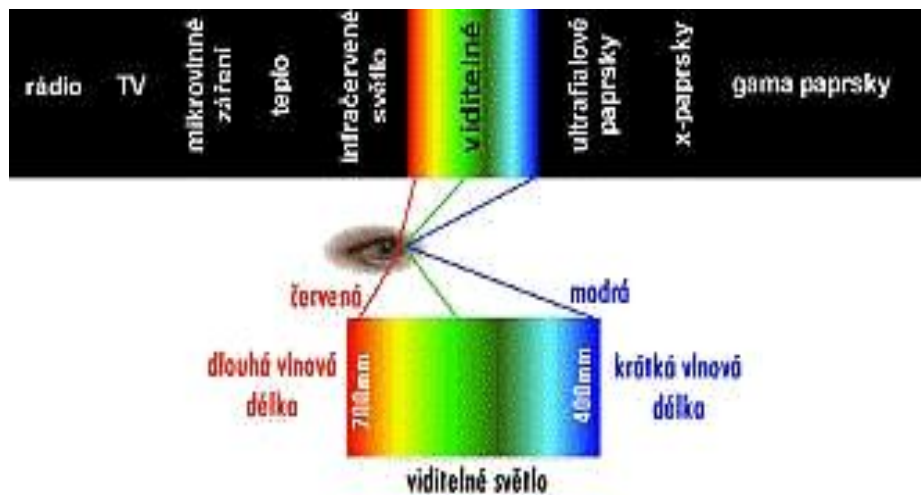
2. FYZIOLOGIE VNÍMÁNÍ BAREV

Světlo je elektromagnetické záření, které vychází z určitého hmotného zdroje. Dopadnou-li světelné paprsky na rovinné rozhraní dvou prostředí, buď se odrazí zpět, nebo přecházejí do druhého prostředí, přičemž se lomí, nebo jsou pohlcovány. (Kulka, 2008) Světlo má určitou barvu v závislosti na délce elektromagnetické vlny. Černá barva vzniká za nepřítomnosti světla, bílá barva vzniká složením různých vlnových délek. Rozložíme-li bílé světlo hranolem, získáme šest okruhů barev: červenou, oranžovou, žlutou, zelenou, modrou a fialovou. (Kulka, 2008)

Oko je smyslový orgán a je přizpůsobené k přijímání světla. Oční sítnice přijímá stimul – energetický signál – a přemísťuje jej do mozku, kde ho definuje jako barvu. Světelné zdroje vysílají energii, elektromagnetické záření v impulzech, vlnách. Ty mají různou vlnovou délku.

Délka vlny od jednoho vrcholu ke druhému je nazývána vlnová délka a je měřena v nanometrech (nm). Lidské oko je schopné vidět světelné vlny o délce od 380 nm do 720 nm. Jednotlivé délky jsou přitom rozeznávány jako rozličné barvy, nebo odstíny. Čisté odstíny lze definovat měřením. Červená je ta nejdelší viditelná vlna světla – 720 nm, následuje ji oranžová, žlutá, zelená, modrá, indigová a fialová s nejkratší vlnovou délkou 380 nm. ROYGBIV je akronym těchto vlnových délek, které tvoří spektrum viditelných barev. Rozdílné zdroje světla vysílají rozdílné světelné vlny, různé barvy na jiných úrovních energie. Některý světelný zdroj může vysílat vlny na tak nízké úrovni energie, že je barva téměř neviditelná, pokud se jedná např. o modrou barvu ke které není oko tolik citlivé. Jiný zase na úrovni tak vysoké, že jsou barvy oslnivé (žluto-zelená).

Lidské oko je na světlo nejcitlivější uprostřed viditelného spektra a vidí takové barvy nejsnadněji. Žluto-zelené světlo lze spatřit na nižší energetické úrovni než ostatní barvy. Pokud světelný zdroj vysílá všechny vlny na stejné úrovni energie, žluto-zelená škála je viděna nejjasněji. Existují také barvy, které lidé nejsou schopni vnímat. Některá zvířata a hmyz mohou vnímat barvy jako je ultrafialová a infračervená. Tyto barvy, ležící mimo vnímatelné spektrum člověka, lze učinit viditelnými pomocí speciálního optického vybavení. (Edwards, 2004)



Obr. 1 Spektrum viditelného světla

Obrázek číslo 1 uvádí spektrum viditelného světla rozdělené podle barev a odpovídající vlnové délky. Za hranicemi na straně červené a fialové barvy již lidské oko nevnímá - zde leží infračervené a ultrafialové záření a za nimi další.

Další barvy vzniknou při skládání tří základních barev (červená, modrá a zelená). Bílá vznikne kombinací všech těchto základních barev. Vlnové délky viditelné okem tvoří zanedbatelné promile ze všech délek, jenž sice okem nevidíme, ale vliv na nás mají mohou mít o to větší. (Vlnové délky, online)

Každá změna ve světle nebo médiu může změnit způsob, jakým bude barva vnímána. Barva koberce, který máme pod nohama je odlišná od jejího obrazu na obrazovce a obě jsou jiné než ilustrace totožného koberce, nebo její tisk na papír.

Dále, stejná barva bude vypadat jinak pokud ji umístíme do blízkosti jiných barev. Nejenže samotné barvy jsou nestabilní, také představy barev jednotlivých lidí se liší. Barva, kterou jedna osoba popíše jako “pravá rudá” nemusí souhlasit s “pravou rudou” někoho jiného. Když se barvy používají jako symboly, jejich význam je proměnlivý. Barva použitá jako symbol může v jiném kontextu změnit svůj význam – a dokonce může být nazývána jiným jménem, když se objeví v jiné situaci.

Barvy chápeme stejným způsobem, jakým rozumíme tvaru Země. Země je kulatá, ale lidé ji vidí jako placku a také k ní jako k placce přistupují.

Barva je pouhé světlo, ale zažíváme ji tak přímo a silně, že o ní přemýšlíme jako o hmotném subjektu. Nezáleží na tom, jak dobře známe vědecké poučky o barvě, nebo jaké

technologie jsou dostupné, věříme svým očím. Vnímáme v kontextu. Prožíváme barvy různě intenzivně, podle toho kde a jak je vidíme. Mohou být vnímány jako aspekt tvaru, světla, nebo jako pozadí. Prostupují prostředím, jsou vlastnostmi objektů, komunikují beze slov. Barva prostředí je všeobjímající. Stejně jako přírodní svět, tak i produkty vytvořené člověkem nás obklopují barvami, ať už jde o ledově bílou Antarktidy, zelenou tropických lesů, náhodné barevné kompozice městských ulic nebo přísně kontrolované barevné prostředí architektury, designu přírody, či interiéru.

3. BARVA VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Vždy je snazší použít barvu tak, jak je na to obecnost zvyklé. 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 pro barvy nevytvořil zcela nová pojmenování a využití. Spíš 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. (Rotem, online)

V této části se k filmu pokusíme přistupovat jako k relativně nové formě výtvarného umění, tedy jako ke seskupení různých obrazů, barevných kompozic, které na nás, diváky, působí určitým dojmem. Prozkoumejme nyní barvy spíše intuitivním způsobem, tak jak je vnímali abstraktní malíři Wasily Kandinsky a Paul Klee. Tedy mistři, kteří plně využívali řeči barev a její symboliky.

