

Barva a emoce

Matěj Valenta

Bakalářská práce
2015



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Matěj Valenta**
Osobní číslo: **K12139**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Barva a emoce**

**2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor
audiovizuálních děl, 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 vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a

kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

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

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

1. MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6
2. THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 1. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 827 s., [24] s. obr. příl. Albatros Plus. ISBN 978-807-1068-983
3. ITTEN, Johannes. The art of color: the subjective experience and objective rationale of color. Překlad Ernst van Haagen. New York: John Wiley, c1961, 155 s. ISBN 978-0-471-28928-9
4. EDWARDS, Betty. Color: a course in mastering the art of mixing colors. Překlad Ernst van Haagen. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, c2004, xvii, 206 p. ISBN 978-1-58542-219-7
5. BARAN, Ludvík. Barevný svět a jeho reprodukce ve fotografii. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1976, 100 s. ISBN: (brož.)
6. ŠMOK, Ján. Skladba fotografického obrazu, SPN (FAMU), Praha 1974, 1986, 173 s
7. RÖSELOVÁ-Piřhová, Věra. Úvod do problematiky barevného řešení obrazu, SPN Praha, 1976, 43 s
8. PHILLIPS, Sam. --ismy: jak chápat moderní umění. Překlad Runka Žaludová. V Praze: Slovart, 2013, 157 s. ISBN 978-807-3917-623
9. GAGE, John a Translated by Ernst Van HAGEN. Color and meaning: art, science, and symbolism. Překlad Runka Žaludová. Berkeley: University of California Press, 2000, 320 s. ISBN 05-202-2611-9
10. STUHLÍKOVÁ, Iva. Základy psychologie emocí. Vyd. 1. Praha: Portál, 2002, 227 s. ISBN 80-717-8553-9
11. NAKONEČNÝ, Milan. Emoce. Vyd. 1. V Praze: Triton, 2012, 501 s. ISBN 978-807-3876-142

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

Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2014**

Termín odevzdání bakalářské práce: **12. května 2015**

Ve Zlíně dne 2. prosince 2014

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



Pavel Hruša
MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek 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 užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

12.5.2015



.....
Jméno, příjmení, podpis

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

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též 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 výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

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

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

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli 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 vzdělávacího zařízení (školní dílo).

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

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

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

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

ABSTRAKT

Ve své bakalářské práci se věnuji vztahu barev a emocí, tedy emocionálním účinkům barevných řešení se zaměřením na kinematografii.

Klíčová slova: barva, emoce, vizuální umění, kinematografie

ABSTRACT

In my bachelor thesis I focus on the relation of color and emotion and emotional effects of color compositions, especially in cinematography.

Keywords: color, emotion, visual art, cinematography

Tuto práci bych rád věnoval všem, kteří nevidí svět černobíle.

Mé poděkování patří vedoucímu práce Mgr. art. Júliusovi Liebenbergerovi, ArtD., rodičům a všem velkým malířům a kameramanům a ostatním umělcům, kteří mě inspirovali.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím odborné literatury a pramenů, uvedených v seznamu, který je přílohou této práce.

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

Ve Zlíně 12. 5. 2015

Matěj Valenta

OBSAH

ÚVOD	10
I TEORETICKÁ ČÁST	12
1 BARVA	13
1.1 PŮSOBNÍ BAREV.....	13
1.1.1 Fyzikální působení barev.....	13
1.1.2 Fyziologické působení barev.....	13
1.1.3 Psychologické působení barev.....	14
1.2 TEORIE BAREV.....	14
1.3 MÍSENÍ BAREV.....	16
1.4 BAREVNÉ MODELY.....	16
2 HISTORIE BARVY V UMĚNÍ	17
2.1 IMPRESIONISMUS, NÁSTUP MODERNÍHO UMĚNÍ.....	17
2.2 FAUVISMUS.....	18
2.3 EXPRESIONISMUS.....	18
2.4 KUBISMUS.....	19
2.5 SURREALISMUS.....	19
2.6 ABSTRAKTNÍ EXPRESIONISMUS.....	20
3 EMOCE	21
3.1 LIBOST A NELIBOST, VZRUŠENÍ A UKLIDNĚNÍ.....	21
4 EMOCE BAREV	23
4.1 SYMBOLIKA JEDNOTLIVÝCH BAREV.....	23
4.1.1 Žlutá:.....	23
4.1.2 Oranžová:.....	23
4.1.3 Červená:.....	24
4.1.4 Purpurová:.....	25
4.1.5 Fialová:.....	25
4.1.6 Modrá:.....	26
4.1.7 Zelená:.....	27
4.1.8 Bílá:.....	27
4.1.9 Černá:.....	27
4.2 CHROMOTERAPIE, LÜSCHERŮV TEST.....	28
4.3 BAREVNÁ ÚNAVA.....	28
4.4 TVORBA EMOCE BAREVNÝM OBRAZEM.....	28
4.4.1 Empatie.....	30
4.4.2 Podpoření nebo potlačení emoce.....	30
4.5 HARMONIE, DISHARMONIE.....	30
5 ANALÝZA KAMERAMANSKÉ PRÁCE S BARVOU	35
5.1 KONFORMISTA (1970).....	35

5.2	POSLEDNÍ CÍSAŘ (1987).....	39
5.3	AŽ PŘIJEDE KOCOUR (1963).....	44
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	48
	SEZNAM OBRÁZKŮ.....	50

ÚVOD

Pokud se chceme zabývat vztahem emoce a barvy, je třeba nejprve zkoumat, čím pro nás barvy a emoce jsou. Primárně se chci zabývat emocionálním účinkem barev v kinematografii a tedy tím, jak působí na diváka a jak by měl kameraman s barvou k dosažení své vize pracovat. Jenže barva je ve své podstatě od předmětů, které zobrazuje, neoddělitelná, neexistuje v realitě sama o sobě. V malířství je možné přistoupit k čisté abstrakci a práci pouze s barvou a tvarem, v kinematografii musíme i pouze jednotlivý snímek obrazu zkoumat ve vztahu předmět – barva – emoce.

Z vědeckého hlediska barva ve světě jako takovém neexistuje, barevný vjem vzniká až ve spojení s pozorovatelem, divákem.

Kant říká: „... že naše vjemy nám netlumočí pravou skutečnost vnějšího světa, nýbrž že mají původ v našich vlastních smyslových orgánech. Jinými slovy: Obrazy předmětů, o nichž si myslíme, že nás obklopují, nepocházejí vůbec z okolního světa, nýbrž tvoří se až na naší sítnici. A čím jsou vyvolávány? Kant odpovídá: To nevíme a nemůžeme vědět. Víme pouze tolik, že cosi, co neznáme, působí na naše oko a naše oko na to reaguje představami barev a tvarů. Ale tyto obrazy jsou pouze reakcí oka na cosi nám nepoznatelného a toto nepoznatelné – Kant to nazývá věcí o sobě -, to je pravá objektivní skutečnost světa. Lidské poznání, odkázané na smysly, nikdy neobsáhne tuto skutečnost, a nemá ani smysl, aby se o to pokoušelo.“¹

To by potom znamenalo, že naše zkoumání barev by se mělo omezit na měření elektromagnetického vlnění a jeho vlastností. Jak je ale bylo možné zkoumat vliv vlnových délek elektromagnetického vlnění na naše emoce? Každý (kromě osob postižených barvoslepostí) vnímáme svět barevně. Tráva je zelená, nebe modré, slunce žluté. Taková je naše životní zkušenost. Svět je barevný. Není možné nesouhlasit s tím, že vnímání jedince je unikátní a tedy každý vidíme svět jinak, ovšem realita na kterou reagujeme je pro všechny tvory stejná a tím pádem dochází v její interpretaci k většinové shodě.

Malé děti se už kolem druhého roku naučí rozpoznávat podobnost barev, ačkoliv je často nepojmenovávají jako osoby dospělé. Kolem pátého roku umí děti barvy nejenom

¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. Smyslově-morální účinek barev. Překlad Jan Dostal. Hranice: Fabula, 2004, 111 s. ISBN 80-866-0013-0

rozpoznat a pojmenovat, ale hlavně je správně přiřadit k předmětům.² Z toho jasně vyplývá, že ačkoliv jsou barvy převážně výtvořem smyslového orgánu, jejich objektivní hodnota je nesporná a většinově aplikovatelná na každého lidského tvora. Jaké emoce v nás barvy vyvolávají nebo mohou vyvolávat? To je téma, kterému se budu ve své práci věnovat.

² BRIERLEY, John. Sedm prvních let života rozhoduje. Vydání první. Praha: Portál, 1996. 111 s. ISBN 80-7178-109-6

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 BARVA

1.1 Působení barev

Ačkoliv se tato práce zabývá primárně psychologickým a emocionálním účinem barev, je vhodné shrnout, jak je možné na barvu nahlížet a z jakých hledisek ji můžeme zkoumat.

1.1.1 Fyzikální působení barev

Ve fyzice vlastně barva neexistuje. Je to pouze interpretace určitých vlnových délek. Na astro-fotografiích často vidíme zobrazené barvy a tak nás ani nenapadne, že je to jen vizualizace určitých vlnových délek zachycených teleskopem. Fyzika měří vlnové délky a množství dopadajícího a odraženého světla a z toho vyplývající odrazivost povrchu. Barva jako taková je převedena na čísla.³ Ve fyzikálním pojetí barev mnoho emocí nenalezneme. Nemnoho osob je seznámeno s tím, že vlnové délky okolo 400 nm se jeví jako barva červená. Stejně tak si nemyslím, že u osob zabývajících se vlastnostmi světla vyvolává představa elektromagnetického vlnění o vlnové délce 400 nm nějakou emoci.

Fyzikální podstata barev vytváří objektivní stavební základy pro zkoumání barev, z uměleckého hlediska je však pramálo důležitá. Pro malíře není důležité, jaké vlnové délky odráží barva v jeho tubě, ale to, které barvy smíchat, aby byl schopen vytvořit věrohodné, žhnoucí slunce na svém obraze.

