

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2014-2016

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Simona Rázgová

Film a farba

Praha 2016

Vedoucí diplomové práce: Prof. MgA Jiří Svoboda

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER FULL-TIME STUDIES

2014-2016

DIPLOMA THESIS

Simona Rázgová

Movie and color

Prague 2016

Diploma Thesis Work Supervisor: Prof. MgA Jiří Svoboda

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 08.03.2016

Jméno autorky Simona Rázgová

Poděkování

Chcela by som sa poďakovať vedúcemu mojej práce prof. MgA. Jiřímu Svobodovi, za odborné vedenie a kamarátke Simonke Zámečnickovej za rady a pomoc pri spracovaní tejto diplomovej práce. Poďakovanie patrí aj mojim rodičom za ich podporu počas môjho štúdia.

Anotace

Diplomová práca sa zaoberá dejinami kinematografie, od prvotných začiatkov výroby filmu, cez zvukový film až po dejiny farebnej kinematografie. Zahrňuje metódy ručného kolorovania, vitrážovania, tónovania a vývoj metód farbenia filmu. Práca taktiež obsahuje ucelené vysvetlenie pojmu farba, zaoberá sa farebným videním a pôsobením farieb na človeka. Posledná kapitola sa venuje farebnej estetike a symbolike filmu. Práca spracováva teoretické poznatky odbornej literatúry a nezahŕňa žiadny výskum.

Klíčová slova

Film, dejiny, kinematografia, farba, kontrast, farebná harmónia, svetlo, estetika, symbol

Annotacion

My diploma thesis deals with history of cinematography from the very beginnings of filmmaking, through sound films to colored cinematography history. It includes hand-coloring, film toning and tinting methods, and film coloring methods evolution. Thesis also includes a complex concept explanations such as color, deals with color vision and impact colors have on a human being. The last chapter discusses color esthetics and film symbolism. The thesis also elaborates on the theoretical knowledge of scientific literature and has no research included.

Keywords

Movie, history, cinematography, color, contrast, color harmony, light, esthetics, symbol

OBSAH

ÚVOD	8
1 HISTÓRIA VÝROBY FILMU	10
1.1 Raná kinematografia	12
1.2 Expanzia amerického filmového priemyslu	19
1.3 Európska kinematografia	24
1.4 Príchod zvukového filmu	30
2 FAREBNÝ FILM	35
2.1 Farebné systémy	37
2.1.1 Aditívne farebné systémy	38
2.1.2 Subtraktívne farebné systémy	44
3 FARBA	50
3.1 Delenie farieb	53
3.2 Farebné videnie	55
3.3 Pôsobenie farieb na človeka	59
4 ESTETIKA A SYMBOLIKA FAREBNÉHO FILMU	64
ZÁVER	69
ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV...	71
ZOZNAM OBRÁZKOV	75

ÚVOD

Film je zo všetkých umení tým najmladším, najzložitejším a zároveň najmasovejším, keďže sa obracia na nespočetný počet divákov. Má neobyčajne silný, ideový a umelecký vplyv na utváranie názorov a presvedčení, estetického vkusu, citov, kultúry a masového uvedomenia milióny ľudí. Špecifickosť filmového umenia je neoddeliteľne spätá s dobovým podmienkami a okolnosťami. Z historického hľadiska bol kedysi čiernobiely film jedinou možnosťou ukážky pohyblivého obrazu, keďže možnosť dodania farebného obrazu nebola možná. Až postupom času a vylepšením techniky sa zrodil farebný film. Film vytvoril pre farbu nové využitie, ktoré prispôbil svojim potrebám a povýšil ich na samostatný vizuálny symbol.

Film a farba sú v dnešnej dobe ideálnymi partermi. Už od čias vzniku filmu ako umeleckého produktu mali jeho tvorcovia predstavu, že čiernobiely obraz oživia pomocou použitia farieb, ktoré by mu dodali estetické cítenie a vyvýšili ho na vyššiu úroveň umenia. Jednotlivé obdobia ovplyvnené rôznymi činiteľmi menili vývoj farebného filmu a táto práca sa snaží všetky tieto aspekty objasniť.

Diplomová práca sa nezaobrá len filmom a jeho farebnosťou, ale aj farbou samotnou, jej zákonitosťami, vplyvom a účinkami na človeka. V úvodných kapitolách sa na základe odborných poznatkov venujeme historickému vývoju výroby filmu, filmu ako medzinárodnému fenoménu až po vytvorenie uceleného farebného obrazu, schopného premietat' na plátna kinosál. Taktiež zhrnieme najvýznamnejšie farebné techniky a procesy spracovania a aspekty, ktoré umožnili farebnému filmu napredovať pred ostatnými audiovizuálnymi umeniami. Práca je doplnená obrázkami pre zainteresovanie čitateľa do danej problematiky.

V tretej kapitole je vysvetlený pojem farby ako symbolu a taktiež obsiahnutá problematika fyziológie zraku, t.j. farebného videnia. Zameriava sa na schopnosť vnímania farieb a ich pôsobenie na ľudskú osobnosť. Práca objasňuje psychologické a emocionálne účinky na fyzické či psychické rozpoloženie recipienta. Hlavnou podstatou tejto práce je však

popísať dôraz farby ako výrazového prostriedku dôležitého v audiovizuálnom diele, konkrétne vo filme.

Posledná kapitola sa zaoberá filmovou estetikou a symbolikou. Na konkrétnych filmových dielach poukazuje na určité teoretické koncepty farebnej symboliky, emocionálne a psychologické účinky farieb na diváka, dôležitosť farby ako súčasti filmovej reči a funkciu farby v rámci odohrávajúceho sa príbehu.