Barvy můžeme rozdělit na teplé a studené, či světlé a tmavé. Z toho vyplývají čtyři hlavní barevné tony:

1. barva teplá a zároveň světlá nebo tmavá
2. barva studená a zároveň světlá nebo tmavá

Teplota barvy je obecně dána mírou, kterou se blíží buď ke žluté, nebo naopak modré barvě. Jedná se o horizontální pohyb, při které se barvy k divákovi přibližují a studené naopak vzdalují. Druhý protiklad je založen na rozdílu světelnosti, tedy jednotlivých odstínů, podle množství černé a bílé. Žlutá barva na straně jedné působí excentricky, modrá naopak koncentricky. Čím světlejší je navíc odstín žluté barvy, tím odstředivější bude její pohyb. Naopak silnější pocit hloubky získáme tmavší modrou.

1.1 Žlutá

Pohyb žluté k divákovi lze vystupňovat až k agresivitě. Její soustředěné pozorování vyvolává znepokojení a pocit neodbytnosti. Její násilnický charakter lze vystupňovat do

poloh pro lidské oko téměř nesnesitelný. Z psychického hlediska ztělesňuje šílenství, záchvat vzteku či destruktivní pudy. Je to barva, které chybí jakákoliv hloubka.

1.2 Modrá

Hloubku vyvolává modrá barva svým fyzikálním pohybem, který se od diváka vzdaluje a zároveň působí koncentricky. Čím hlubší modrá je (podle množství černé a bílé v ní zastoupené), tím více má tendenci působit nekonečně. Zároveň dokáže působit vážně a smutně. Při přibývajícím světelnosti nabývá na nedosažitelnosti, připomínající světle modré nebe. Někdy je označována za „barvu mezi barvami“. Modř je jakýmsi zrcadlem nitra člověka a duální podstaty jeho bytosti.

1.3 Zelená

Zelená je barva složená z modré a žluté, dvou protichůdných pohybů, které se vzájemně paralyzovaly. Působí zákonitě klidným dojmem. Neevokuje dojem pohybu, k ničemu nevybízí. Svým absolutním nedostatkem dynamismu působí pasivně. Tmavější zelená působí meditativním dojmem.

1.4 Červená

Je považována za barvu typicky expanzní. Působí živě a neklidně, ale ne tak marnotratně a šíleně, jako žlutá. Je obdařena jistou zralostí a cílevědomostí. Tato barva může být teplá i studená a přitom neztrácí svůj základní tón. Evokuje energii, rozhodnost a vášně. Všechny tyto základní charakteristiky lze samozřejmě využít i při tvorbě filmového obrazu. Výběrem barevnosti „hracích“ prvků, za pomoci světla a prostoru nevyjímáme, můžeme přímo, či nepřímo ovlivňovat divákovi emoce i pozornost. Kombinací jednotlivých barev, např. kontrastem mezi oblečením hlavního hrdiny, barevným tónem prostředí v kterém se nachází, či rekvizit v mizanscéně, můžeme zesílit, či záměrně zeslabit divákovu pozornost vůči těmto prvkům.

Barva zvyšuje míru informací, které divák přijímá. Může zdůrazňovat realitu, nebo ji deformovat. Kombinace barev zvýrazňuje účinek na základě vrstvení psychického působení podobných barev, nebo naopak na základě kontrastu barev odlišných. Podle jejich umístění

na barevném kruhovém spektru je můžeme vzájemně harmonizovat a zvyšovat tak jejich účinek. Lidské oko je přitahováno kontrastem, což se ve filmu využívá při vedení divákového 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. (Rotem, online) 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. (Scholzová, online)



Obr. 2 Il deserto rosso, Antonioni



Obr. 3 Natural born killers, Oliver Stone

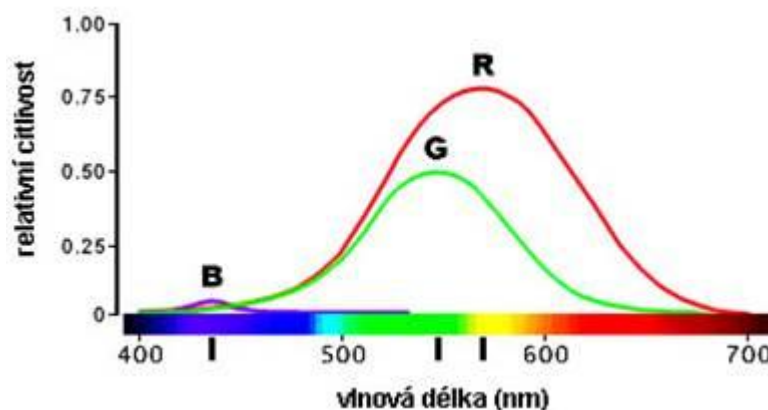


Obr. 4 The Village, M. Night Shyamalan

4. TEORIE TROJBAREVNÉHO VIDĚNÍ

Existuje několik teorií barevného vidění lidským okem, ale nejnázornější a v praxi často používaná je klasická Youngova - Helmholtzova teorie. Podle ní je schopnost pozorovatele rozlišovat barvy dána tím, že čípky sítnice lidského oka obsahují tři světlocitlivé složky s různými absorpčními spektry jejich pigmentů. První jsou citlivé na modrou (fialově modrou), druhé na zelenou (žlutozelenou) a třetí na červenou (purpurově červenou) barvu. Dopadající polychromatické světlo podráždí všechny tři světlocitlivé složky, ale každou z nich v jiné míře.

Barevný vjem vzniká složením tří odpovídajících neurofyziologických procesů ve zrakovém centru mozkové kůry člověka. Popsané trojbarevné vidění spočívá čistě na fyziologickém základě a dává užitečné výsledky jen při pozorování izolovaných barev. Jde-li o barevné vjemy skupin barev, bývá zrakový vjem ovlivňován i psychicky. Zrakový vjem je v současnosti posuzován jako složitý fyzikální, neurofyziologický a psychický proces zprostředkovaný zrakovým orgánem.



Obr. 5 Vnímání a vlnové délky

Monofrekvenční světlo určité frekvence vnímáme okem jako světlo určité barvy. Světlo ale obvykle není monofrekvenční a výsledný barevný vjem je dán zastoupením jednotlivých monofrekvenčních světél ve složeném světle tak, jak vnímá lidské oko. To ale není citlivé na všechny barvy (frekvence) světla stejně - oko má určitou spektrální citlivost (viz obr. 4). Výsledkem pak je vjem určitého odstínu barvy. (Reichl, online)

5. BARVA A PSYCHOLOGIE

Reakce na barvy jsou více spjaty s lidskými emocemi než s intelektem. Obecně, lidé nereagují na barvy svou myslí. Podle Deborah Sherpe je ze všech smyslů, které nás spojují se světem – zrak, hmat, sluch, chuť a čich – zrak ten nejdůležitější. Více než 80% našich vjemů jsou vizuálního charakteru.