1.1.2 Fyziologické působení barev

Z hlediska fyziologie barvou rozumíme psychofyziologický vjem zprostředkovaný zrakovým orgánem do mozku. Tento jev je ovšem odvislý od podmínek pozorování, záleží na barvě světla, předmětu i na stavu vjemové soustavy. V oku dochází k chemickým procesům, u kterých se projevuje určité doznívání jevů a tím pádem žádný z nich není oddělen od jevů přecházejících a následujících. Zde již uvažujeme soustavu člověka – pozorovatele. Snažíme se porozumět jejím vlastnostem. Emocionální reakce je možná, zkoumáme mechanismy umožňující vnímání emotivních vlastností barev.⁴

³ DANNHOFFEROVÁ, Jana. kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2012, 352 s. ISBN 978-80-251-3785-7

⁴ RÖSELOVÁ-Pitřhová, Věra. Úvod do problematiky barevného řešení obrazu, SPN Praha, 1976, 43 s.

1.1.3 Psychologické působení barev

Psychologické vnímání barev je komplexní působení barevného vjemu na základě psychofyziologického procesu, který probíhá v lidském mozku. Snažíme se chápat podobnosti i odlišnosti u jednotlivých osob. Jsou určité vlastnosti barev, které jsou nám společné, ale protože každý je jako osoba individuální, jeho psychologické vnímání se různí. Psychologický výzkum se soustředí na zkoumání kvality emocionálních zážitků při vnímání barvy a na sledování platnosti a dosahu zákonů barevné harmonie. Například při sledování velkých barevných ploch se mění aktivita mozku, a mění se i rytmus a hloubka dýchání, uvolnění a napětí svalové a cévní.⁵

1.2 Teorie barev

Teorie o barvách mají v západním světě dlouhou historii. Již v klasickém Řecku byly barvy chápány jako souboj světla a tmy. Aristoteles viděl červenou barvu jako barvu přesně uprostřed mezi bílou a černou a ostatní barevné tóny seřadil podle této závislosti – žlutou blíže bílé a modrou blíže černé. Tím formuloval teorii lineárního seřazení barevných tónů na základě jasů čistých tónů. Tato teorie byla platná přes více než dva tisíce let – od 6. století př. n. l. až do 17. století našeho letopočtu – do Newtona.⁶

Zdá se být zřejmé, že za tu dobu museli mnozí pozorovatelé vidět to, co Newton: světlo procházející hranolem vytváří na ploše, kam dopadá, barevnou duhu. Ale Newton viděl víc než to. Pochopil, že bílé světlo, které nás obklopuje, ve skutečnosti obsahuje světla všech barev, které můžeme vidět v duze. Bílá není barvou speciální, je spíš výsledkem jejich kombinace. Tato revoluční teorie nebyla snadno přijímána a někteří ji jednoduše odmítli.

To Newtona nezastavilo a pokračoval ve zkoumání barev. Zkusil po průchodu hranolem oddělit jednu od ostatních a poté tuto barvu transformovat průchodem barevnými skly. Po mnoha pokusech dospěl k tomu, že tato oddělená barva již není přeměnitelná. Tyto, dále netransformovatelné, barvy nazval barvami „spektrálními“, z latinského *spectrum*.⁷

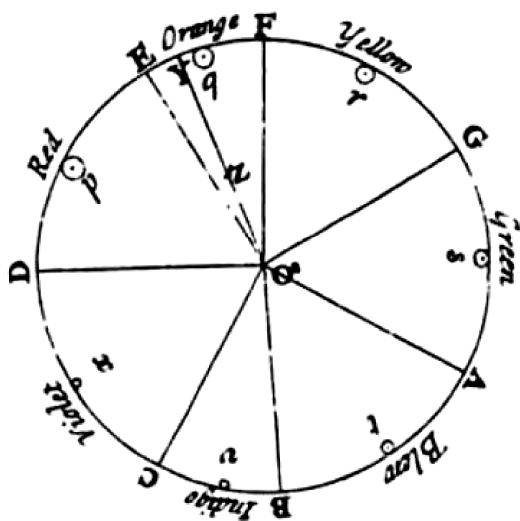
Newton pojmenoval spektrální barvy fialová, indigová, modrá, zelená, žlutá, oranžová a červená. Také vytvořil diagram, který barvy uzavřel do kruhu v pořadí jak se objevují

5 RÖSELOVÁ-Pitřhová, Věra. Úvod do problematiky barevného řešení obrazu, SPN Praha, 1976, 43 s.

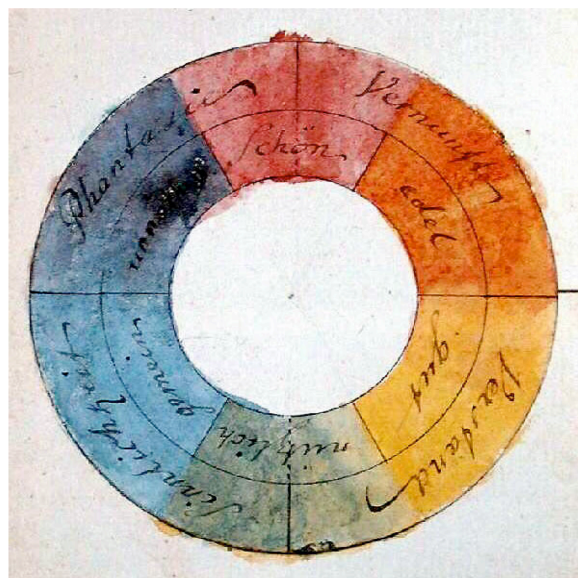
6 EDWARDS, Betty. Color: a course in mastering the art of mixing colors. Překlad Ernst van Haagen. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, c2004, xvii, 206 p. ISBN 978-1-58542-219-7

7 ECKSTUT, Joann a Arielle ECKSTUT. The secret language of color: science, nature, history, culture, beauty of red, orange, yellow, green, blue. Překlad Runka Žaludová. Berkeley: University of California Press, 2000, 240 pages. ISBN 16-037-6352-X

v duze a vytvořil tak první *Barevný kruh*. Do středu kruhu umístil bílou, aby tak znázornil, že bílé světlo se skládá ze světél všech barev.⁸



Obr. 1. Newtonův nepravidelný barevný kruh



Obr. 2. Goetheho barevný kruh

S tím ovšem zásadně nesouhlasil Goethe, který měl na vlastnosti barev úplně jiný názor.

*Odpuzovaly ho Newtonovy optické úvahy, nepřihlízející vůbec k povaze jednotlivých barev, nýbrž jenom k abstraktní geometrii lomu světla (...) Nebyl by se právě tak spokojil s přístupem dnešní fyziky k barevným jevům, který převádí barvy na matematické veličiny.*⁹

Goethe viděl barvy velmi komplexně, nebral v úvahu jen jejich fyzický projev v našem světě, ale za pravdivý považoval i náš vnitřní svět, ten který vnímáme, tím pádem i projevy barev v našem nitru. Goethe byl především umělec a filozof, takže ačkoliv jeho přínos ve vědecké oblasti je nesporný, za jeho života nebyl příliš uznáván. Především proto, že nebyl schopen Newtonovu teorii přijmout a otevřeně ji kritizoval.¹⁰

Dnes již víme, že Newtonovy teorie jsou platné, stejně tak jako jsou platné do jisté míry názory Goetha. Goethe se ve svých pracích projevuje jako umělec a básník, který se snaží zachytit vnímání světa. Newton naproti tomu pracuje jako vědec, který se snaží rozluštit a popsat jevy, které pozoruje.

⁸ EDWARDS, Betty. *Color: a course in mastering the art of mixing colors*. Překlad Ernst van Haagen. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, c2004, xvii, 206 p. ISBN 978-1-58542-219-7

⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. Překlad Jan Dostal. Hranice: Fabula, 2004, 111 s. ISBN 80-866-0013-0

¹⁰ SEPPER, Dennis L. TRAXEL. *Goethe contra Newton: polemics and the project for a new science of color*. New York: Cambridge University Press, 1988, xvi, 222 p. ISBN 05-213-4254-6.

1.3 Mísení barev

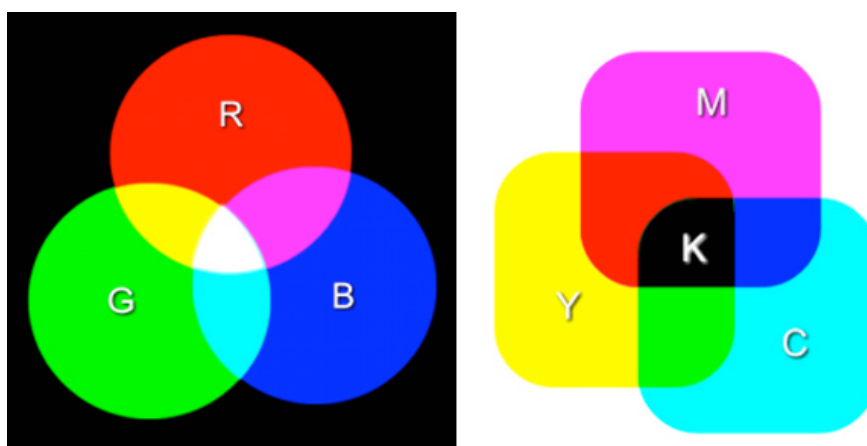
Principiálně barva vzniká dvěma způsoby. A to jako barva světla (aditivní mísení) nebo barva obrazu (subtraktivní mísení). Jak už je z názvů zřejmé, v aditivním mísení vzniká barva sčítáním, v subtraktivním odčítáním.

Aditivní mísení užívá barevných světél (červené, modré a zelené) k tvorbě barevného obrazu a používá se například u zobrazovacích zařízeních a nebo u obrazových čipů, které pomocí barevné masky zaznamenávají hodnoty intenzit barevných světél.

Subtraktivní mísení barev se používá při tisku, kdy ztmavováním (povětšinou) bílého papíru dosahujeme různých odstínů barev. Standardně se při tisku používají barvy: azurová, purpurová a žlutá (tedy barvy doplňkové k barvám RGB), pro lepší kvalitu tisku se ještě přidává černá.

1.4 Barevné modely

Pokud mluvíme o barvě, je třeba si uvědomit, že je to vjem, na který působí mnoho vlivů a i za stejných podmínek bude pravděpodobně pro každého trochu jiný. Proto vznikly barevné modely, které barvy popisují pomocí číselných hodnot a vektorů. Tím barvu matematicky určují tak, aby byla reprodukovatelná. Nejznámějšími barevnými modely jsou HSL (někdy také HSV), RGB a CMYK. Barevný model HSL se nejvíce blíží lidskému vnímání barev tím, že pro každý odstín určuje barevný tón, jeho sytost a světlost. RGB model je zejména využíván v zobrazovacích a záznamových elektronických zařízeních. Barevný model CMYK se užívá při tvorbě podkladů pro tisk.