Hlavným cieľom práce je ucelený historický súhrn výroby filmu, zhrnutie techník na spracovanie farebného filmu, komplexný rozbor fenoménu farby a jej pôsobenie v audiovizuálnom diele a na konkrétnych príkladoch poukázať na farbu ako umelecký, estetický, naratívny a symbolický prostriedok, ktorý podporuje silu filmového príbehu a jeho celkovú výpovednú hodnotu.

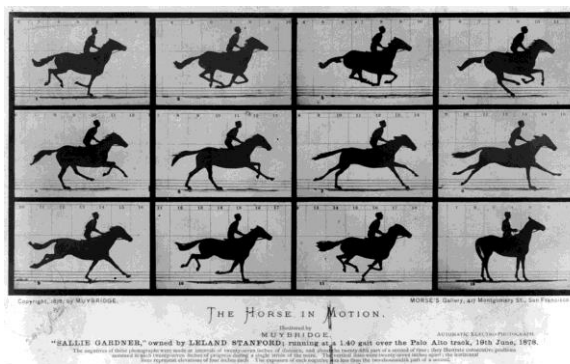
1 História výroby filmu

Už v staroveku vedci zistili, že naše oko má vlastnosť doznievania zrakového vnemu, ktorý nám poskytne zdanie pohybu, a tak obrázky, ktoré sa vytvárajú na našej sietnici nezmiznú okamžite. Oko vníma pohyb ako série rôznych obrázkov, ktoré idú v rýchlom slede za sebou, a to minimálne rýchlosťou šesťnástich obrazov za sekundu. Týmto faktom sa v 17. a 18. storočí zapodievali aj Newton a Chevalier d'Arcy. Už v 19. storočí sa predávali optické hračky, ktoré vyvolávali ilúzie pohybu pomocou kresieb, z ktorých každá bola nejakým spôsobom opticky pozmenená. Mnoho vynálezcov, výrobcov a vedcov pozorovalo vizuálny fenomén, keď sa individuálne statické snímky dali do pohybu a vytvorili tak ilúziu pohybu. Túto ilúziu prvýkrát popísal britský lekár Peter Roget v roku 1824 a dal jej názov Persistence of vision. Prvá verzia optického klamu, ktorá využívala koncept Persistence of vision bol vynález Thaumatrope alebo tzv. „zázračný disk“, ktorý vytvoril anglický lekár Dr. John Ayrton Paris. Bola to jedna z mnohých optických hračiek, ktorá fungovala vďaka rýchlemu otáčaniu, ktorý spôsoboval splynutie dvoch obrázkov do jedného na základe doznievania nášho zraku. Persistence of vision bol jedným z prvých krokov k vývoju kinematografie. Belgický fyzik Joseph Plateau v roku 1832 vytvoril optické zariadenie, nazývané fenakistiskop, ktorý vychádzal zo zásady, že ozubený lepenkový kotúč môže veľmi dobre znázorniť pohyb na podklade sérií nehybných kresieb. O rok neskôr bol na podobnom princípe vytvorený zootrop, ktorý obsahoval série kresieb vložených do otáčajúceho sa valca.¹

Všetky tieto technológie a rôzne vedecké zistenia ako ľudské oko vníma pohyb sa stali predpokladom pre vznik moderného filmu. Aby sa však zrodil film vo vlastnom zmysle slova, bolo nevyhnutnou podmienkou možnosť využitia fotografií. V roku 1826 bola vytvorená prvá stála fotografia na sklenenej doske, ktorú zhotovil Joseph Niepce. Táto technika využívala krátku expozíciu, kedy na hladkom povrchu išlo po sebe idúcich šesťnásť obrázkov za jednu sekundu. Doba expozície bola až osem hodín. Keďže sa po celé roky fotografie robili len na kove alebo skle bez použitia negatívu, tak neexistovali viaceré kópie.

¹ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumièry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 11.

Prvé negatívy na papieri predstavil v roku 1838 Henry Fox Talbot, ktoré si patentoval pod názvom kalotyp. Až táto technika zabezpečila voľné kopírovanie pozitívov z jedného negatívu.² „1846 Blanquart-Evrard založil v Lille prvú fotografickú rozmnožovňu, ktorá zhotovovala denne až 500 kópií. Prvé daguerotypy sa exponovali 15-30 minút. Už za rok sa omezila expozícia na 1-2 minúty.“³ V tejto dobe už bolo možné na sklenených doštičkách prenášať fotografické obrazy a premietat' ich. V 70. rokoch 19. storočia sa americký fotograf Eadweard Muybridge, ktorý sa obzvlášť zaujímal o analýzu pohybu ľudí a zvierat, postaral o priekupnícky experiment vo vývoji filmovej kamery. Bývalý kalifornský guvernér Leland Stanford ho požiadal, aby vymyslel spôsob ako vyfotografovať bežiacu koňa. Muybridge postavil do radu dvanásť fotoaparátov, pričom každý z nich exponoval v jednej tisícine sekundy. Tento experiment dostal názov loco-motion study a je považovaný za jeden z najrannejších štúdií pohybu. V roku 1888 bol vynájdený fotoaparát Georgom Eastmanom, ktorý dokázal robiť fotografie na zvitky citlivého papiera. O rok neskôr predstavil priehľadný celuloidový filmový zvitok, určený pre fotoaparáty, ktorý mohol zachytiť a premietnuť pohyblivé obrázky.⁴



Obrázok 1: Muybridgeho experiment na konských dostihoch⁵

V tejto dobe už Thomas Alva Edison, po vybudovaní priemyselnej výroby žiaroviek a založení spoločnosti General Electric, premýšľal nad zdokonalením fonografu, ktorý

² THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 23. ISBN 978-807-1068-983

³ BARAN, L. Zázraky filmového obrazu. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s. 11. ISBN 80-7038-036-5