Základy psychologie barev položil již Johann Wolfgang Goethe, který na rozdíl od fyzikální koncepce Newtona přesunul problematiku barvy z oblasti fyziky do oblasti Psychologie. Barva je podle něj *„...záležitostí duše, projevuje se jako síla, která spojuje člověka se silami vesmíru a její účinky podléhají zákonitostem přírodních jevů”*. Goethe se pokoušel stanovit obecná pravidla barevné harmonie na základě tzv. Komplementárních dvojic a definuje jak základní psychologickou charakteristiku jednotlivých barev, tak i zákonitosti jejich jednotlivých vztahů. (Plášková, online)

6. CENTRUM OPERAM V BARVÁCH

V našem filmu jsme se snažili dát barvám autonomní funkci. Jelikož film postrádá silněji rozpoznatelnou narativní linku, tak jak je divák běžných filmů zvyklý, rozhodli jsme se vyprávět a sdělovat vše skrze symboliku barev. Divák by tak měl (dle mého názoru) podvědomě vnímat příběhovost právě skrze ně, ne skrze dialog, či jiný ve filmu často užívaný formální prvek. Díky této absenci klasického postupu narace (pominu-li střihový temporytmus a zvukovou složku díla, která na diváka samozřejmě také působí) je působení barev intenzivnější. Příběh je tedy vyprávěn barvou samotnou, nebo raději pocitem z ní.

Ačkoli se individuální preference barev a jejich odstínů u jednotlivých lidí velmi odlišují, při empirických výzkumech preferencí barev docházíme k výsledkům, které mají obecnou platnost. (Vysekalová, 2007)

1.5 Lüscherův barvový test

„Lüscherova klinická diagnostika je psychodiagnostickou metodou, s jejíž pomocí zjišťujeme trvalejší rysy osobnosti i aktuální psychický stav, to jest míru aktivity, motivaci, volní vlastnosti, tendenci jednat typickým způsobem v určitých významných situacích. Metoda slouží rovněž k diagnostice psychologických potřeb jedince, postihuje případnou frustraci těchto potřeb, psychické obsahy na různých úrovních nevědomí, konflikty mezi těmito úrovněmi a úzkost provázející tyto konflikty, kompenzační formy chování a prožívání, jejich intenzitu a tematizaci. Zjišťuje též schopnost komunikovat a tendenci k interpersonálním konfliktům, různé kvality prožívání ve vztahu k sobě, k intimnímu partnerovi, malých sociálních skupin a očekávání od budoucnosti.“ (Lüscher, 1994, s. 9)

Test je založen na těchto předpokladech, hypotézách a poznacích: a) preference barvy, odstínu barvy a tvaru může být zdrojem informací o osobnosti člověka, a za b) barva má objektivní, na konkrétním člověku nezávislý význam, v preferenci konkrétní barvy, jejího odstínu a v preferenci tvaru se odráží jejich subjektivní význam pro člověka, jeho stav organismu, a to jak na úrovni psychologické, tak na úrovni fyziologické určité barvě lze přiřadit určitý tvar na základě apriorně stanovených kritérií rozpor mezi preferencí barvy při jednom výběru a jejím odmítnutí při výběru druhém je diagnosticky významný a je indikátorem intrapsychického konfliktu rozpor mezi preferencí barvy při jednom výběru a

odmítnutím tvaru, který je jí podle apriorně daných pravidel přiřazen při druhém výběru, je indikátorem (různě tematizovaného) intrapsychického konfliktu.

Na počátku byl lidský život utvářen dvěma faktory, které nemohl kontrolovat: noc a den, čili tma a světlo. Noc přinášela klid, kdy člověk zanechal všech svých aktivit a uchýlil se do sebe, do bezpečí a stal se pasivním v očekávání nového dne. Metabolismus a žlázo­vá činnost se zpomalila. Naproti tomu den vybízel k činnosti, stimulaci, větší sekreci žláz a s tím spojenou aktivitu. Barvou dne je žlutá barva denního světla a barvou noci je modrá noční obloha.

Hledané psychologické a fyziologické účinky se dosáhnou těmito barvami:

	fyziologicky	prožívání	smysl
Lüscher. červená	stimulace	vzrušení	aktivita
Lüscher. modrá	uklidnění	klid	spokojenost
Lüscher. zelená	kontrakce	napětí	pevnost
Lüscher. žlutá	dilatace	uvolnění	smysl

Obr. 6 Působení barev

1.5.1 Lüscherova červená



Obr. 7 Ukázka z filmu Centrum Operam

Ze škály přítomných barev způsobuje nejvyšší možný stupeň stimulace. Testy se potvrdilo, že při percepci této červené se zrychluje dech a zvyšuje se krevní tlak.

Červená reprezentuje vitální sílu a sílu vůle. Je excentrická a autonomní. Nejvýstižnějšími pojmy pro působení červené jsou: "požadování, výzva, vyvolání a dobývání, získání". Požadování může mít za následek vůli dobývat. Výzva k dobývání se může týkat i sexuální žádostivosti a flirtu, stejně jako snahy být úspěšný v povolání nebo sportu i jinde. Aktivita způsobená červenou se projevuje v radosti něco podnikat a s chutí prožívat.

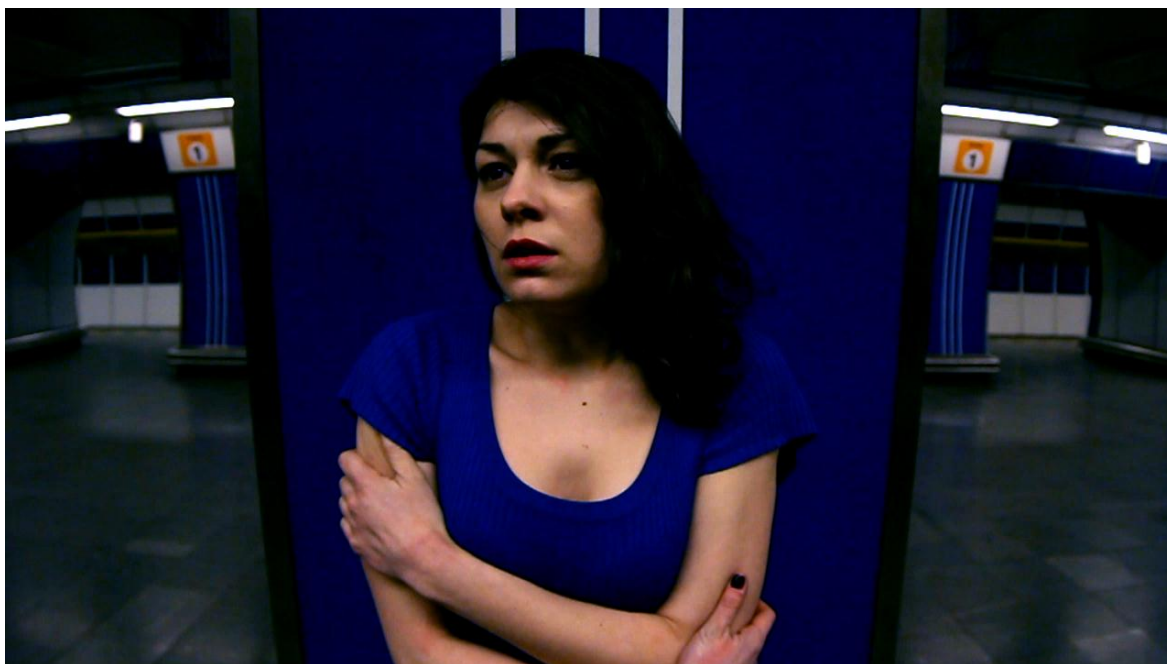
Forma prožívání vyvolaná červenou je sebedůvěra. Časová dimenze pro červenou je přítomnost. Kompenzačně zvýrazněná červená je znamením provokace a agrese.