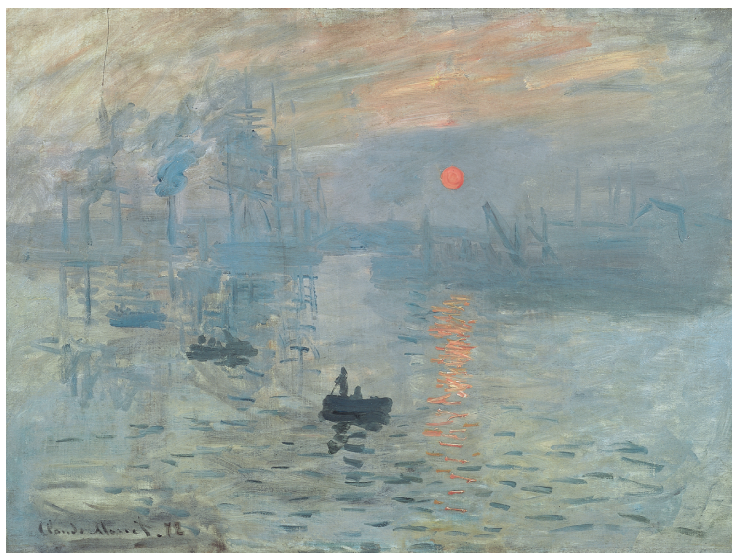
Obr. 3. Aditivní a subtraktivní mísení barev (RGB a CMYK)

2 HISTORIE BARVY V UMĚNÍ

Funkce barvy v malířství se v průběhu věků velmi proměňovala. Starší umění se přikláněla k realismu a tedy k funkčnímu použití barvy, s nástupem moderních umění se však funkce barvy začala proměňovat a nastoupila cestu expresivní. U filmového umění, potažmo fotografie je barva převážně využívána popisně. Filmový obraz žije v zajetí realismu. V malířství docházelo k oproštění díla od předmětu zobrazení, barva začala být používána k vyjádření emocionálních stavů umělce, nejdříve skrze předmět zobrazovaný, později upouští od zobrazování vnějšího světa úplně a dílo se stává vyjádřením vnitřního světa umělce.

2.1 Impresionismus, nástup moderního umění

Impresionismus jako nová metoda nazírání přírody a nová malířská technika vznikl v létě roku 1869 v La Grenouillère, malých lázních na Seině, kde se Monet s Renoirem soustředili na pozorování odlesků a zrcadlení světla ve vodě. Ověřili si, že lokální barva je konvence a že každý předmět se nám jeví v tónu, který vznikl jako výslednice vlivu místní barvy, koloritu, okolí a atmosféry. Proto své obrazy začali malovat krátkými a lehkými barevnými čárkami nebo pouze tečkami, aby tímto způsobem postihli pohyb vody, odlesky světla a mihotání vzduchu, neboli skutečný život v krajině. Výsledkem soustavné práce v plenéru před motivem bylo zjasnění koloritu, snaha podat celkový dojem místo souhrnu jednotlivostí a jistá „neukončenost“ malby. Plátno, na němž zmizely obrysové linie, se změnilo v plochu vyplněnou barevnými skvrnami, které v jemně odstupňovaných nuancích vyjadřovaly vibrace světla a vody.¹¹



Obr. 4. Claude Monet - Imprese, východ slunce (1872)

Impresionisté používali čisté tóny, k mísení docházelo až na plátně. Stejně tak obraz, vytvořený z mnoha malých bodů, se spojí až v lidském oku. Tímto způsobem se snažili zachytit atmosféru a neopakovatelnost okamžiku.

¹¹ MRÁZ, Bohumír. Dějiny výtvarné kultury. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 2000, 220 s. ISBN 80-859-7031-7.

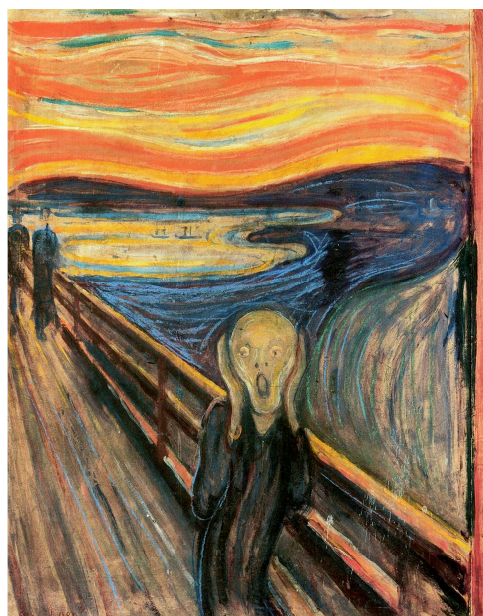
2.2 Fauvismus

Fauvisté (Fauve – francouzsky „šelma“) byla skupina malířů, která byla přesvědčena, že dojem, emoci, kterou chtěli obrazem vyjádřit, je třeba znázornit čistou barvou, rychlými a hrubými tahy štětce. Použité barev reflektovaly malířovo emocionální naladění, tito umělci neusilovali o realistické zobrazení.¹²

„Barvy byly pro nás dynamitové patrony. Měly za úkol vyjádřit světlo. Útočili jsme přímo na barvu. Idea ve své svěží novosti byla nádherná. Že totiž skutečnost je možno nadsazovat.“ – Maurice de Vlaminck¹³



Obr. 5. Henri Matisse – Žena v klobouku (1905)



Obr. 6. Edvard Munch – Výkřik (1893)

2.3 Expresionismus

Expresionismus je umělecká tendence, usilující uměleckým dílem vyjádřit vnitřní psychické stavy a stupňovat jejich výraz barevnou a tvarovou nadsázkou nebo deformací. Expresionismus nemá vyhraněné stylové prostředky, je do něj možné zařadit různá umělecká díla různých stylů. Známým umělcem zařazovaným do expresionismu je Vincent Van Gogh, jenž napsal v dopise svému bratru Theovi: „V každém kousku přírody... vidím výraz duše. Řada vrb připomíná frontu před chudobincem. Mladá kukuřice v sobě má cosi nevyjádřitelně čistého a něžného, co probouzí podobné emoce jako například tvář spícího dítěte. Ušlapaná tráva na kraji cesty působí unaveně a zaprášeně, jako lidé v chudinských čtvrtích...“

¹² PHILLIPS, Sam. --ismy: jak chápat moderní umění. Překlad Runka Žaludová. V Praze: Slovart, 2013, 157 s. ISBN 978-807-3917-623.

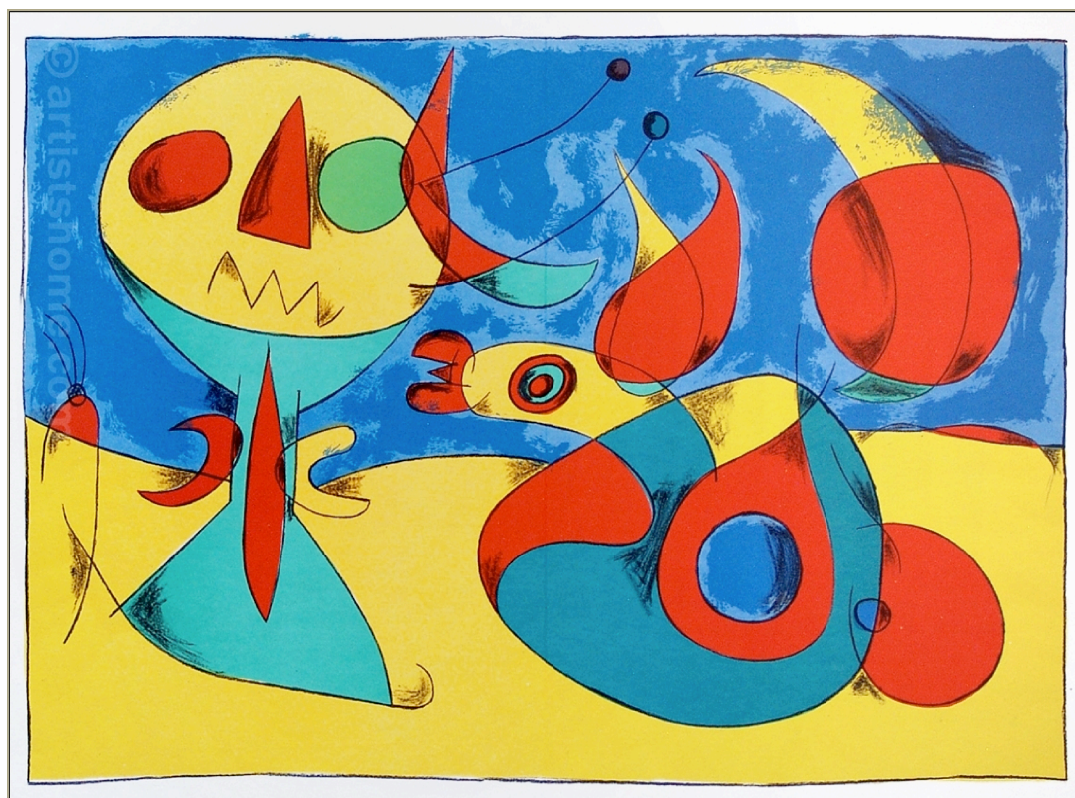
¹³ MRÁZ, Bohumír. Dějiny výtvarné kultury. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 2000, 220 s. ISBN 80-859-7031-7.

2.4 Kubismus

Kubismus, který byl ve své době velice novým přístupem, se nejdříve nesnažil oprostit od zobrazované reality, nahlížel však na ni z různých úhlů, které zobrazoval všechny současně. Z počátku byla díla monochromatická, umělci se chtěli zbavit barevného výrazu, soustředili se pouze na tvar zobrazovaných objektů. Později v syntetickém kubismu, když se začali soustřeďovat na zobrazování tvarů, vrátila se na jejich plátna barva.

2.5 Surrealismus

V surrealismu není práce s barvou nijak daná, převažuje používání lomených barev. Avšak tím, že záměrně pracuje s automatismem, je barevná škála velmi široká a můžeme nalézt i barevné kompozice velice čistých barevných tónů, jako například v díle Joana Miró. V jeho díle také často najdeme použití tří základních barev.