⁴ MONACO, J. Jak číst film. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004, s. 69. ISBN 80-00-01410-6

⁵ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 23. ISBN 978-807-1068-983

kedysi zostrojil pri svojej práci na telefóne tým, že by ho spojil s fotografiami. „ Po niekoľika bezvýsledných pokusech prevzal zařízení Mareyova chronofotografu. Podstatné zlepšení, zavedené Angličanom Dicksonem, ktorý prováděl svůj výzkum pod Edisonovým dohledem, bylo děrování filmu a použití celuloidových filmových pásů padesát stop dlouhých, speciálně vyráběných firmou pro fotografické výrobky Eastman Kodak.“⁶ V roku 1891 si dali patentovať vynález nazývaný kinetoskop. Staré archívy Eastmanovho filmu rozrezali na prúžky široké asi 35 mm, zlepili ich k sebe a po stranách vyrezali štyri otvory, aby mohli ozubené kolieska v kamere posúvať film. Tento nápad na filmový pás s perforáciami sa stal normou v histórii kinematografie. Edison prenajímal svoje fonografy verejnosti, kde si občania mohli zo slúchadiel vypočuť rôzne nahrávky za 5 centov. To isté urobil aj s kinetoskopom. V roku 1894 v New Yorku otvoril prvý kinetoskopický salón, ktorý mal taký úspech, že podobné podniky začali vznikať po celých Spojených štátoch a aj v zahraničí. Po dvoch rokoch už kinetoskop stratil svoju popularitu, keďže ďalší vynálezcovia, inšpirovaní Edisonovým zariadením, našli spôsoby ako premietat' filmy na plátno.⁷

Ďalší raný systém natáčania a premietania sa zrodil aj v Európe, kde dvaja Nemci Max a Emil Skladanowski vynašli bioskop. Ich vynález obsahoval dva pásy, ktoré išli vedľa seba a obrázky z nich sa striedavo premietali. 1. novembra 1895 – skoro dva mesiace pred slávnym premietaním bratov Lumièrovcov – demonštrovali svoj objav pätnásťminútovým programom vo veľkom vaudevillovom divadle v Berlíne. Počas roku 1897 precestovali celú Európu aby prezentovali bioskop, aj keď produkčnú spoločnosť nezaložili.⁸

1.1 Raná kinematografia

Kinematografia je v dnešnej dobe ešte veľmi mladý odbor i keď, o jej dejiny sa zaujíname už od nepamäti. Jej vývoj a vývoj filmu samotného nabral hneď zo začiatku

⁶ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumièry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 14.

⁷ THOMPSON, K., BORDWELL, D Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 25-26. ISBN 978-807-1068-983

⁸ Tamtéž, s. 26

mimoriadne tempo, ktoré odpovedalo dynamike modernej doby. Práve premeny obrazov a zvukov vo filme dokázali najlepšie zachytiť prostredie, v ktorom sa človek 20. storočia nachádzal. Vzniklo nové médium, ktoré dejiny ľudstva ovplyvnilo rovnako ako kníhtlač, automobilizmus či letectvo.

Kinematografia sa od samých začiatkov globalizuje, keďže centrá jej vývoja sa premiestňujú medzi krajinami a aj kontinentami. Film je súčasťou kultúrnej zložky, a aj napriek tomu je medzinárodne zrozumiteľný, pretože dokáže zapôsobiť na diváka bez ohľadu na krajinu, či pôvod jazyka. Je to dané ikonickou povahou znakov, keďže filmová reč je rovnako neohraničená ako všetky javy skutočnosti. V posledných sto rokoch sa ustavične zdokonaľuje charakter filmovej reči, a to hlavne po globálnej stránke. „*Díla, která dokážou oslovit mezinárodní publikum, jsou často hluboce zakořeněná ve specifických regionálních, národních a kulturních tradicích. Všude, kde se dají filmy promítat, se vytvářejí okruhy diváků, kteří se cítí zasaženi filmy pocházejícími z dosud nepoznaných nebo zapomínaných koutů různých civilizací.*“⁹

Určite nie je potrebné zdôrazňovať, že film je viac než storočie jedným z najvplyvnejších médií. Každý z nás si vie predstaviť tie najdojímavejšie či najnapínavejšie okamihy z filmov, ktoré sa premietali na plátnach kinosál. Správanie postáv, obliekanie, spôsob reči či typ účesov, to všetko sú aspekty života, ktoré formujú filmy. Taktiež nám ponúkajú pohľady do iných kultúr, silné estetické zážitky alebo iné spôsoby myslenia.¹⁰

Dejiny filmu začínajú v 19. storočí, kedy došlo k obrovskému záujmu po obrázkových formách zábavy, a tak priemyselná éra začala vytvárať príležitosti na masovú výrobu svetelných obrazov, ilustrovaných príbehov či fotoalbumov. K vtedajším možnostiam zábavy patrili hlavne návštevy cirkusov, púťových akcií, zábavných parkov, kabaretov alebo divadiel. Lacnejším a jednoduchším spôsobom ako zabaviť masu bol práve kinematograf.¹¹

⁹ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 6. ISBN 978-807-1068-983

¹⁰ Tamtéž, s. 9.

¹¹ Tamtéž, s. 21.