Vzrušení, tj. základní význam červené, je při kladné konstelaci vzrušením, které poskytuje požitek, při záporné konstelaci rozčilením, které způsobuje odpor. To vyjadřuje dětský verš:

*"Červená je láska, červená je krev,
červený je ďábel, když jím cloumá vztek,"*

V expozici je naše bezejmenná hlavní hrdinka představena v červených šatech. Co to o ní vypovídá? A jak to působí na diváka? Je středem pozornosti hned od začátku. Sexuálním symbolem sálajícím žár a touhu tepajícím nočním klubem. Barevnost šatů se ale mění v závislosti na okolním světle a prostředí, proto není červená jednoznačně červenou. Tedy ani charakteristika hrdinky není jednoznačná, kromě toho, že nás v jinak fádním klubu přitahuje.

1.5.2 Lüscherova modrá



Obr. 8 Ukázka z filmu Centrum Operam

Speciální modrá zprostředkovává klid. Dech se zpomaluje, klesá počet tepů, krevní tlak. Chování je klidné. Stav klidu je předpokladem dobromyslné, trpělivé náklonnosti, příklonu, vnímavosti, láskyplného a starostlivého spojení, harmonického přátelství a pocitu bezpečí. Proto je plášť Královny nebes většinou znázorňován jako modrý.

Forma prožívání vyvolaná modrou je spokojenost. Časová dimenze pro modrou je trvání. Tuto náladu vyjadřují verše J. W. Goetha:

"Nad vrcholky všemi klid vládne,

ve všech korunách stromů

necítíš ani závan,

i ptáčkové mlčí v lese

počkej jen, počkej, brzy se ztišíš i ty."

Poslední dva řádky popisují depresivní klid a stav hřbitovního klidu. Touha po bezkonfliktní spokojenosti se může vystupňovat a až ve sklon k depresi a k potřebě dosažení definitivního míru. Sigmund Freud považoval takový postoj za projev "pudu smrti".

Indiferentnost vůči modré svědčí o tom, že vztahy nyní nejsou vnímány jako vazby. Když někdo odmítá modrou jako nesympatickou, znamená to, že se brání proti klidu. Klid je prožíván jako prázdnota, a proto se cítí jako nudný.

Modrá barva v Centru Operam představuje obecně touhu po spočinutí a nalezení klidu. Po vraždě násilníka se mění šaty hlavní hrdinky z červené v modré. Červená barva, jakožto vědomé odhodlání k jakékoli akci zůstává uzavřeno uvnitř (šaty v sadu). Hrdinka tak obrazně ztrácí možnost volby a je předurčena k zániku a splynutí s „modrou věčností“. Sebevražda je pro ní jediná možnost. Červená se do filmu vrací až ve finále, kdy teče nekontrolovaně zevnitř ven. Síla hrdinky odchází s krví života, který nosila uvnitř.

1.5.3 Lüscherova zelená



Obr. 9 Ukázka z filmu Centrum Operam

Speciální zelená je modravá a spíše tmavá. Tím působí jako stabilní, pevná, konstantní, stálá, setrvalá. Tato zelená reprezentuje sílu a energii, která však - na rozdíl od červené - je uzavřena do sebe. Koncentrická či "potenciální" energie zelené nepůsobí na něco jiného a nesnaží se dostat "ven". Zelená zůstává u sebe a ovládá se. Jako "vlastní vůle" ovládá a řídí svůj vlastní revír. Fyziologicky způsobuje kontrakci. Forma prožívání vyvolaná touto barvou je sebeúcta. Časová dimenze: bod měření.

Zřídka kdy je tento postoj vyjádřen v básních, avšak Paul Fleming ho vynikajícím způsobem vyjádřil těmito verši:

"A přece jen netruchli, přece se nevzdávej.

Neuhýbej ani netruchli, přece se nevzdávej.

Neuhýbej ani štěstí, nad závist se povznášej.

Spokojen buď sám se sebou a nedbej na žádné utrpení,

i kdyby všechno, štěstí, místo a čas se proti tobě spikly.

A než bys měl odejít, jen vždy se k sobě vrať.

Kdo svým vlastním pánem je a ovládat se umí,

ten celý širý svět, ten všechno může mít."

Odmítnutí zelené znamená, že svévolné nároky sice narážejí na odpor, že se jich však dotyčná osoba nevzdá, ale pokouší se prosazovat je oklikami, uhýbáním a taktickým přizpůsobováním se. Indiferentnost vůči zelené svědčí o ochotě přizpůsobovat svoje nároky dané situaci.

Zelená se ve filmu objevuje jen sporadicky a to v jakémsi vnitřním prostředí hlavní hrdinky. Zelený sad představuje hrdinčino útočiště v nepřátelském světě venku. Je to místo, kde se minulost (mrtvé stromy v popředí) setkává s budoucností (stromy plodící ovoce). Stůl uprostřed je přítomnost. Je to její útočiště v nepřátelském světě venku. Sad reprezentuje místo plné klidu a rovnováhy, kterou, zdá se, žádný prvek zvenčí nemůže narušit. Jedná se o jediný exteriér ve filmu, který je vlastně také interiérem, neboť leží také uvnitř, nikoli vně.

1.5.4 Lüscherova žlutá



Obr. 10 Ukázka z filmu Centrum Operam



Obr. 11 Ukázka z filmu Centrum Operam

Světlá žlutá je nejsvětlejší pestrá barva. Její pestrost zprostředkovává pocit otevřenosti, šíře a lehkosti. Forma prožívání vyvolaná touto barvou je vnitřní svoboda. Časová dimenze: budoucnost.