Obr. 7. Joan Miró - Oiseau zéphyr (1956)

2.6 Abstraktní expresionismus

V abstraktním expresionismu se umělec snažil znázornit své emoce čistě pomocí abstrakce. V zásadě se dělí na dva hlavní směry, a to akční malířství a color field malířství. Mezi akční malíře řadíme například Jacksona Pollocka, který instinktivně pracoval s barvou a naléval ji rovnou z plechovek na nenapnutá plátna. Oproti tomu například v díle Marka Rothka je kladen důraz na barevné plochy, které, pokrývající velká plátna, působí silně emocionálně.



Obr. 8. Jackson Pollock – bez názvu



Obr. 9. Mark Rothko – bez názvu

3 EMOCE

Co znamená pojem *emoce*, je všeobecně známo. Významově je ztotožňován s pojmem *cit* a označuje se jím prožívání takových stavů, jako jsou radost, smutek, hněv, závist, lítost, strach atd. Psychologické vymezení pojmu *emoce* je však obtížné a jeho definování přímo nemožné, pokud *emoce* chápeme jako svérázné a jednoduché zážitkové kvality.¹⁴

Emoce (z lat. *e-motio*, *pohnutí*) jsou psychicky a sociálně konstruované procesy, zahrnující subjektivní zážitky *libosti* a *nelibosti*, provázené fyziologickými změnami (změna srdečního tepu, změna rychlosti dýchání), motorickými projevy (*mimika*, *gestikulace*), změnami pohotovosti a zaměřenosti. Hodnotí skutečnosti, události, situace a výsledky činnosti podle subjektivního stavu a vztahu k hodnocenému, vedou k zaujetí postoje k dané situaci.¹⁵ Z uvedeného je patrné, že součástí emocionálního prožitku jsou i vnější projevy spojené se subjektivními stavy individua. *Emoce* vznikají uvnitř.

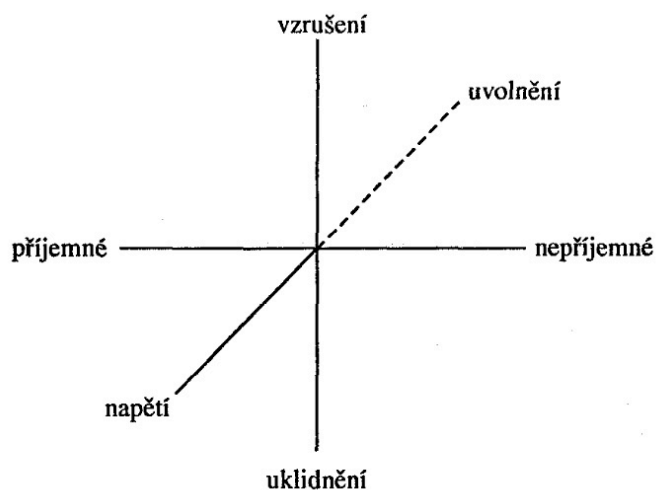
3.1 Libost a nelibost, vzrušení a uklidnění

W. Traxel (1967, s. 174, in: Meili a Rohracher) soudí, že psychologii zbývá jen nominální definice *emocí*, založená na uvedení podstatných znaků, které umožňují odlišit *emoce* od ostatních psychických fenoménů. A tak vymezuje *city* prostě jako „takové psychické jevy, jejichž podstatným znakem je kvalita *libosti* nebo *nelibosti* (popřípadě příjemného nebo nepříjemného“. Tento znak je jistě nejpodstatnější, ale musí být kombinován ještě s dalším, jímž je míra *vzrušení*, resp. podle W. Wundta (1905, s. 99 *násl.*) ještě *napětí* a *uvolnění*. V tomto smyslu rozlišil Wundt tři „kvality *citů*“, jak ukazuje následující schéma: Podle Wundta jsou *napětí* a *uvolnění* vázány na procesy pozornosti (očekávání smyslového dojmu) a jsou spojeny s pocitem *napětí*; při nástupu očekávané události lze pak pozorovat pocit *uvolnění*. *Vzrušení* a *uklidnění* lze pozorovat už u barevných a zvukových vjemů: tak např. červená barva působí *vzrušivě*, modrá naproti tomu *uklidňuje*. „*Slast* a *strast* („*Lust* und *Unlust*“), *vzrušení* a *klid* nejsou singulární citové kvality, nýbrž citová zaměření („*Gefümlsrichtungen*“), uvnitř nichž vystupují neurčitě mnohé jednoduché kvality“ (Wundt). Např. *nelibost* vážnosti se nevyznačuje jen *disonancí*, ale v různých případech může opět ve své kvalitě *variovat*. *Vzrušení* samo *diferencuje* obsah *prožívání*, např. rozdíl mezi *vzrušenou* a *klidnou radostí*. Wundtovy **dimenze *emocí* (*citů*)** jsou obvykle *redukovány* na dvě následující: *příjemné-nepříjemné* a *míra vzrušení*; *dimenze *napětí* *uvolnění** byla *rozpuštěna* v *dimenzi míry vzrušení*; *uvolňování* je *chápano* jako *klesání*

14 NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2000, 335 p. ISBN 80-200-0763-6.

15 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Emoce>

intenzity vzrušení a naopak napětí jako stupňování vzrušení. Zdá se, že toto zjednodušení je oprávněné.¹⁶



Obr. 10. Dimenze emocí

Takové schematizování je pro práci kameramana nezbytné. Abychom mohli podpořit emoci tvořenou příběhem, musíme si emocionální stav umět zařadit a tento systém je nám nápomocný. Škála příjemný-nepříjemný na jedné ose určuje pozitivní-negativní emoci, která by měla být vyjádřena barevnou harmonií-disharmonií. Druhá osa, vzrušivosti, je ovlivnitelná výběrem použitých barev, jejich vzrušivost a klidnost je dána a můžeme se jí víceméně řídit. Tím vzniká systém aplikovatelný na obrazovou tvorbu.

Dalo by se namítnout, že rozbití emoce na základní stavební kameny je příliš radikální, že emoce je příliš komplexní na to, aby se s ní dalo takto pracovat. S tím nelze nesouhlasit, je nemožné emoci postihnout v takto zjednodušeném systému celou, pokud se ale jako kameraman snažím vědomě pracovat s barvou pro podpoření emocionálního významu, nedá se bez nějakého simplifikačního systému obejít. Systém sám o sobě není absolutním a nedá se na něj stoprocentně spolehnout. To je nelehký úkol kameramana – postihnout obrazem vše, co by se mělo odehrávat v nitru.

¹⁶ NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2000, 335 p. ISBN 80-200-0763-6.

4 EMOCE BAREV

4.1 Symbolika jednotlivých barev

Jednotlivé barvy mají svůj význam, který na nás přirozeně působí. Pro tvorbu barevných kompozic je nutné znát význam barev jednotlivě předtím, než je začneme skládat do barevného obrazu.

4.1.1 Žlutá:

Žlutá je rozporuplná barva. Na jedné straně plná jasu, evokuje, slunce, bohatství a štěstí, na druhé straně je současně barvou závisti, zrady, zbabělosti, i nemoci.

Dle křesťanské legendy měl Jidáš na sobě žlutý plášť, když zradil Ježíše. V Islámu je žlutá barvou moudrosti. A v čínské Dynastii Čching (1644-1912) byla žlutá barvou císaře, nikdo jiný nemohl tuto barvu nosit.¹⁷ V Buddhismu je žlutá posvátnou, je barvou země, odříkání.

Symbolizuje veselí, radost, energii, jas, duševnost, rozum, bohatství. Spojení s náboženstvím vychází pravděpodobně z těchto kvalit, kdy žlutá může symbolizovat božskou záři. Opticky vystupuje z plochy, září, otepluje. Je velmi dynamická, živoucí.

Všechny její pozitivní kvality můžou přerůst v šílenství, zuřivost, žárlivost. Velmi snadno se ušpiní jinými barvami. Červená její charakter rozmělnuje do oranžové, příměs modré nejdříve kazí její jasný charakter dokud nepřejde v teplejší tóny zelené.

„Žlutá je barva nevěry.“ - kouzelník v podání Jana Wericha z filmu Vojtěcha Jasného Až přijde kocour (1963)

4.1.2 Oranžová:

Oranžová barva je spojována s teplem a ohněm stejně jako červená, ačkoliv není tak intenzivní. Čím více se z červené stává oranžová, ztrácí svou agresivní energii. Připomíná nám podzim, kdy příroda ztrácí svou plnou sílu. Stejně tak oranžová působí jako lehkovážné babí léto, asociuje večerní slunce, sucho, teplo, veselí.

¹⁷ EDWARDS, Betty. Color: a course in mastering the art of mixing colors. Překlad Ernst van Haagen. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, c2004, xvii, 206 p. ISBN 978-1-58542-219-7

4.1.3 Červená:

Je považována za nejagresivnější barvu, je to barva energie, vzrušení, radosti, vášně, nebezpečí, agrese. Je živá, dynamická, temperamentní. Říká se jí barva lásky a milování, touhy. Symbolizuje ale také hněv, vztek, násilí. Říká se například „vidět rudě“. Byla též používána jako barva válečná a barva revoluce. Silně přitahuje naši pozornost a proto je používána v dopravě – na semaforech, brzdových světlech a značkách upozorňující na nebezpečnou situaci. Ve větším množství je schopná zvyšovat krevní tlak a zrychlovat tep. Bývá spojována s rychlou a hlasitou hudbou.

Ve východních kulturách je červená barva považována za barvu štěstí.

Na obrázku níže můžeme vidět obrazy, které byly namalovány za účelem znázornit hněv.



Obr. 11. Hněv

4.1.4 Purpurová:

Purpurová je barvou velmi blízkou fialové a tyto dvě barvy se často zaměňují. Významově jsou velice podobné, purpurová je však blíže červené a přejímá z ní její energii a vzrušivost. Je barvou vznešenou, slavnostní. V dřívějších dobách bylo velmi náročné získat purpurové barvivo a proto se stala barvou znázorňující vyšší třídu, důstojnost, moc, majestát.

Symbolizuje také chrabrost, statečnost. Purpurové srdce je vyznamenání udělované vojákům Spojených států amerických zraněným nebo zabitým nepřítelem při službě vlasti. V křesťanské mytologii je purpurová symbol mučednictví.