Vynález kinematografie nebol prácou len jedného človeka. Mnoho vynálezcov prispelo k vzniku filmu, aj napriek tomu, že sa o pohyblivé obrázky vôbec nezaujímalí alebo naopak, zaujímalí sa čisto len o analýzu pohybu. Filmová technológia vznikla na základe dlhoročných hromadení jednotlivých pokusov, prevažne v Spojených štátoch, Nemecku, Veľkej Británii a Francúzsku. „*Ve druhé polovině devatenáctého století, hlavně v jeho posledních letech, téměř v každé zemi pracovali vynálezci a konstruktéři, snažící se sestavit přístroj, který by umožnil pořizovat fotografické snímky, zachycující pohyb předmětů, lidí nebo zvířat.*“¹²

Prelomovým bol rok 1895, ktorý sa považuje za zdroj filmu a začiatok dejín kinematografie. Bratia Louis a August Lumièrovci, synovia továrniky z Lyonu, mali ideálne podmienky na to, aby mohli vytvoriť prevratný snímací a premietací systém, ktorý by systematicky vytváral „oživujúce fotografie“. „*Filmová kamera bratří Lumièrů byla světlotěsnou krabicí s objektivem v předním víku a s geniálním háčkem excentricky umístěným na obvodu kotouče, tzv. drapákem, který měnil plynulý pohyb filmu na přerušovaný. Protože v kameře bylo pouze 15-17 m filmu, nebylo třeba ozubeného transportního válečku.*“¹³

Svoj vynález predviedli širokej verejnosti 28. decembra 1895 v Grand Café na Boulevard des Capucines v Paríži. Dnes je to považované za jedno z najslávnejších verejných filmových predstavení. V ten večer si zvedaví nadšenci zaplatili po jednom franku, aby si mohli pozrieť dvadsaťpäť minútový program zložený z desiatich minútových filmov. Behom tohto predstavenia boli premietnuté filmy ako *Odchod z továrny (1895)*, *Príjezd vlaku (1895)*, *Koupání v moři (1895)*, *Pokropený kropič (1895)* a iné. Aj keď predstavenie moc peňazí nezarobilo, úspech malo obrovský. V priebehu ďalších pár týždňov premietali dvadsať filmov denne a von stálo stále viac a viac ľudí túžiac potom, aby sa mohli dostať dnu. Bratia Lumièrovci sa však domnievali, že ide len o krátkodobú záležitosť, a tak sa rozhodli kinematograf čo najrýchlejšie zužitkovať. Do zahraničia vyslali svojich premietáčov, prevažne kameramanov, ktorí v rôznych kaviarňach a divadlách predvádzali

¹² TOEPLITZ, J. Dějiny filmu I. díl 1895-1918. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s. 25. ISBN 80-7038-016-0

¹³ BARAN, L. Zázraky filmového obrazu. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s. 11. ISBN 80-7038-036-5

Lumièrovské filmy a taktiež vytvárali jednozáberové snímky rôznych pamätihodností. Od roku 1896 mali stovky nových záberov zo Španielska, Talianska, Egypta, Japonska a mnohých iných zemí. Takto sa bratia postarali o prvé natáčanie a premietanie filmov v zahraničí.¹⁴



Obrázok 2: Príjazd vlaku¹⁵

V dobe kedy bratia Lumièrovci ešte len vyvíjali svoj systém, mal Edison kinetoskop premiéru v Londýne. Viedol si tak dobre, že majiteľ fotografického vybavenia R. W. Paul Edisona požiadal, aby pre neho zostrojil ďalšie kinetoscropy. Avšak Edison si svoj vynález dal patentovať len v Spojených štátoch, takže Paul mohol predávať kópie stroju komu len chcel. Aby so svojimi duplikátmi kinetoskopu uspel, musel si dať dohromady kameru a točiť vlastné filmy. Jeho prvý režijný film bol *The Soldier's Courtship* (1896), hraný náhodnými hercami. O niekoľko rokov si vybudoval vlastné štúdio, kde natočil filmy ako *Dobrodružstvo Pána Pickwika*, *Kúzelný meč* a *Cestu „Arktidy“*, ktorá bola jeho majstrovským dielom.¹⁶ „Paul na rozdiel od jiných vynálezcu své přístroje spíš prodával, než pronajímal. Tím nejen urychlil vývoj filmového průmyslu ve Velké Británii, ale zásoboval také filmové tvůrce a provozovatele kin v cizině, kteří nemohli sehnat jiné přístroje.“¹⁷

„Po počátečním úspěchu kinematografu bratří Lumièrů v roce 1895 vznikly ve Francii další filmové produkční firmy. Byla mezi nimi i malá společnost, kterou založil

¹⁴ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 31. ISBN 978-807-1068-983

¹⁵ SURMAN, M. Video Storytelling. [online]. © 02.05.2011 [cit. 2016-01-08]. Dostupné z: <http://mediashift.org/idealab/2011/05/win-a-newsroom-fellowship-by-rethinking-video-storytelling121/>

¹⁶ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumièry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 36

¹⁷ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 28. ISBN 978-807-1068-983

muž, který se stal snad nejvýznamnějším tvůrcem z období počátků kinematografie, Georges Méliès.“¹⁸ Tento tridsaťpäť ročný Parížan bol riaditeľom Divadla Roberta Houdina, ktoré samotný slávny kúzelník založil. Méliès bol nadšeným účastníkom prvého Lumièrovského premietania, a tak sa rozhodol, že prístroj od bratov odkúpi za viac ako sto tisíc frankov. August jeho ponuku odmietol, preto si Méliès musel vytvoriť vlastnú kameru. Od londýnskeho optika R. W. Paula si kúpil projekčný prístroj a k tomu neosvetlený film od firmy Kodak. Jeho prvé filmy neboli vôbec originálne keďže napodobňoval práce Lumièrovcov. Jeho originalita sa začala prejavovať až vtedy, keď začal zužitkovávať prostriedky divadelného umenia. Znakom tvorcovho génia bolo využívanie výrazových prostriedkov javiskovej techniky ako napr. dejovej osnovy, hercov, kostýmov, líčenia, rozdelenia výstupov na dejstvá. Vo svojich experimentálnych filmoch sa hlavne snažil o „vyrábanie zázrakov“. Postupne objavil mnoho filmových trikov a techník ako napr. dvojexpozíciu, zadnú projekciu, stop-trik aj., ktoré využil aj vo filmoch ako *Milovník hudby (1903)* alebo *Cesta na Měsíc (1902)*. Filmom *Cesta na Měsíc* dosiahol Méliès vrchol svojej kariéry. Úspech bol natoľko triumfálny, že správa o ňom sa veľmi rýchlo rozšírila po celej zemi. V Spojených štátoch boli predané až stovky kópií, čo prekvapilo aj samotného filmára. Tento film umožnil zriadenie prvého stáleho kina v Los Angeles, ktoré už vtedy malo predmestie nazývané Hollywood.¹⁹