Báseň J. W. Goetha Syn múz výstižně vyjadřuje tuto bezstarostnou, radostnou otevřenost:

"Toulat se po polích a lesích

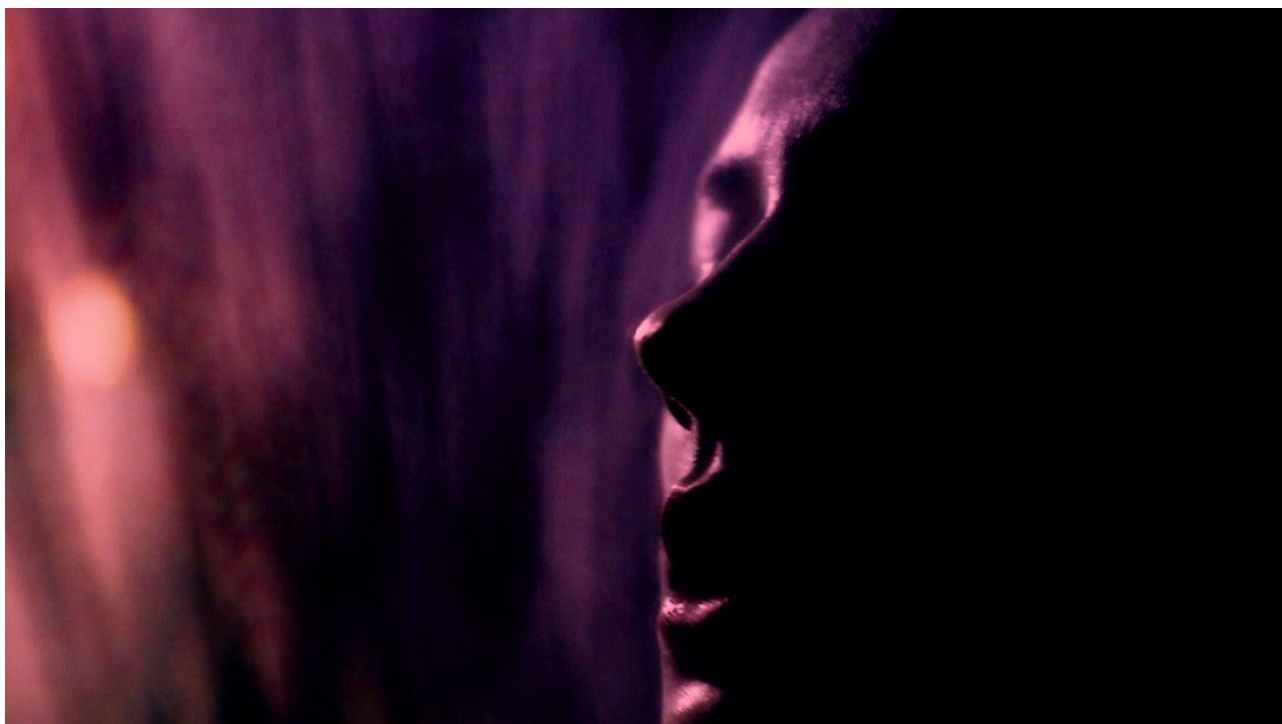
svoji píseň si pískat

tak jdu z místa na místo."

Indiferentní postoj k žluté znamená, že nyní člověk neočekává nic zvláštního, že je sice ochoten "účastnit se", že je však kritický při výběru vztahů. V průměru častěji odmítaná základní barva žlutá vypovídá o strachu z každého druhu změny. Způsobuje nejistotu a vyvolává obavy ze ztráty toho, co má poskytovat jistotu. Většinou přitom jde o obavu ze ztráty nějakého vztahu nebo zdraví, nebo majetku. Častější odmítání žluté vyjadřuje nejistotu a obavy mnoha lidí. Je zároveň motivem pro připoutání se, nadměrné úsilí, nebo pro vzdor a tvrdošijnost.

Ve filmu je žlutá přítomna v pokoji hrdinky, bezprostředně po vraždě násilníka. Září do oken hrdinčina bytu, polévá zdi skrze zatažené závěsy. Kromě sluneční záře v sadu je toto světlo jediným přicházejícím zvenčí. Hrdinka, oblečená již do modrých šatů, se světlu brání. Záchvat vzteku a zoufalství vypovídá o výčitkách v její hlavě. Je odsouzena k utrpení, bez vyhlídek na návrat zpět do světa. Změna barvy světla v jedovatou zelenožlutou navíc podporuje pocit, že Sad, ztratil svou původní funkci střeženého bezpečí. Modrou za okny nahradila žlutá. Vnitřek se míchá z vnějškem. Nic už není jak dřív.

1.5.5 Lüscherova fialová



Obr. 12 Ukázka z filmu Centrum Operam

Fialová barva je vlastně tzv. fialová – magenta vzniká míšením červené (vzrušení) a modré (klid). Tyto dvě protikladné barvy je ihned možno ve fialové rozeznat. Červená chce bojovou dobyvačností a přisvojováním dospět ke sjednocení, zatímco modrá chce oddáváním se a dáváním dosáhnout tohoto cíle. Z tohoto vyplývá i význam fialové: jde o snahu o sjednocení se s něčím odlišným. Fialová reprezentuje překročení hranic důvěrně známého a konkrétního do oblasti nedůvěrného, nekonkrétního, odlišného nebo spirituálního. Toto chování neznamena jen změnu jako u žluté, ale představuje proměnu ("znovuzrození"). Proto hlavní pojem pro fialovou je proměna, změna. Fialová jako stálá změna je výrazem vibrující senzibility a spirituální snahy po splynutí. Proměna je emocionálně používaná jako kouzlo. Kouzelné fascinuje a vyvolává zvědavost. Fialová je proto reprezentantkou spirituální fascinace a snahy po splynutí, odpovídá rozmanitým pocitům, počínaje senzibilní vzrušivostí až po erotickou fascinaci.

Když někdo upřednostňuje fialovou, znamená to fascinaci i zvědavost zároveň. Na celém světě fialovou preferují děti vývojově opožděné (85% vzorku). To odpovídá dětské zvědavosti. Také lidé z nižších sociálních vrstev většinou upřednostňují fialovou, zatímco racionálně - intelektuální "horní vrstva" fialovou častěji odmítá. Homosexuálové - ve Francii je nazývají "les violets" (fialoví) - a ženy v těhotenství signifikantně častěji

preferují Lüscherovu fialovou. Indiferentní postoj k fialové svědčí o tom, že senzibilita se ani nepřiklání k jiným osobám, ani není kriticky zaměřena vůči jiným, ale nejspíše zůstává zaměřena na vlastní pocity. Pokud je fialová odmítána, znamená to, že dotyčný se brání proti tomu, aby se z nadšení nechal fascinovat. Erotická fascinace, senzibilita a spirituální nadšení jsou kontrolou blokovány, aby se spontánně neprojevovaly. Senzibilita se projevuje jako kritický výběrový postoj, který se uplatňuje buď v intelektuální, estetické nebo morální oblasti.

Čistá fialová se ve filmu téměř neobjevuje, ale kontrast modré a červené, jakožto dvou barev jí tvořící je zde zastoupen hojně. Nedaří se jim však splynout. Tato nemožnost vypovídá o nemožnosti hlavní hrdinky začít znovu. Vraždou zašla až příliš daleko.