4.1.5 Fialová:

Hluboká a zamyšlená barva, mystická až magická, nadpřirozená. Působí jako klid v neklidu, má v sobě aktivitu červené a klid a hloubku modré. Symbolizuje povznesenost, důstojnost, až povýšenost, tlumenou vášeň a skrytou touhu.

Fialová je často zaměňována s purpurovou. Obě jsou totiž směsí červené a modré. Definice se různí, fialová je ale barva bližší modré, je tmavší, významově bez energie purpurové. Purpurová leží na pomezí červené a modré a bere si své významy rovnoměrně z obou.

4.1.6 Modrá:

Modrá je barvou vody, moře, nebes, dálek a hloubek. Nepoutá na sebe pozornost, je klidná, stálá, tichá až neurčitá a neosobní. Vyjadřuje pasivitu, soustředěnost, zamyšlení, spokojenost, smíření, stabilitu, oddanost. V křesťanských námětech je povětšinou Madona zobrazována v modrém plášti. V mnoha východních kulturách je modrá barvou nesmrtelnosti. Modrá uklidňuje, vtahuje a vzdaluje se. Je to barva studená, opticky se propadá, nechává pozorovatele vstoupit do sebe a splynout s ní. Často asociuje melancholii, snění, i smutek. V anglickém jazyce existuje slovní spojení blue mood, které charakterizuje náladu na pomezí smutku a melancholie. U malíře Picassa je například jeho Modré období tématicky věnováno neštěstí a chudobě okrajové společnosti Paříže a pravděpodobně vzniklo jako reakce na deprese, které v té době prožíval. Spojitost s modrou také nalezneme u hudebního žánru blues.

Zajímavostí je, že se ve světových jazycích slovo pro modrou barvu objevilo později než pro ostatní barvy.¹⁸

Na obrázku níže vidíme příklad čtyř obrazů, jejichž autoři byli požádáni o vyjádření smutku.



Obr. 12. Smutek

¹⁸ EDWARDS, Betty. Color: a course in mastering the art of mixing colors. Překlad Ernst van Haagen. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, c2004, xvii, 206 p. ISBN 978-1-58542-219-7

4.1.7 Zelená:

Barva zelená je považována za harmonickou a vyváženou, symbolizující jaro, mladí, znovuzrození, svěžest, naději, radost, rozkvět. Je to barva přírody, přirozená, uklidňující. Tichá, klidná. Používá se fráze: „Myslet zeleně,“ v souvislosti s ekologií. V Islámu je zelená barvou proroka Mohameda a je vyhrazena pouze pro speciální příležitosti. Může být teplá i chladná. Stejně, jako má mnoho pozitivních, má i negativní významy. Dle odstínu (zvláště v zelenožlutých) může být barvou nemoci („Celý zezelenal“), závidění, žárlivosti. Zelenou barvu má běžná představa mimozemšťana, tedy něčeho cizího, divného, avšak živého. V českých pohádkách jsou zelení duchové a různí lesní tvorové.

Jago z Shakespearova Othella: "Chraňte se, pane, žárlivosti! Je to zelenooký tvor, jenž si hraje s tím, koho požívá."

4.1.8 Bílá:

Bílá není barva v pravém slova smyslu. Znázorňuje čistotu, nevinnost. Říká se: „Je jako nepopsaný list.“ Používá se na svatbách a křtech. Ve východních kulturách je naopak spojována se smrtí, koncem, čistotou odcházející duše. Je to barva míru, zdrženlivosti, počestnosti. Je spojována se sněhem a tak je někdy považována za studenou barvu. Opticky působí nejjasněji, oslňuje, ostatní barvy vedle ní ztrácejí svůj jas.

4.1.9 Černá:

Černá je absencí, absencí světla, života, energie, možnosti. Je spojována se smrtí, smutkem, strachem prázdnotou, nicotou, neznámem. Působí konečně, uzavřeně, pohlcuje. Je to barva váženosti, odříkání, je používána křesťanskými duchovními představiteli. Ve starších filmech byla černá barvou padouchů a bílá kladných hrdinů. V její pasivitě působí ostatní barvy výrazněji.

4.2 Chromoterapie, Lüscherův test

Chromoterapie neboli léčení barvami je metoda alternativní medicíny, která využívá barvy k vyrovnání energie v lidském těle. Příznivci mluví o pozitivní energii světla odraženého od různých barev, o specifických účincích jednotlivých vlnových délek. Vliv jednotlivých barev v podstatě odpovídá psychologickému významu, proto zde další příklady neuvádím a zapracoval jsem je do předchozí sekce.

Lüscherův test je test barevných preferencí, který se snaží určit náš emocionální stav a životní nastavení dle zvolených skupin barev. Vytvořil ho švýcarský psychoterapeut Max Lüscher. Jeho kniha „Lüscherův test“ byla přeložena do více než 30 jazyků¹⁹

4.3 Barevná únava

Při zkoumání emocionálních účinků barev na člověka je vhodné zmínit, že vnímání barev se mění v čase. Prvotní krátkodobý zážitek se značně odlišuje od dlouhodobého působení. Jasně a zářivé barvy působí krátkodobě převážně pozitivně, dlouhodoběji se z nich pocitově stávají barvy agresivní, jejich působení je příliš silné. Dlouhodobé použití barevného řešení postaveného na jedné barvě začne diváka unavovat až odpuzovat. Proto je vhodné převažující barvu alespoň minimálně vyvážit barvou komplementární. U barev vycházejících z hloubky modré dochází spíše k uklidňujícímu účinku, převažující studené barevné řešení může až uspávat.

4.4 Tvorba emoce barevným obrazem

Z výše uvedeného vidíme, že vzájemný vztah mezi barvami a emocemi je nesporný, je však velice těžké ho definovat. Pro kameramana je důležité znát alespoň základní emocionální účinek barev a snažit se ho využít pro podpoření emocionálních stavů utvářených filmem.

Pro filmovou tvorbu a pro použití barev k podpoření emocionálního účinku filmu se musíme zaměřit na emoce zjednodušeně. Základními emocemi jsou dle Paula Ekmana a Wallace V. Friesena²⁰: smutek, strach, hněv, překvapení, znechucení, radost.

¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Lüscher

²⁰ <http://managementmania.com/cs/sest-zakladnich-emoci>

Nicméně v 90. letech sám autor, Paul Ekman, rozšířil tento seznam, aby zahrnoval i takové emoce, které se nemusí přímo projevat výrazem tváře. Patří mezi ně pobavení, pohrdání, rozpaky, úzkost, vina, pýcha, úleva, spokojenost, štěstí a hanba.²¹

Z několika málo vrozených, primárních emocí se v průběhu ontogeneze vyvíjí ... obsahově bohatě diferencovaný citový život člověka. Jeho základní aspekty tvoří jednotlivé citové reakce, jako jsou např. radost a hněv, dále vývojově vyšší druhy citů, vyjadřujících vztah subjektu k základním kulturním hodnotám (etické, estetické a intelektuální city), a posléze rovněž vývojově vyšší druhy sociálního cítění komplexní povahy, které tvoří citové vztahy, jako je např. láska a přátelství.²²

Tyto a případně další různé emoce je nutné pokusit se umístit na škálu, kterou jsem popsal v kapitole 3.1 Libost a nelibost, vzrušení a uklidnění. Pokoušíme se tedy vlastně vyvolávat vzrušení či klid ve směru pozitivním či negativním, to je základním stavebním prvkem. Dále můžeme emoci rozvíjet v závislosti na předchozích a následujících barevných řešeních, snažit se postihnout emocionální stav komplexněji – utvářet komplexní barevné kompozice a konstruovat barevné řešení celého filmu.

Samozřejmě, následná interpretace divákem bude velice subjektivní a může se stát, že naše barevné řešení nezafunguje přesně, divákovo vnímání bude chápat situaci jinak než jsme zamýšleli. Proto je nutné s barvou pracovat střídmě. V momentech, kdy se nesnažíme diváka vést, je vhodné jasné a výrazné barvy potlačit, snažit se omezit informaci tak, aby se divák mohl soustředit na věci konkrétní.

Ve výtvarném umění hrálo vždy důležitou roli zjednodušování a zbavování se všeho přebytečného, protože pouze tak je možné zdůraznit to nejdůležitější, co zůstalo. Tento princip, který kdysi vyjádřil německý malíř Max Liebermann známý svým výrokem „malířství je umění vynechávat,“ má svoji platnost v mnohých ohledech i ve fotografii...²³

Nedá se říci, co je správné a co nevhodné – záleží na kameramanovi jak se rozhodne barvu používat. Je ale jistě vhodné se v této oblasti vzdělávat a vytvořit si tak objektivní základ, který nám pomáhá utvářet subjektivní reality.

21 <http://en.wikipedia.org/wiki/Microexpression>

22 NAKONEČNÝ, Milan. Lidské emoce. Vyd. 1. Praha: Academia, 2000, 335 p. ISBN 80-200-0763-6.

23 TAUSK, Petr. Základy tvorivej farebnej fotografie. Martin: Osveta, 1973, 180 s.

4.4.1 Empatie

Empatie neboli vcítění není emocí jako takovou, je schopností vžívat se do psychického stavu člověka. Pro film je schopnost empatie diváka velice důležitá. Divák by bez schopnosti empatie nebyl schopen prožívat film s postavami. Pokud je divák schopen jen malého nebo dokonce žádného vcítění, je naše snaha podporovat barevným řešením emoci filmem utvářenou marná.