Keďže v tej dobe v Amerike autorské práva na kultúrne statky neboli moc rešpektované, Méliès si zariadil v New Yorku pobočku svojej francúzskej firmy, ktorá chránila jeho autorské práva. Túto pobočku zveril svojmu bratovi Gastonovi, na následok čoho sa stala hlavným prameňom jeho príjmov. Do vydania svojho prvého katalógu uverejnil tento výhražný predslov:

„Georges Méliès byl prvním, kdo překročil k výrobě filmů, sestavených z uměle nahraných scén a tento objev rázem oživil zmírající filmový obchod. Byl také prvním, kdo přišel na myšlenku vyrábět výjevy fantastické či kouzelnické a jeho filmy byly pak všude, ovšem bez valného úspěchu, napodobovány. Avšak četní výrobci filmů

¹⁸ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 31. ISBN 978-807-1068-983

¹⁹ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 25-34.

francouzských, anglických a amerických, kteří sháněli filmové novinky, aniž měli vlastní představitelství, záhy shledali, že je snadnější a úspornější původní Mélièsovy filmy překopírovávat. Proto jsme otevřeli tuto agenturu a začali chránit svá práva, poněvadž zákon zůstává zákonem.“²⁰

Od svojich začiatkov až do konca svojej kariéry zostal Méliès verný estetike „filmového divadla“, ktorá mu dovoľovala vytvárať fantastický, poetický a kúzelný svet. Svoju kariéru ukončil v roku 1912 kvôli nespočetným dlžobám, ktoré sa mu počas jeho režisérскеj éry nahromadili. Do tej doby natočil 510 filmov, z ktorých sa asi štyridsať percent zachovalo.²¹

V roku 1897 nastúpil do Edisonovej firmy obchodník Edwin S. Porter, ktorý bol v nasledujúcich jedenástich rokoch najdôležitejším filmárom na americkej scéne. Je považovaný za vynálezcu filmového strihu a známym sa stal hlavne kvôli plynulému paralelnému strihu, ktorý dodáva jeho filmom dôvtip a tvorivosť. V roku 1903 natočil dva filmy, *Život amerického hasiča* a *Velká vlaková loupež*, ktoré sú pokladané za míľniky filmových dejín. Druhý zo spomenutých filmov, je jedným z prvých westernov, ktorý obsahuje nevyhnutné prvky tohto žánru ako kolty, železnice, salóny a prenasledovania. „Porter točí svůj film v krátkých, rychlých a vtipně aranžovaných scénách, přičemž se děj odehrává na různých místech současně. Ačkoliv pro jednotlivé scény, s výjimkou závěru, používá stále stejné záběry celku, dosahuje značného napětí, které nakonec vrcholí, když gangster míří na diváky.“²² O dva roky neskôr natočil film *Zlodějka* (1905), v ktorom využíval jednoduché paralelné rozprávanie o rozdielnych osudoch dvoch žien.

Obdobie od roku 1903 až po rok 1909 bolo vo filme etapou firmy Pathé. Charles Pathé bol jedným z kupcov, ktorí odkúpili napodobeninu Edisonovho fonografu. Originálny fonograf, ktorý v roku 1877 vytvoril Thomas Alva Edison predstavoval fyzicko-mechanický vynález, ktorý vynikal svojou jednoduchosťou. „*Základní součásti jsou trychtýř, který vede*

²⁰ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumièry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 34.

²¹ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 33. ISBN 978-807-1068-983

²² KOLEKTÍV AUTOROV. Kronika filmu. Praha: Fortuna Print, 1995. s. 15. ISBN 80-85873-39-7

zvukové vlny, membrána, ktorá prenášaí vlnění vzduchu na mechanický pohyb, hrot, který přenáší pohyb do záznamového média, a váleček nebo disk, který přijímá a zachovává záznam zvuku. Vůdčím principem jde zde, stejně jako u všech následujících elektronických médií, technika přenosu jedné vlnoplochy na jinou. V tomto případě se zvukové vlny, jejichž prostředím je vzduch, přeměnily na fyzické vlny ve voskovém válečku nebo desce.“²³ Tento „hovoriaci prístroj“ predviedol Pathé obyvateľstvu Seine-et-Marne a pri návrate do rodného Vincennes mal zarobenú čiastku rovnajúcu sa mesačnému platu. Spolu s manželkou chodievali na trhy vo východnom Paríži a predstavovali prístroj za minimálny poplatok. Za malý kapitál, ktorý s manželkou zarobili si kúpil mnoho napodobenín fonografu, ktoré potom predával udiveným trhovníkom. Predaj natoľko prosperoval, že si spolu s bratom Emilom založili firmu Pathé Frères. Firma otvorila továreň na výrobu valcov v Chatou a vo Vincennes zvýšila výrobu hraných filmov, ktoré sa natáčali na pódiu pod holým nebom.²⁴