Obr. 13 Ukázka z filmu Centrum Operam

1.5.6 Lüscherova hnědá



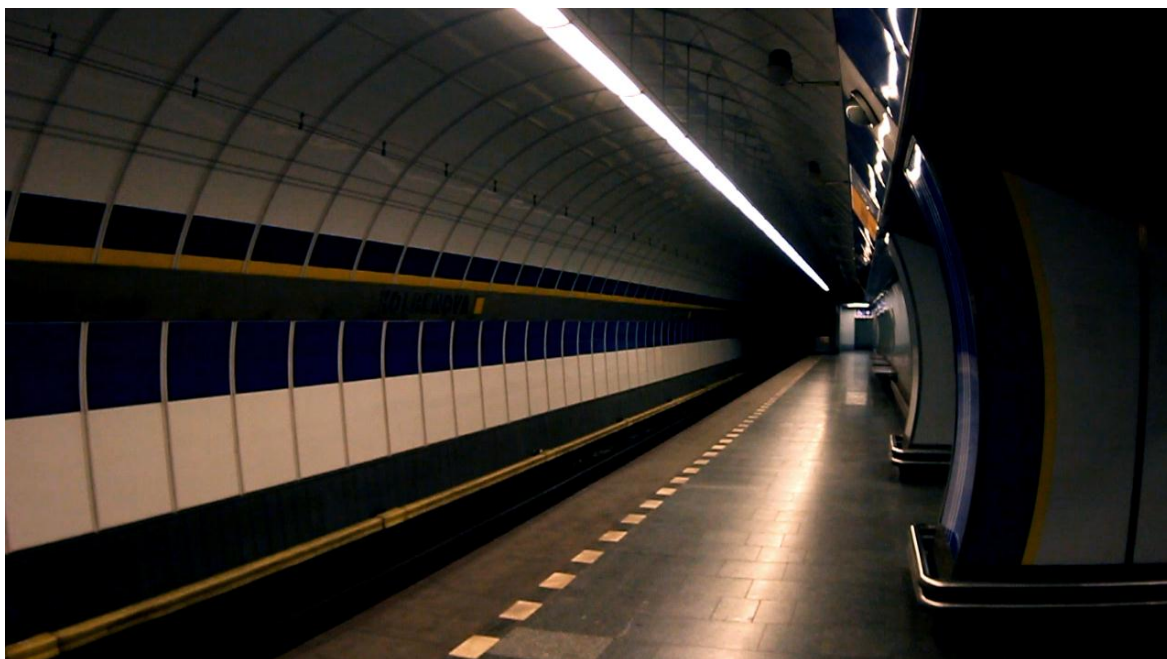
Obr. 14 Ukázka z filmu Centrum Operam

Žlutavě hnědá je "teplá", "měkká" barva. Vzniká ztmavěním pomerančově červené, která vyjadřuje sílu. Díky ztmavení je stupeň vzrušivosti snižen na minimum, a tím se ruší dynamická síla červené. Hnědá proto reprezentuje stav blahodárny pohody.

Jakmile někdo hnědou velmi preferuje, má zvýšenou potřebu nekonfliktní, zotavující pohody. Přetěžující okolnosti způsobily vyčerpání. Když je vedle hnědé modrá nebo šedá, svědčí to o stavu rezignace. Když je hnědá odmítána, jak to často bývá, znamená to potřebu bránit se proti pohodlnosti nebo proti smyslově požitkářskému prodlévání, nicnedělání. Tato potřeba se připouští pouze tehdy, pokud neohrožuje úmysl obstát v boji za vlastní požadavky.

Hnědá jako červená oslabená o svou dynamičnost se objevuje po scéně na záchodcích, kdy se potencionální milenci vracejí domů metrem. Tato barva má navodit stav bezstarostnosti a relativního zklidnění divákova oka. Po vizuální smršti v klubu má divák, díky této klidné barvě, možnost se nadechnout.

1.5.7 Lüscherova černá



Obr. 15 Ukázka z filmu Centrum Operam

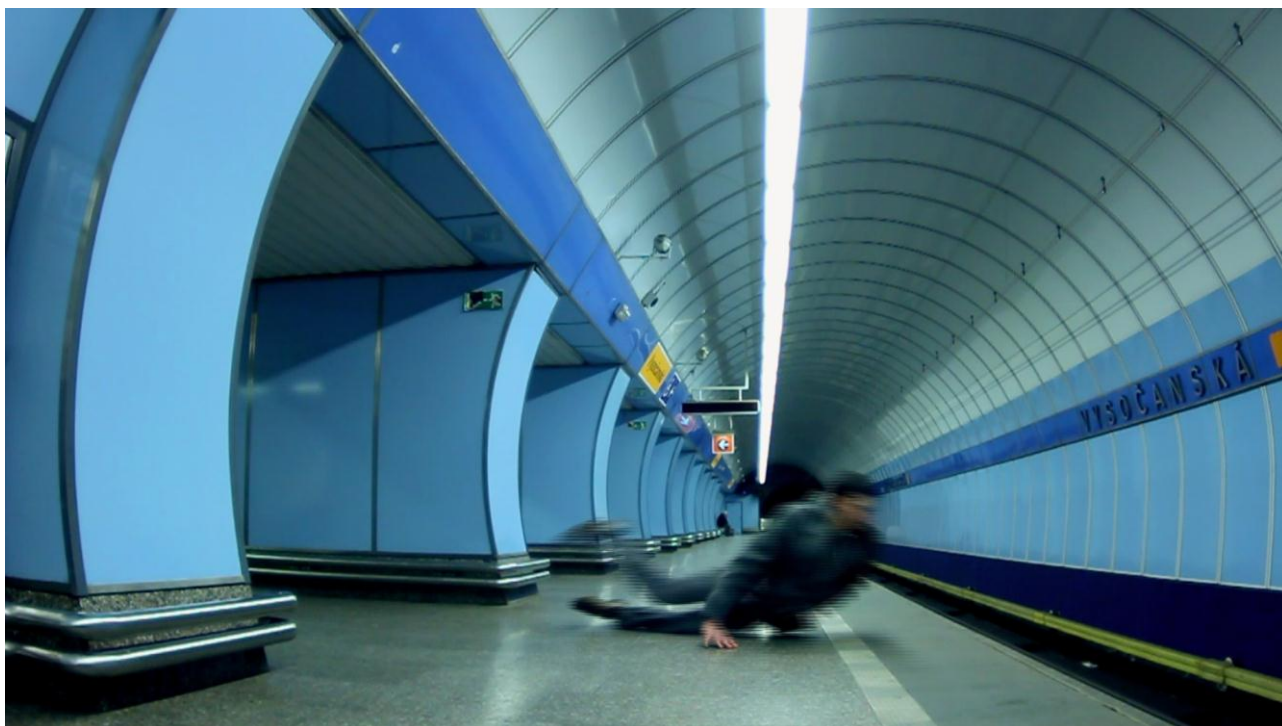
Zatímco stupeň světlosti odráží intenzitu vzrušivosti, tmavá modrá znamená minimální vzrušení, a tedy klid. Naproti tomu černá reprezentuje absolutní tmavost, a tedy i bezpodmínečnou nevzrušivost. Černá tedy znamená: zablokování všech vzruchů. Černá s nimi skoncuje a díky tomu reprezentuje všechno definitivní, bezprostředně platné. Tím černá neguje všechny ostatní možnosti. Černá je výrazem nároku na definitivní platnost.

Při preferenci černé převažuje důrazná náročnost. K čemu se vztahuje, to ukazuje doprovodná barva, například černá vedle modré znamená bezpodmínečný klid, černá vedle červené znamená bezpodmínečnou agresivně provokující snahu o úspěch. Indiferentnost černé znamená: "je nucený dělat ústupky a smířit se s tím, že nedosáhne cílů".