4.4.2 Podpoření nebo potlačení emoce

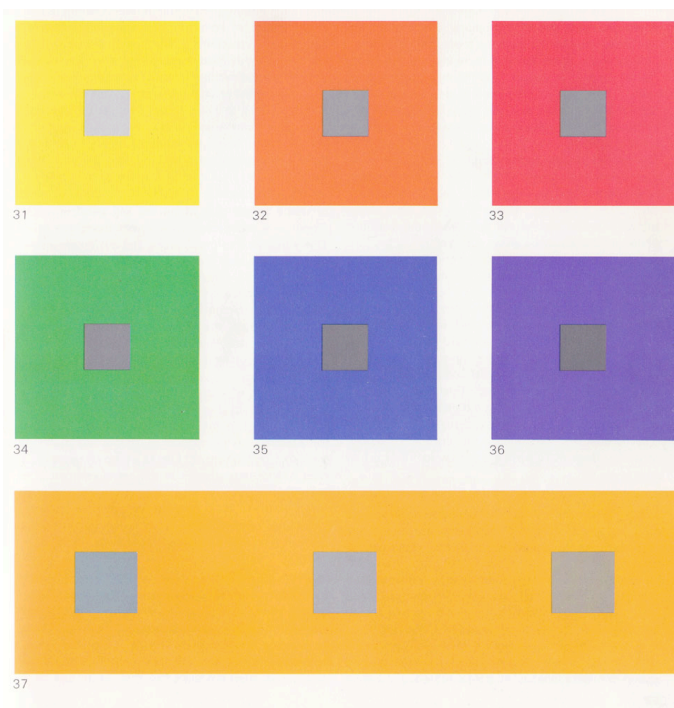
Zde bych si dovilil navrhnout zjednodušující přístupy – barevným řešením můžeme emocionální účinek podpořit a rozvinout, potlačit, nebo narušit. Je zřejmé, že například emoce smutku v kombinaci s jasnými, zářivými barvami bude působit nepatříčně, divák začne podvědomě cítit kontrast mezi emocí předkládanou a mezi jejím zobrazením. Tím vzniká nový význam, primárně ale předpokládám, že se tím spíše naruší plynulost vnímání, divák se začne více soustředit na formu a bude hledat tento význam.

4.5 Harmonie, disharmonie

Pokud se snažíme barvami podpořit pozitivní emoce, vytvořit příjemnou a libou atmosféru, neměli bychom zapomenout na základní harmonie barev. Harmonií běžně chápeme vyváženost, prvky v obraze jsou tak rozmístěné, že příliš výrazné jsou umírňovány nevýraznými, jasné lomenými apod. Výše uvádím významy jednotlivých základních barev. Nyní bych se chtěl zaměřit na několik barevných kontrastů, které nám pomohou lépe chápat vztahy barev. Některé z těchto kontrastů popsal ve své práci Johannes Itten.

Kontrast současný

Současný kontrast popisuje schopnost barvy ovlivnit barvy ležící v její blízkosti. Náš vnímací aparát se snaží přílišné kontrasty vyrovnat a tak při umístění nebarevného, šedého čtverce do větší např. žluté plochy se nám tento bude jevit v barvě doplňkové, v tomto případě namodralý. Pokud vedle sebe umístíme barvy komplementární, budou se vzájemně podporovat a výjimečně jasně zářit.



Obr. 13. Současný kontrast



Obr. 14. Vincent Van Gogh - Polední odpočinek (1890)

Existují barvy, které pomáhají jiným vyniknout. Tvoří páry, které se vzájemně doplňují, jako muž a žena.

-Vincent Van Gogh

Kontrast světlostní

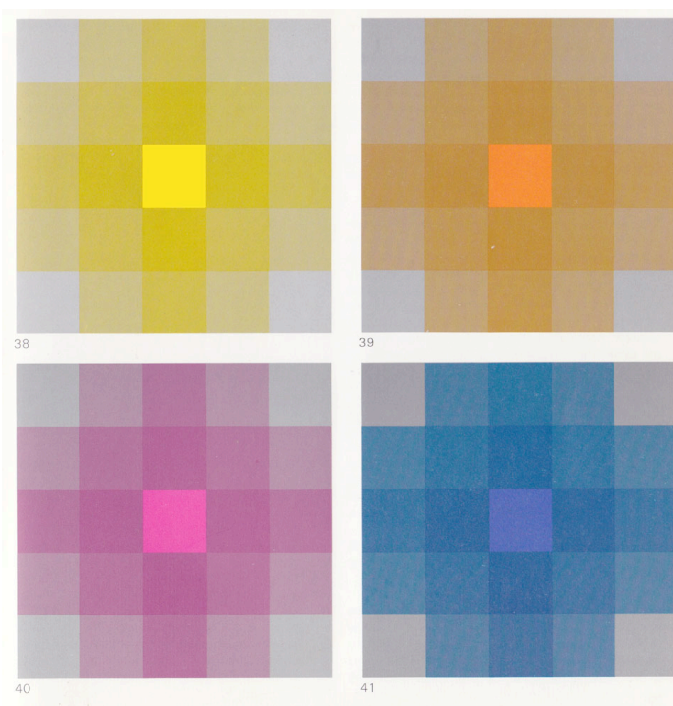
Světlostní kontrast je schopnost barvy zdánlivě ovlivnit světlost barvy ležící v její blízkosti. Barvy umístěné v okolí černé se budou jevit světlejší, než kdybychom je umístili vedle bílé, viz obrázek níže.



Obr. 15. Světlostní kontrast

Kontrast sytostní

Kontrast sytostní popisuje vlastnost barvy, kdy se sytější barvy zdají být jasnější než barvy lomené se stejnou světlostí.



Obr. 16. Sytostní kontrast

Kontrast teplotní

Teplotní kontrast popisuje protikladné skupiny barev, které se lidskému vnímání zdají být teplé a studené.



Obr. 17. Teplé barvy



Obr. 18. Studené barvy

Kontrast klidných a vzrušivých

Vzrušivé barvy jsou všechny, v kterých převažuje červená složka – odstíny žlutooranžové, oranžové, červenooranžové, červené, rudé, nachové, purpurové, krvavě rudé.

Klidné jsou ty, ve kterých je obsažena barva zelená – všechny odstíny zelenožluté, zelené, zelenomodré až po modrou.

Vzrušivější jsou čisté tóny, lomené pastelové barvy nemají tak výrazný účinek.

Podle vzrušivosti se rozlišují barvy klidné a vzrušivé. V klidných barvách od žluté po modrou kulminuje zelená barva, která všem barvám přiděluje nádech zelenosti. Zelená proto působí neklidněji. V zelených tónech a odstínech je lidský zrak schopen rozpoznat nejvíce jejich nejmenších rozdílů nebo prahů (také v zeleném osvětlení rozeznává zrak lépe i velmi malé rozdíly). Opačným pólem ke klidu je vzrušivost barvy červené.

Zvláštní postavení má barva purpurová, která je fyzikální skladbou světél nejkratších a nejdelších vln, tedy světél nejvíce a nejméně lámavých. Pro zaostřování oka to představuje zvýšené úsilí vytvořit ostrý sítnicový obraz objektů a obrazců této barvy a tím se také patrně stupňuje vzrušivý účinek.²⁴

²⁴ VOŽENÍLEK, Vít. Zásady tvorby mapových výstupů. Ostrava, 2002. Přírodovědecká fakulta Univerzita Palackého Olomouc.

Kontrast barevných ploch

Pro dosažení optimální harmonie popsal Goethe vhodné poměry velikosti barevných ploch tak, aby se ve svém účinku vyvážily. Tím, že každá barva má vizuálně jinou světlost než jiné, je pro dosažení rovnováhy nutné použít každé barvy jiné množství.

žlutá : fialová = 9 : 3 = 3 : 1

oranžová : modrá = 8 : 4 = 2 : 1

červená : zelená = 6 : 6 = 1 : 1



Obr. 19. Kontrast barevných ploch

5 ANALÝZA KAMERAMANSKÉ PRÁCE S BARVOU

5.1 Konformista (1970)

Italský režisér Bernardo Bertolucci použil ve svém filmu *Konformista* jako předlohy stejnojmenného románu svého krajana, významného spisovatele Alberta Moravii, aby se zaměřil na nedávnou minulost a podal psychologický portrét muže, který se zaprodal fašistickému režimu. Záporným hrdinou je mladý intelektuál Clerici, jenž si z rodinného prostředí a mladistvých prožitků vypěstoval komplexy, pocit viny a výlučnosti, podvědomě i záměrně se snaží překonat vnitřní zábrany přizpůsobením, zařazením do normálnosti, průměru. A tím je pro něho nejen co nejkonvenčnější sňatek a typicky maloměst'ácká domácnost, nýbrž i co nejtěsnější přimknutí k oficiálnímu proudu doby. Jelikož žije v Itálii třicátých let, znamená to službu fašistickému režimu bez skrupulí. Proto přijme i úkol provést politickou vraždu na antifašistickém emigrantovi a na podstatě věci nic nemění, že neuspěje. Po Mussoliniho pádu se okamžitě zříká všeho, čemu dosud slepě sloužil, a je ochoten být znovu konformistou, přizpůsobit se komukoliv a čemukoliv.²⁵



Obr. 20. *Konformista* – úvodní titulky – neklid červené

²⁵ Oficiální text distributora, převzato z <http://www.csfd.cz/film/751-konformista/>

Filmem *Konformista* nám kameraman Vittorio Storaro dává výtečný příklad toho, jak kreativně je možné s barvou pracovat. Už v prvních vteřinách je blikajícím červeným neonem symbolizováno vření uvnitř hlavní postavy, která zdánlivě klidně leží na posteli. Hereckou akcí je tento emocionální stav odhalen až ve chvíli akce, kdy postava velmi netrpělivě zvedne telefon. Následně se chová opět klidně, ale napětí je skoro hmatatelné. Když si poté bere z kufříku zbraň, začínáme přemýšlet o důvodech tohoto neklidu. Kdo to je, kam jde? Nedostáváme ale žádné odpovědi, divák je stejně jako postava ponechán v napětí. Následující scéna je celá laděná do modra, brzké, klidné ráno. A v něm Clerici nasedá do vozu a jede neznámo kam. Vše se zdá být klidné, ale neklidná hudba vytváří kontrast a vnitřní rozpor postavy je zřejmý. Následně nás začne unášet proud vzpomínek.



Obr. 21. Konformista - setkání se zástupcem režimu – absence barev - bílá až šedá

Z počátku se zdá, že Storaro střídá poměrně realistickou atmosféru vzpomínek a atmosféru stylizovanou v případě současnosti. Postupně však začínáme chápat, že stylizace funguje po celou dobu filmu, jen není v některých momentech tak zřejmá, stává se skoro až podvědomou. Je to logické – konstantní výrazná stylizace by začala unavovat, navíc je třeba barvu používat pro podpoření vnitřního významu situace.