V rokoch 1904-1905 expandoval aj do Londýna, New Yorku, Moskvy, Berlína a Petrohradu. Svojím predajom projektorov a filmov povzbudzoval iných podnikateľov, aby otvárali nové kiná, čím sa zvyšoval záujem o jeho filmy.²⁵

Firma Pathé Frères nebola jediná firma vo Francúzsku. Ich najväčšou konkurenciou bola menšia firma zakladateľa Leóna Gaumonta, ktorý pôvodne podnikal vo fotografickom vybavení. Firma začala vyrábať filmy až okolo roku 1897, pretože Gaumont považoval predaj filmových prístrojov za svoj hlavný odbor podnikania. Jeho filmy boli prevažne aktuality, ktoré natáčala jeho sekretárka Alice Guyová, prvá žena medzi filmármi. V rokoch 1905 firma Pathé prosperovala natoľko, že Gaumont bol nútený zahájiť výrobu filmov vo veľkom. Na parížskom predmestí Butte-Chaumont si postavil najväčší ateliér sveta a jeho spoločnosť začala naberať na význame.²⁶

„Na sklonku roku 1896 vyšiel film definitívne z laboratoří. Bylo již na sta patentovaných prístrojů. Lumière, Méliès, Pathé a Gaumont ve Francii, Edison a společnost

²³ MONACO, J. Jak čist film. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004, s. 447. ISBN 80-00-01410-6

²⁴ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 41-42

²⁵ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 33. ISBN 978-807-1068-983

²⁶ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 53.

*Biograph ve Spojených státech, William Paul v Londýně položili již základy filmovému průmyslu a každého večera se v temných sálech tísnily tisíce osob.*²⁷

1.2 Expanzia amerického filmového priemyslu

Dnes v oblasti zábavného priemyslu na medzinárodných trhoch dominuje Hollywood. Pred prvou svetovou vojnou tomu tak však nebolo, pretože Spojené štáty americké ešte neboli významnou ekonomickou zemou. Svetovým finančným centrom bol Londýn, keďže nákladné loďstvo Veľkej Británie prevážalo najviac tovaru než ktorékoľvek iné krajiny. Spojeným štátom práve vojna dopomohla k tomu, aby Britániu a iné európske krajiny predbehli a stali sa centrom v rôznych oblastiach priemyslu. Čo sa týka filmu, pred vojnou sa americké filmy sústredili len na potreby domáceho trhu a o zahraničnú inváziu sa vôbec nezaujímal. Až od roku 1905 americkí producenti, distribútori a hlavne majitelia kín dosiahli určitej ustálenosti už v tak chaotickom filmovom podnikaní, ktorá im umožnila venovať sa väčšiemu exportu.²⁸

Do roku 1905 sa filmy premietali prevažne v divadelných a kabaretných sálach. V rokoch od 1905 až 1907 bol zaznamenaný veľký nárast počtu kín, čím sa začal americký trend filmového priemyslu. V kinách boli sály zvyčajne do dvesto sedadiel a premietali sa programy o dĺžke pätnásť až dvadsať minút. Vstupné sa platilo po desiatich centoch inak povedané „niklák“. Takto vznikol názov kín tzv. nickelodeony. Nickelodeony sa stali bežnou formou zábavy aj oddychu pre bežných ľudí a umožňovali hrať krátke programy niekoľko krát denne, čím majiteľom kín zarábali veľké peniaze.

„Nickelodeony měly také řadu výhod oproti dřívějším formám předvádění filmů. Nebyly sezónní jako zábavní parky, byly lacinější než vaudevilly a pravidelněji dostupné nežli zájezdní kinematograf. Výdaje byly nízké. Diváci zpravidla seděli na lavicích či jednoduchých dřevěných sedadlech. Jen málokdy se používala novinová reklama k přilákání diváků na nové programy. Diváci spíše přicházeli pravidelně, nebo se jen náhodně zastavili.

²⁷ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 15.

²⁸ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 45. ISBN 978-807-1068-983

V průčelí kina nebo před kinem byla ručně malovaná cedule s názvy filmů a mohl tam být i fonograf či vyvolávač lákající pozornost procházejících.“²⁹

Na počiatkoch roku 1905 bolo v Spojených štátoch sotva desať stálych kín, ale koncom roku 1909 ich bolo skoro desať tisíc. V tejto dobe bolo vo Francúzsku asi len 200 až 300 kín a na celom ostatnom svete dva až tri tisíc kín. V tomto smere je nadvláda Ameriky nekompromisná.³⁰

Rozmach nickelodeonov dopomohol k obrovskej kariére podnikateľom a riaditeľom veľkých hollywoodskych spoločností: bratov Warnerovcov (Warner Bros.), Louisa Mayera (MGM), Carla Laemmleho (Universal), Adolpha Zukora (Paramount), Wiliama Foxa (20th Century Fox).

Situácia na filmovom trhu bola natoľko neprehľadná, že v decembri 1908 bola založená Motion Picture Patents Company (MPPC), ktorú riadili Edison a spoločnosť AM&B, vlastníci všetkých dôležitých patentov. Pripojili sa k nim aj firmy Vitagraph, Selig, Essanay, Lubin a Kalem, ktorí odvádzali licenčné poplatky za tieto patenty. MPPC získala väčšinový podiel na domácom trhu, a tak mohla kontrolovať produkciu, distribúciu a kiná vo filmovom priemysle. Všetky spoločnosti vo firme MPPC vytvorili tzv. oligopol, kontrolu celého amerického trhu, proti ktorému stáli všetky malé firmy a tvorcovia bez licencie. „*Kolem roku 1910 se začaly filmové společnosti natrvalo stěhovat do Kalifornie. Někteří historici tvrdí, že nezávislé společnosti prchaly na západ, aby se vyhnuly omezování ze strany MPPC, ale na západ se přesouvaly i společnosti patřící pod MPPC. Hollywood nabízel řadu výhod: příznivé klima, které dovolovalo celoroční natáčení v exteriérech, a velmi pestré scenérie. Hory, oceán, poušť i město – vše dostupné pro natáčení v lokacích. A tak Hollywood a jiné periferie Los Angeles se brzy staly útočištěm pro filmové štáby.*“³¹ Od roku 1909 viedla MPPC súdne spory proti skoro všetkým nezávislým producentom. Svoj boj prehrala, čo bolo pre ňu veľkým úderom. V roku 1912 začala proti

²⁹ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 46. ISBN 978-807-1068-983

³⁰ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumièry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 61.