U 35,5% testovaných osob je černá v preferenci na posledním místě. To znamená, že černá jako reprezentantka autoritativně definitivního, omezujícího, ohraničujícího nebo překážejícího je odmítána. Při současné preferenci červené nebo zelené se odmítání proměňuje ve vzdor a protest proti omezením a překážkám.

Ve filmu se černá objevuje ve formě tmy. Ta je v tunelu metra absolutní, než z ní vyjede vlak, který pošle násilníka zpět do absolutní tmy.

1.5.8 Lüscherova šedá



Obr. 16 Ukázka z filmu Centrum Operam

Šedá (střední) je nepestrá a vyznačuje se středním stupněm světlosti. Když není ani pestrá, ani světlá, ani tmavá, a tím je zbavena jakékoli výrazné charakteristiky, je šedá reprezentantkou neutrality.

Když někdo preferuje šedou, má naléhavou potřebu neutralizovat všechny oblasti prožívání reprezentované různými jinými barvami a vytvořit si tak clonu vůči všem těmto oblastem. Za takovou clonu skrývá vlastní city a záměry. Proto je barva, která je za šedou či je s ní v kombinaci diagnosticky velmi významná, zejména tehdy, když ji následuje červená. Šedá na indiferentním místě je výrazem účelného postoje relativní neutrality. Při takovém postoji se zvažuje, zda se angažovanost vyplácí a přiměřeně se projevuje ochota účastnit se. Šedá bývá často odmítnuta (až ve 23% probandů). Přitom však neutralita šedé bývá odmítána jako nevzrušující, bezdějová a nudná. Když někdo odmítá bezdějovou lhostejnost, svědčí to o zainteresovanosti a angažovanosti.

Ve filmu je násilník oděn v šedé barvě. Je neutrálním pozorovatelem, voyerem stojícím v povzdálí. Jeho charakter se snaží splynout se svým okolím, nebýt spozorován. Je přirozeně stimulován červenou barvou hrdinčiných šatů. Když se rozhodne konečně se projevit,

nepodaří se mu to, fádnost jeho projevu jde v ruku v ruce s jeho oblečením. Po své smrti se v představách hrdinky objevuje už jako nahý, zbaven své neutrální masky.

7. ITTENOVY KONTRASTY

Johannes Itten (mistr na v ýmarském Bauhausu) byl jedním z prvních lidí, který definoval a určil strategii pro úspěšné kombinování barev. Prostřednictvím svého výzkumu vymyslel sedm metodik pro koordinaci barev. Jsou to kontrasty: odlišnosti, světelnosti, tepelnosti, kvantitativní a kvantitativní kontrast, simultánní a komplementární kontrast. Ve své práci se budu věnovat dvěma posledně jmenovaným.

1.6 Simultánní kontrast

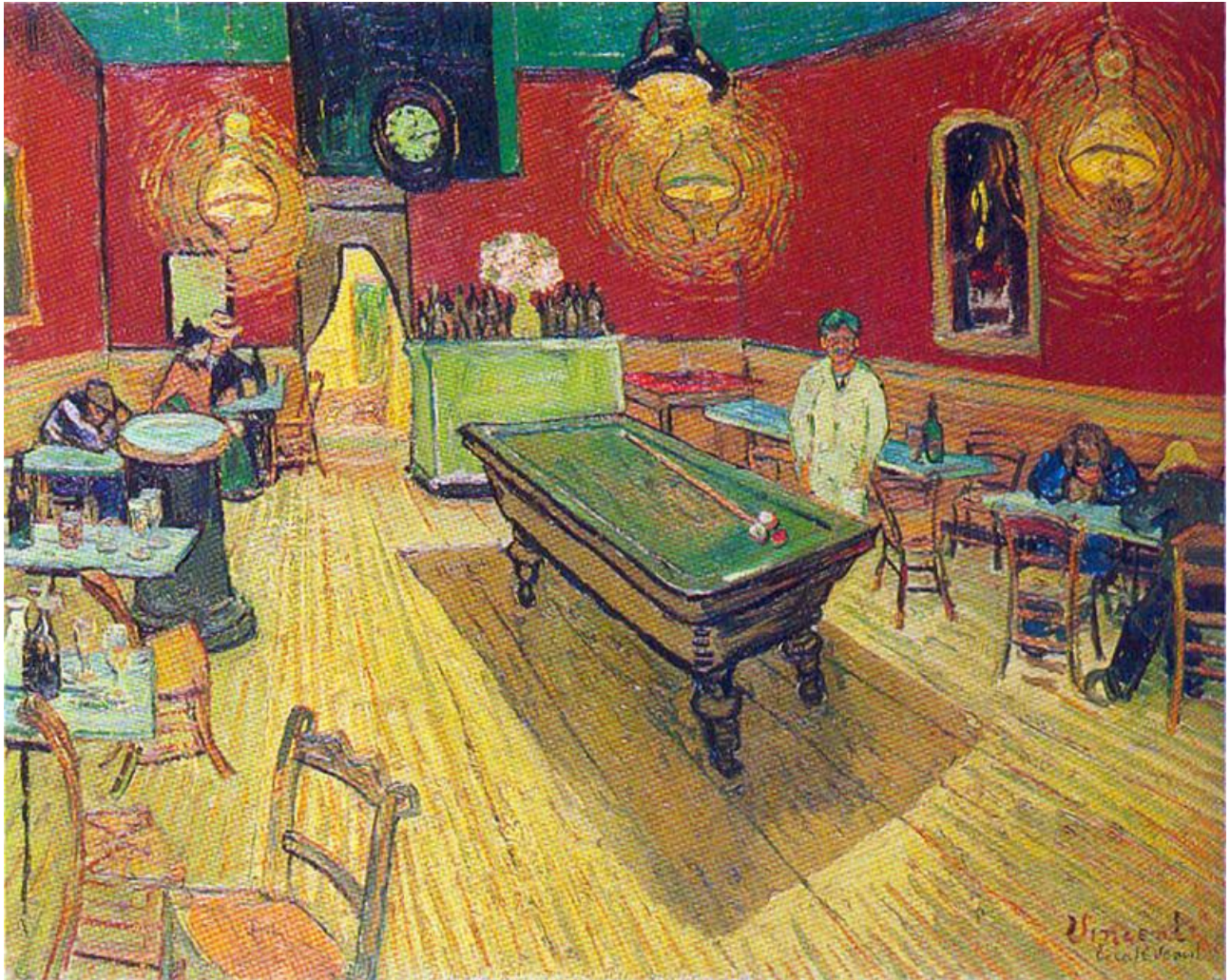
Dvě barvy, bok po boku se vzájemně ovlivňují a mění tak naše vnímání. Efekt této interakce se nazývá Simultánní kontrast. Protože není obvyklé vidět jednotlivé barvy izolovaně, simultánní kontrast ovlivňuje naše vnímání barvy. Například červené a modré záhony na zahradě se mění tam kde jedna barva hraničí s druhou. Skutečné barvy se sice nemění, pouze naše vnímání jich se mění. Simultánní kontrast je nejintenzivnější, když jsou dvě barvy barvami doplňkovými.