Každá scéna má svou barevnost, která koreluje s momentální situací. Na cestě do Paříže, když se Clerici setká s prostitutkou, je celá scéna laděná do žluta. Červená se ve filmu vyskytuje minimálně, po úvodní scéně se stává symbolem vnitřního napětí a objevuje se v situacích, kdy se toto napětí stupňuje. Scéna milování ve vlaku je laděna do oranžové až červenooranžové, později přechází do snové fialové. Nejčastěji je použita modrá, která se ale v průběhu filmu mění s tím, jak se rozvíjí drama. Od studené modrobílé se dostáváme k temné modři, hluboké a těžké. Později se z modré stává fialová, klid modré se mísí s vášní, vzrušením, neklidem. Silným prvkem je často též potlačení barevnosti na černou a bílou, zvláště v situacích, kdy bychom čekali emocionální reakci, které se od hlavního hrdiny nedočkáme. Nejvypjatější scéna celého filmu, vraždy, je též zobrazena realisticky, až naturalisticky, jako by nám tím Storaro říkal, že to, na co se díváme, není zkreslená vzpomínka, ale pouze ošklivá realita. V závěrečných scénách se objevuje již jen smutná modrá, až nadpozemská fialová a šedivá, lež a faleš – Clerici opouští vše čím byl, aby se znovu přizpůsobil novému normálu.



Obr. 22. Konformista - scéna ve vlaku – teplá a vřelá oranžová



Obr. 23. Konformista – před hotelem - chlad a smutek modré



Obr. 24. Konformista – předposlední scéna – šedá a fialová

5.2 Poslední císař (1987)

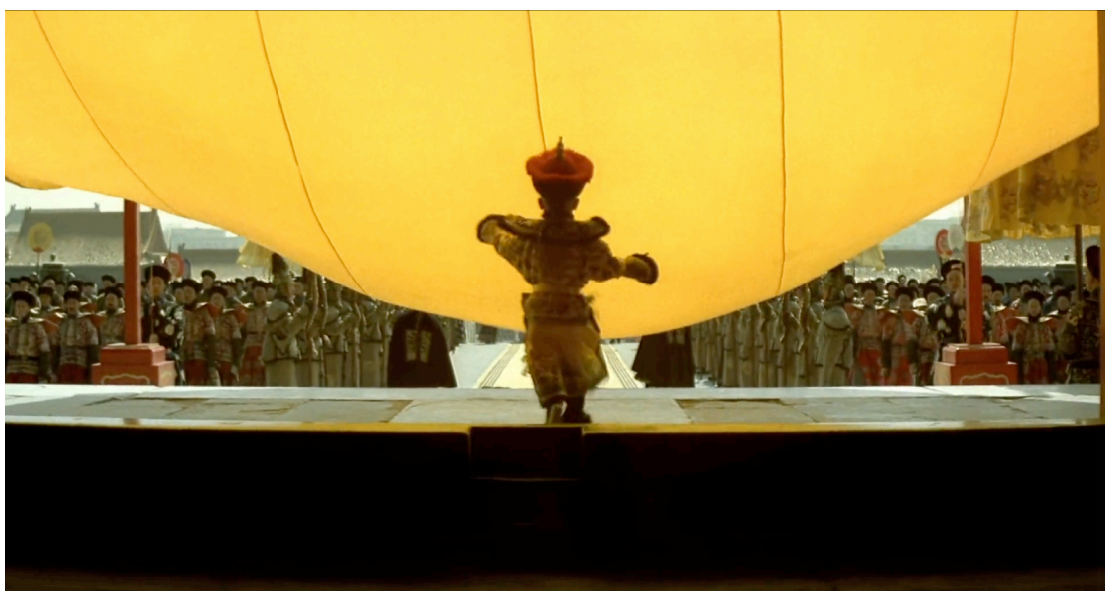
Ve svých třech letech se stal císařem poloviny lidstva. Byl to poslední čínský císař. Za pomoci svého skotského učitele (Peter O'Toole) poznal nutnost rychlých reforem ve své říši. Bylo už pozdě. V roce 1924 byl vyhnán z bran "Zakázaného města", pak přišla II. světová válka s Japonskou okupací a po ní rudý komunistický režim se svou kulturní revolucí. Na sklonku svého života si mohl koupit vstupenku do císařského paláce, aby mohl spatřit "Dračí trůn". Musel zaplatit za to, aby mohl vidět svou vlastní "židli". Jeden z nejslavnějších filmů všech dob.²⁶



Obr. 25. Poslední císař – úvodní scéna – šedivá realita nesvobody

²⁶ Oficiální text distributora, převzato z <http://www.csfd.cz/film/753-posledni-cisar/>

Film *Poslední císař* je další ukázkou spolupráce režiséra Bernarda Bertolucciho a Vittoria Storara, který získal 9 Oskarů včetně ocenění za nejlepší kameru. Pokud bychom chtěli porovnat vizuální stránku obou filmů, najdeme ve Storarově práci mnoho podobností. Z mého pohledu je *Poslední císař* oproti *Konformistovi* v barevném řešení decentnější, méně stylizovaný. Barevnost se nestřídá v jednotlivých emocích scén, ale postupuje plynule celým filmem, aniž by na sebe upozorňovala. Základní princip reflektuje vývoj postavy, císaře Pu-yiho: Od nevinného barevného dětství chlapce, který je císařem, se svět mění a šedne, ztrácí barvu a radost s tím, jak hrdina dospívá a prožívá nástrahy svého neobvyklého života.



Obr. 26. Poslední císař – dětství – žlutá, radost



Obr. 27. Poslední císař – dospívání – ztráta barevnosti – ztráta iluzí



Obr. 28. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – před příchodem čínské armády

Tím, že Bertolucci užívá od začátku retrospektivního vyprávění, máme možnost vidět obrazy z dětství v přímé konfrontaci s šedivými obrazy z vězení, kde je jedinou barvou červená krve a všudypřítomných vlajek Čínské lidové republiky. Zajímavostí je, že Storaro je schopen změnu saturace provést i v průběhu scény, ve které dojde k nějaké vypjaté situaci. Příklad viz obrázek 29 a 30, který ukazuje scénu, ve které přijde čínská rudá armáda vyhostit Pu-yiho ze Zakázaného města.



Obr. 29. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – po příchodu čínské armády



Obr. 30. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – uvědomění

Druhý příklad máme ve scéně, kdy si hlavní hrdina uvědomí, že je pouze loutkou v rukou japonské vlády a v podstatě nemůže nic ovlivnit a může dělat pouze to, co mu řeknou.



Obr. 31. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – uvědomění

Zelená barva se ve filmu vyskytuje minimálně a o to zajímavější je její výrazné použití ve scéně odchodu z vězení. Brána vedoucí do vnějšího světa má zelenou barvu, znázorňuje naději, kterou hlavní hrdina vkládá do budoucnosti. Zde jsem si při důkladném delším prohlížení obrazu všiml, že barva brány byla záměrně změněna a je to jen potvrzení Storaroví systematické práce s barvou.



Obr. 32. Poslední císař – odchod z vězení – zelená jako barva naděje

V závěru filmu, kdy je Pu-yi osvobozen a dožívá stáří svobodně v Pekingu je použití barvy znovu výraznější, není tak potlačené. Hlavní hrdina má svobodu, dalo by se říci klid v duši, žluté až oranžové ladění připomíná podzim života, zapadající slunce, ukončuje příběh hřejivým pocitem nadhledu, moudrosti a smířenosti.



Obr. 33. Poslední císař – stáří

5.3 Až přijde kocour (1963)

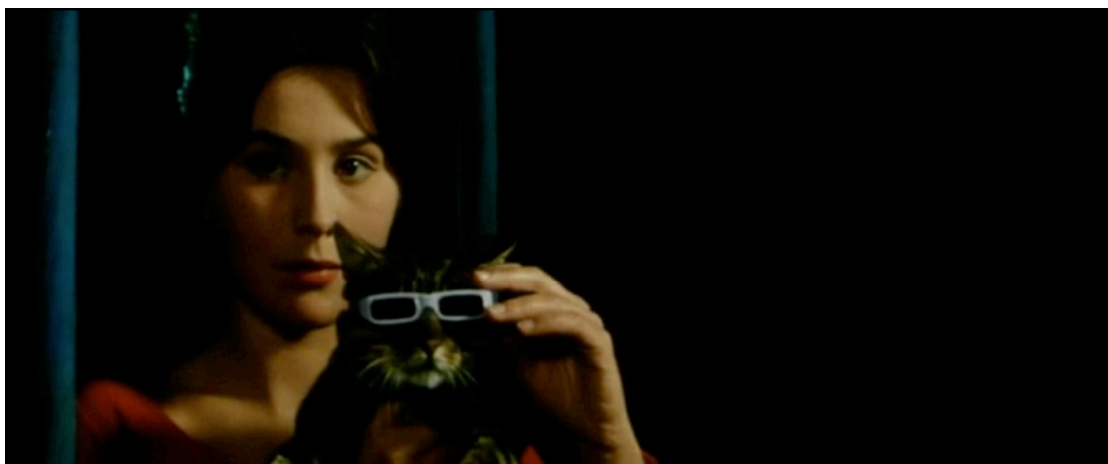
Z ochozu věže pozoruje kastelán Oliva každodenní život malého krásného města. Z té výšky si může dovolit tolerantní nadhled nad slabostmi a chybami svých spoluobčanů. Mladý učitel Robert se chystá ke svatbě s učitelkou Julií. Na hodinu kreslení Robert pozve Olivu, aby seděl jako model. Starý muž dětem vypráví o svém životě námořníka a o setkání se svou životní láskou Dianou a jejím kouzelným kocourem. Z náměstí se ozve veselá hudba, která doprovází příjezd zvláštního cirkusu. K překvapení dětí i dospělých sedí na střeše červeného auta kouzelník, který je k nerozeznání podobný Olivovi, a krásná dívka Diana, která má na klíně kocoura se slunečními brýlemi. Na závěr večerního kouzelníkova představení sejme Diana svému Mourkovi brýle a před jeho zelenýma očima začnou někteří dospělí měnit barvu. Nevěrníci jsou žlutí, lháři fialoví, šedivě se zabarví kradáci a lapkové a zamilovaní zčervenají. Červený je i Robert, který zapomněl na nevěrnou Julii a zamiloval se do Diany. Kocoura se zmocní tři muži, kteří se bojí jeho kouzelné moci - pokrytecký ředitel školy, podlézavý školník a nepoctivý vedoucí restaurace. Robertovi žáci, kteří se bojí o kocourův život, utečou z městečka a nechtějí se vrátit, dokud nebude zvíře zachráněno. Nátlak dětí má žádaný účinek. Jen Robert je velmi smutný - poté, co prožil s Dianou láskyplnou noc, vůz s dívkou, kocourem a kouzelníkem odjíždí.²⁷



Obr. 34. Až přijde kocour – příjezd kouzelníka

²⁷ Oficiální text distributora, převzato z <http://www.csfd.cz/film/4754-az-prijde-kocour/>

Film režiséra Vojtěcha Jasného a kameramana Jaroslava Kučery je zajímavý tím, že nepoužívá barvu pouze výtvarně a podvědomě, ale užívá ji jako součást příběhu. Takovýto film, pokud by byl natočen na černobílém materiálu, by nemohl vyprávět stejný příběh, poněvadž by bez barevného obrazu nedával smysl. Barevné řešení v realistických situacích je víceméně konzervativní. Naproti tomu ve scénách s kocourem je barevné řešení výrazné a následuje jednoduchý princip: „Nevěrníci jsou žlutí, lháři fialoví, šedivě se zabarví kradáci a lapkové a zamilovaní zčervenejí.“ Není zde na místě hodnotit tuto volbu tvůrců. Jako divákovi je nám barva osob předložena jakožto princip fungování filmového světa a tedy jako součást příběhu, která je daná. V zásadě je ovšem v souladu s tím, co již bylo o barvách řečeno v předchozích kapitolách, jen v tomto filmu je význam posunut do vědomé úrovně diváka.