³¹ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: AMU, 2011, s. 591. ISBN 978-80-7331-217-6

spoločnosti bojovať aj americká vláda ako proti trustu (tj. skupine spoločností pokúšajúcich sa neférovými dohodami získať výhodné postavenie na trhu). Tento spor MPPC v roku 1915 prehrala, a to podporilo nezávislé firmy k tomu, aby si vytvorili nový a stabilnejší oligopol, prostredníctvom ktorého formovali hollywoodsky filmový priemysel.³²

Začiatok prvej svetovej vojny takmer spôsobil zánik francúzskej kinematografie, čo napomohlo rozkvetu Hollywoodu. Hollywoodske spoločnosti využili príležitosť k expanzii na zahraničné trhy, a tak do roku 1916 americký vývoz extrémne vzrástol. Začali si otvárať distribučné pobočky v Južnej Amerike, Austrálii či v európskych krajinách izolovaných od nepriateľov, čo viedlo k plným ziskom a vysokým postaveniam v rôznych krajinách. Napríklad až šesťdesiat percent dovozu juhoamerických krajín tvorili americké filmy v Austrálii a na Novom Zélande až deväťdesiat percent distribúcie.³³ *„200 miliónů dolarů bylo ročně věnováno na produkci, která přesahovala počet 800 filmů. Půldruhá miliarda dolarů, investovaná do výroby filmů, proměnila tento průmysl v podnikání, které celkovou výši těchto kapitálových investic sneslo srovnání s největším americkými průmysly: automobilovým, konzervovým, ocelářským, petrolejářským a cigaretovým ...“*³⁴ Veľké spoločnosti ako Paramount, Fox, Metro, Universal aj. ovládli výrobu a distribúciu. Stále silnejšie spojenie si vytvárali s veľmocami Wall Streetu ako bankovým domom Kuhn a Loeb, General Motors či Rockefeller.

Práve muži obchodníckeho založenia, vybraní a schválení Wall Streetom sa stali pánmi výroby filmu, tzv. „producenti“. „Producent“ mal hlavné slovo vo všetkých rozhodnutiach, čo pripravilo režisérov o ich niekdajšie výsady ako voľbu námetu, výberu hlavných predstaviteľov, technických spolupracovníkov, účasť na príprave scenára či spolupráci pri strihu. Ovládal predovšetkým obchodné záujmy, ktoré mali rozhodovať o úspechu či neúspechu filmu.³⁵

³² THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 47-48. ISBN 978-807-1068-983

³³ Tamtéž, s. 64.

³⁴ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 174.

³⁵ Tamtéž, s. 174.

Avšak nástrojom filmového podnikania a obchodnou značkou boli herci. Ako základ svetovej nadvlády amerického filmu pred svetom prezentoval Hollywood hviezd a „hviezdny systém“. Rozosielanie miliónov fotografií s osobným venovaním a reklama vytvárali pre divákov legendárnu atmosféru, ktorá sa stala predmetom verejného záujmu a rozhovorov. Hviezdy ako Rudolf Valentino, Mary Pickfordová, Douglas Fairbanks, Gloria Swansonová, Clara Bowová sa stali pre verejnosť skutočným božstvom.³⁶

Hollywood, bohaté mesto, sa stalo medzinárodnou mocnosťou, a tak zmedzinárodnil aj námety svojich filmov. Medzi najúspešnejšími filmami nemej éry bolo len málo takých, ktoré boli situované v americkom prostredí. Jedným z nich bol *Krytý vůz* (1923) od Jamesa Cruza, ktorý bol inšpirovaný americkými dejinami. Filmy z Ďalekého západu nemali veľkú úspešnosť, až na pár výnimiek ako bol *Ocelový oř* (1924) od režiséra Johna Forda. Henry King vytvoril drámy podľa úspešných románov ako *Svatební závoj* (1925), *Florentské noci* (1924) či *Bílá sestra* (1923).³⁷

Zakladateľská osobnosť svetovej kinematografie a významný režisér v dobách nemého filmu, David W. Griffith sa však novému hollywoodskému systému prispôbiť nedokázal. Jeho režisérska kariéra sa začala v ranných rokoch produkciou mnohých krátkych filmov. Preslávil sa hlavne vďaka inováciám a vynájdením filmových techník ako sú detaily, krížový strih či technický scenár. V priebehu piatich rokov natočil viac ako 400 filmov rôznych žánrov, v ktorých uplatnil rozličné dramaturgické a technické objavy. V Hollywoodských dobách bol však na nezadržateľnom zostupe. Vrcholom jeho tvorby boli filmy *Zrození národa* (1914), *Intolerance* (1916), *melodráma Zlomený kvet* (1919). Prvý z menovaných je z amerického prostredia občianskej vojny, ktorý opisuje boj Severu proti Juhu od roku 1861 až po zavraždenie Lincolna v roku 1865. „*Zrození národa, které stálo bezprecedentních, a jak mnozí věřili, zcela pošetilých 110 000 dolarů, nakonec vydělalo 20 milionů či více. Skutečné číslo je těžké spočítat, protože film byl distribuovaný na základě „práv pro jednotlivé státy“, kdy licence na jeho uvádění byly prodány za hotové. Skutečné množství peněz vydělané Zrozením národa mohlo dosáhnout 50 až 100 milionů dolarů, na*

³⁶ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 174-175.