Camille Corot, představitel tzv. Barbizonské školy, tedy prvních plenérístů, shrnul své pozorování přírody následovně: *“V přírodě neexistují pevné linie (...) Celá příroda se nachází v nepřetržitém pohybu a změně. Také se pohybujeme a měníme se, podstatou života je vágní neuchopitelnost.”* Impresionisté se snažili o zachycení tohoto okamžiku na plátno.

1.7 Komplementární kontrast

Hrobky mumií ve starověkém Egyptě byly vykládány zlatem a modrým lapisem. To jsou takové barvy, které jsou na barevném kruhu naproti sobě. Žlutá doplňuje modrou, mícháním žlutého a modrého světla vznikne bílé světlo.

I bez chápání neurofyzilogických termínů zkoumali umělci vlastnosti a efekty doplňkových barev, kladených vedle sebe. Několik umělců, jako například Vincent van Gogh je používalo hojně.



Obr. 17 Kavárna, Vincent van Gogh

Náš vjem je nejsilnější, srovnáváme-li spolu dva extrémny. V případě Van Goghovy Kavárny, jsou to teplé barvy, většinou spojovány s vjemy a pocity jako jsou: energie, radost, láska, veselí. V kombinaci se zelenou barvou je však celkový pocit poněkud jiný. Van Gogh se zde dle vlastních slov snažil vyjádřit lidské neřesti za pomoci těchto dvou barev. Výsledkem je divákův nepříjemný pocit.



Obr. 18 The Tragedy, Pablo Picasso



Obr. 19 Cafe Terrace, Vincent van Gogh

Pro srovnání, jeden obraz z “Modrého období” Pabla Picassa, který vzbuzuje v divákovi smutek díky zastoupení “studené” modři. Ve Van Goghově “Cafe Terrace” je efekt na diváka úplně jiný díky simultánnímu kontrastu, ačkoliv jsou podle Ittenova kvantitativního kontrastu barvy v úplné harmonii (poměr mezi dvěma barvami). Simultánní kontrast se vztahuje nejen na zrak, ale i na chuť a hmat. Skákání z sauny do studeného bazénu, zdůrazňuje chlad. Pítí pomerančového džusu po požití sladké palačinky s javorovým sirupem, zdůrazňuje kyselost šťávy.

Barevné kontrasty nevznikají pouze na základě srovnání kvalitativních, či kvantitativních charakteristik barev. Jsou z velké části výsledky činnosti zraku. Simultánní kontrast se projevuje především tím, že zdánlivě zvětšuje rozdíly sousedních barev.

Nejvíce spolu kontrastují barvy doplňkové. Komplementární barvy se v kontrastu nepozměňují, nýbrž vzájemně zvýrazňují svou sytost. (Jiří Kulka, 2008)

(Introduction, online)

ZÁVĚR

Bakalářský film *Centrum Operam* vznikl ve spontánních intervalech od února do dubna 2012. Při jeho vzniku jsem se prioritně zaměřil na práci s barvou, jak jen je to při práci kameramana, jakožto architekta filmového obrazu možné. Vycházel jsem jak ze svých zkušeností a znalostí, tak z odborné literatury, mj.o působení barev na člověka, Luscherova barvového testu, historie užívání barev ve výtvarném umění a jejich kontrastů.

Omezené finanční zdroje jsem zohlednil již ve fázi příprav, kdy jsem volbu lokací podřídil také povaze místního osvětlení. Výsledný obraz tak netrpí omezením drahého technického zázemí, ale snažil jsem se o realistické zachování přirozeného *genia loci* a atmosféry místa. Této organické tvůrčí metodě jsme podřídili i výběr rekvizit, které jsme nechtěli do děje vkládat uměle, ale pracovali jsme s tím, co již místo samo obsahovalo.

Záběry ve filmu jsou z velké míře statické, využívající centrální kompozici. Divákova pozornost tak není omezována samoučelným pohybem kamery, ale dává mu možnost vnímat každý záběr, jako obraz, jako celistvé dílo. Několik klíčových celků točených z nadhledu je snímáno dokumentárně, skrytým okem distanční kamery. Díky tomu se nám podařilo vměstnat do statického záběru život takový, jaký jej raději nechceme znát. Pokus o zachycení okamžiku skutečnosti byl nakonec hlavním motivem, kterého jsme se snažili dosáhnout. Pravdivě, ale zároveň barevně a stylově.

Lámu si hlavu nad tím, co mi natáčení přineslo, z čeho jsem se poučil a jak se tyto zkušenosti odrazí v mé další tvorbě. Přinese mi víc příprav, pokory, zodpovědnosti a peněz do začátku pocit spokojenosti u finálního exportu? Nebo zase „jen“ snahu o správné načasování a impresi vepsanou do deníku mého života?

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

EDWARDS, B. *A course in mastering the art of mixing colors*. Los Angeles : Tarcher, 2004. 224 s. ISBN 978-15-854-2219-7.

Introduction: Early Thoughts by Cennini, Alberti and Chevreul. WebExhibits [online] ©2012 [cit.2012-04-15] Dostupný z: <<http://www.webexhibits.org/colorart/index2.html>>

KULKA, J. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., V Grada Publishing 1. Praha : Grada, 2008. 435 s. ISBN 978-80-247-2329-7.

LUSCHER, M. 1994. *Lüscherova klinická diagnostika*. upr. J. Dan. Psychodiagnostika: Brno

PLÁŠKOVÁ, K. *Obecné dimenze osobnosti ve vztahu k volbě barev v osobním interiéru* [online]. 2009 [cit. 2012-04-12]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Tomáš Urbánek. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/64501/ff_m/>

REICHL, J. *Teorie trojbarevného vidění*. Encyklopedie fyziky [online] ©2006 - 2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <<http://fyzika.jreichl.com/main/article/view/545-teorie-trojbarevneho-videni>>

ROTEM, O. The Syntactic Role Of Colour in Film. KINEMA: a journal for film and audiovisual media [online] ©2008 [cit. 2012-04-13] Dostupné z: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=131&feature>>

SCHOLZOVÁ, K. *Tajemství filmové řeči: Barva*. Kukátko [online] 2011-12-27 [cit. 2012-04-13]. Dostupné z: <<http://www.kukatko.cz/clanky/tajemstvi-filmove-rci-barva/>>

Vlnové délky. Barvy: Psychologie, tajemství a teorie barev [online] ©2010 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <<http://barvy.xf.cz/teorie/vlnove-delky>>

VYSEKALOVÁ, J. *Psychologie reklamy*. 3. vyd., Praha : Grada, 2007. 296 s. ISBN 978-80-247-2196-5

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: Spektrum viditelného světla

Obr. 2: Il deserto rosso, Antonioni

Obr. 3: Natural born killers, Olivier Stone

Obr. 4: The Village, M. Night Shyamalan

Obr. 5: Vnímání a vlnové délky

Obr. 6: Působení barev

Obr. 7 – Obr. 16: Ukázka z filmu Centrum Operam

Obr. 17: Kavárna, Vincent van Gogh

Obr. 18: The Tragedy, Pablo Picasso

Obr. 19: Cafe Terrace, Vincent van Gogh