Obr. 35. Až přijde kocour – Diana sundává kocourovi brýle



Obr. 36. Až přijde kocour – zmatek a zbarvení lidé



Obr. 37. Až přijde kocour – zmatek po sundání brýlí



Obr. 38. Až přijde kocour – když je kocour volný, lidé se zbarvují i v běžných životních situacích

ZÁVĚR

Už během psaní této bakalářské práce jsem si uvědomil, na co jsem byl předem upozorňován. Téma barvy ve filmu, a navíc ve spojení s emocemi, je tak rozsáhlé, že uchopit ho nějak komplexně v rozsahu bakalářské práce je úkol náročný, neřku-li nemožný. Přesto jsem se o to pokusil a spíše než na vyvozování závěrů jsem se soustředil na nastínění problematiky, která je zajímavá pro každého, kdo přichází do kontaktu s vizuálním uměním.

To, co je na tématu tak zajímavé, je zároveň nejvíce problematické. Barva je citlivá na zobrazení, naše vnímání může každý odstín vidět jinak než jiné osoby a naše vědomí ji může jinak interpretovat. Záleží též na emocionální citlivosti každého z nás. Přesto věřím, že existuje jakési schéma, něco v hlubině našich duší, které následujeme podvědomě. Příkladem může být růžová barva Baker-Miller Pink, která již po 15 minutách expozice snižuje srdeční tep a zpomaluje dýchání a byla testována v amerických věznicích za účelem snižování agrese.²⁸

Existuje toho jistě ještě mnoho, co o barvách nevíme, a vše, co zatím víme, je mírně zahaleno mlhou nejistoty, přesto mi barva přijde tak důležitou součástí dnešní kinematografie, že každý kameraman by měl mít určité poznatky o jejím použití. Má práce si dává za cíl seznámit čtenáře s možnostmi použití barvy a případně mu pomoci nalézt literaturu pro další studium. Pevně věřím, že v tomto jsem alespoň částečně úspěš.

²⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Baker-Miller_Pink

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] GOETHE, Johann Wolfgang von. Smyslově-morální účinek barev. Překlad Jan Dostal. Hranice: Fabula, 2004, 111 s. ISBN 80-866-0013-0
- [2] BRIERLEY, John. Sedm prvních let života rozhoduje. Vydání první. Praha: Portál, 1996. 111 s. ISBN 80-7178-109-6
- [3] DANNHOFFEROVÁ, Jana. kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2012, 352 s. ISBN 978-80-251-3785-7
- [4] RÖSELOVÁ-Pitřhová, Věra. Úvod do problematiky barevného řešení obrazu, SPN Praha, 1976, 43 s.
- [5] EDWARDS, Betty. Color: a course in mastering the art of mixing colors. Překlad Ernst van Haagen. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, c2004, xvii, 206 p. ISBN 978-1-58542-219-7
- [6] ECKSTUT, Joann a Arielle ECKSTUT. The secret language of color: science, nature, history, culture, beauty of red, orange, yellow, green, blue. Překlad Runka Žaludová. Berkeley: University of California Press, 2000, 240 pages. ISBN 16-037-6352-X
- [7] SEPPER, Dennis L. TRAXEL. Goethe contra Newton: polemics and the project for a new science of color. New York: Cambridge University Press, 1988, xvi, 222 p. ISBN 05-213-4254-6.
- [8] MRÁZ, Bohumír. Dějiny výtvarné kultury. 1. vyd. Praha: Idea Servis, 2000, 220 s. ISBN 80-859-7031-7.
- [9] PHILLIPS, Sam. --ismy: jak chápat moderní umění. Překlad Runka Žaludová. V Praze: Slovart, 2013, 157 s. ISBN 978-807-3917-623.
- [10] NAKONEČNÝ, Milan. Lidské emoce. Vyd. 1. Praha: Academia, 2000, 335 p. ISBN 80-200-0763-6.
- [11] <http://cs.wikipedia.org/wiki/Emoce>
- [12] http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Lüscher
- [13] <http://managementmania.com/cs/sest-zakladnich-emoci>
- [14] <http://en.wikipedia.org/wiki/Microexpression>
- [15] TAUSK, Petr. Základy tvorivej farebnej fotografie. Martin: Osveta, 1973, 180 s.
- [16] VOŽENÍLEK, Vít. Zásady tvorby mapových výstupů. Ostrava, 2002. Přírodovědecká fakulta Univerzita Palackého Olomouc.
- [17] Oficiální text distributora, převzato z <http://www.csfd.cz/film/751-konformista/>
- [18] http://en.wikipedia.org/wiki/Baker-Miller_Pink
- [19] MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
- [20] THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 1. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 827 s., [24] s. obr. příl. Albatros Plus. ISBN 978-807-1068-983
- [21] ITTEN, Johannes. The art of color: the subjective experience and objective rationale of color. Překlad Ernst van Haagen. New York: John Wiley, c1961, 155 s. ISBN 978-0-471-28928-9
- [22] BARAN, Ludvík. Barevný svět a jeho reprodukce ve fotografii. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1976, 100 s. ISBN: (brož.)
- [23] MANGUEL, Alberto. Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?. 1. vyd. Brno: Host, 2008, 348 s. ISBN 978-80-7294-274-9
- [24] PARRAMÓN, José M. Teorie barev. 1. vyd. Praha: Svojtka a Vašut, 1995, 112 s. ISBN 80-718-0046-5
- [25] ELKINS, James. Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, 214 s. ISBN 978-80-200-1509-9

-
- [26] ŠTRBA, Anton, Vladimír MESÁROŠ a Dagmar SENDERÁKOVÁ. Svetlo: vlny, lúče, fotony. Nitra: Enigma, 2011, 461 s. ISBN 978-80-89132-83-6
- [27] MAURER, Naomi E, Vincent van GOGH, Paul GAUGUIN a Naomi E MAURER. The pursuit of spiritual wisdom: the thought and art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin. London: Associated University Presses in association with the Minneapolis Institute of Arts, c1998, xvi, 211 p., [120] p. of plates. ISBN 0838637493.
- [28] BELLANTONI, Patti. If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling. 1st American pbk. ed. New York: Focal Press, 2013, xxxiii, 243 p. ISBN 02-408-0688-3

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Newtonův nepravidelný barevný kruh.....	15
Obr. 2. Goetheho barevný kruh.....	15
Obr. 3. Aditivní a subtraktivní mísení barev (RGB a CMYK).....	16
Obr. 4. Claude Monet - Imprese, východ slunce (1872).....	17
Obr. 5. Henri Matisse – Žena v klobouku (1905).....	18
Obr. 6. Edvard Munch – Výkřik (1893).....	18
Obr. 7. Joan Miró - Oiseau zéphyr (1956).....	19
Obr. 8. Jackson Pollock – bez názvu.....	20
Obr. 9. Mark Rothko – bez názvu.....	20
Obr. 10. Dimenze emocí.....	22
Obr. 11. Hněv.....	24
Obr. 12. Smutek.....	26
Obr. 13. Současný kontrast.....	31
Obr. 14. Vincent Van Gogh - Polední odpočinek (1890).....	31
Obr. 15. Světlostní kontrast.....	32
Obr. 16. Sytostní kontrast.....	32
Obr. 17. Teplé barvy.....	33
Obr. 18. Studené barvy.....	33
Obr. 19. Kontrast barevných ploch.....	34
Obr. 20. Konformista – úvodní titulky – neklid červené.....	35
Obr. 21. Konformista - setkání se zástupcem režimu – absence barev - bílá až šedá.....	36
Obr. 22. Konformista - scéna ve vlaku – teplá a vřelá oranžová.....	37
Obr. 23. Konformista – před hotelem - chlad a smutek modré.....	38
Obr. 24. Konformista – předposlední scéna – šedá a fialová.....	38
Obr. 25. Poslední císař – úvodní scéna – šedivá realita nesvobody.....	39
Obr. 26. Poslední císař – dětství – žlutá, radost.....	40
Obr. 27. Poslední císař – dospívání – ztráta barevnosti – ztráta iluzí.....	40
Obr. 28. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – před příchodem čínské armády....	41
Obr. 29. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – po příchodu čínské armády.....	41
Obr. 30. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – uvědomění.....	42
Obr. 31. Poslední císař – změna atmosféry a saturace – uvědomění.....	42
Obr. 32. Poslední císař – odchod z vězení – zelená jako barva naděje.....	43
Obr. 33. Poslední císař – stárí.....	43
Obr. 34. Až přijde kocour – příjezd kouzelníka.....	44

Obr. 35. Až přijde kocour – Diana sundává kocourovi brýle.....	45
Obr. 36. Až přijde kocour – zmatek a zbarvení lidé.....	46
Obr. 37. Až přijde kocour – zmatek po sundání brýlí.....	46
Obr. 38. Až přijde kocour – když je kocour volný, lidé se zbarvují i v běžných životních situacích.....	46