³⁷ Tamtéž, s. 177.

tak raný film částky téměř nepředstavitelné.“³⁸ Film *Intolerance* bol charakteristický hlavne krížovým strihom, ktorý je dnes súčasťou skoro každého filmového deja.³⁹ *Filmy Děti svobody (1924), Dcera kejklířova (1925), Fanfáry lásky (1928)* či *Dáma z dlažby (1929)* boli jeho poslednými pokusmi o udržanie sa v režisérskom výsluní. Po zvukovom filme *Abraham Lincoln (1930)* zožal kritiku a zapísal sa do hollywoodskej čiernej listiny. Takto Hollywoodsky zákon zničil jedného z tých, ktorý boli pri jeho vzniku.⁴⁰

V tomto období bol veľký nárast americkej produkcie, ktorá žiadala viac režisérov, a tak prichádza nová generácia. Jedným z nich bol Maurice Tourneur, ktorý rád experimentoval s výrazovými možnosťami filmového diela. Vytvoril literárne adaptácie ako *Vítězství (1919)* podľa románu Josepha Conrada, či *Posledný mohykán (1920)* od Jamesa Fenimorea. Tvorcovskú slobodu počas celej kariéry si dokázal udržať Cecil B. De Mille, ktorý natočil niekoľko nenáročných, ale dobre obsadených filmov, ako *Rozmary osudu (1918)* s Gloriou Swansonovou.⁴¹

V roku 1915 stačilo Charlesovi Chaplinovi len pár mesiacov na to, aby dosiahol úspech, ktorý nezažil žiadny iný Američan. Jeho prvé majstrovské dielo *Chalpin tulákom (1915)* zožalo neuveriteľný úspech v celom filmovom priemysle. V roku 1916 podpísal Chaplin zmluvu so spoločnosťou Mutual na 12 filmov a skoro všetky sa stali majstrovskými dielami. „*V době Chaplinova působení u Mutualu se začal v jeho filmech stále nápadněji objevovat nový charakteristický prvek, který byl v pozdějších letech hlavní příčinou umělcova stupňujícího se konfliktu s americkou společností, s představiteli vládnoucích vrstev, jež Spojené státy a jejich lid navenek reprezentují. Byl to Chaplinův stále jasněji projevovaný odpor ke společenskému bezpráví, kritický pohled na život, který zejména v pozdějších letech ovlivňoval jeho inspiraci.*“⁴² Jeho premyslené grotesky ukrývali hlbokú citlivosť a detailne vykreslené pozadie. Boli jediné, ktoré dokázali upútať pozornosť obecnstva nepretržite od roku 1915. Krátko po vojne, založil v roku 1919 spolu s Douglasom Fairbanksom, Mary

³⁸ MONACO, J. Jak čist film. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004, s. 236. ISBN 80-00-01410-6

³⁹ KOLEKTÍV AUTOROV. Kronika filmu. Praha: Fortuna Print, 1995. s. 31-36. ISBN 80-85873-39-7

⁴⁰ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 88-90.

⁴¹ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 80-83. ISBN 978-807-1068-983

⁴² BROŽ, J. Věčný tulák Charlie. Praha: Český spisovatel, 2011, s. 48. ISBN 978-80-87391-59-4

Pickfordovou a Davidom W. Griffithom nezávislú filmovú spoločnosť United Artists. Firma sa mala úplne zbaviť závislosti na veľkých hollywoodskych produkčných a distribučných koncernoch. V rokoch 1918-1920 natočil filmy *Psi život (1918)*, *Chaplin vesníckym hrdinou (1919)*, *V nedeli odpoledne (1919)* a *Dobry voják Chaplin (1918)*. Posledný spomenutý mal byť nemilosrdnou satirou na vojnu z rokov 1914-1918. Film *Kid (1921)* bol Chaplinovým prvým dlhometrážnym filmom, ktorý pri premiére v New Yorku získal veľké ovácie. Jeho úspech u divákov na celom svete prevýšil aj tie najoptimistickejšie odhady. Vo filme Chaplin čerpá zo svojho vlastného neradosného detstva a obsahuje citlivo podanú sociálnu kritiku.⁴³

1.3 Európska kinematografia

Pred prvou svetovou vojnou bol film v Európe medzinárodnou záležitosťou, ktorej umelecké či technické pokroky sa okamžite rozširovali. Začiatok vojny ale spôsobil to, že sa prerušila distribúcia cez hranice, ale taktiež zvýšil dopyt po nových filmoch. V krajinách ako napr. Švédsko, Rusko či Nemecko domáca produkcia vzrastala. Vo Francúzsku, Dánsku a Taliansku došlo síce k úpadku, ale naďalej sa vo filmovaní pokračovalo.

Filmový priemysel bol do roku 1912 v Nemecku takmer nepodstatný. Film nemal dobrú povest' a bol odsudzovaný. V roku 1912 vyhlásila organizácia dramatikov, hercov a režisérov bojkot kinám. V nasledujúcom roku však nastal obrat a filmové adaptácie sa stali možnosťou lukratívneho zárobku. V roku 1913 bol predstavený Autorenfilm, čiže film autorov. „*Tenkrát to spíše znamenalo slaného spisovatele, který napsal scénář nebo literární předlohu pro film. Režisér byl zmiňován jen zřídkakdy. Ve skutečnosti byl Autorenfilm v Německu obdobou hnutí Film d'Art ve Francii a jiných pokusů o tvorbu uměleckých filmů.*“⁴⁴ Najznámejším a najúspešnejším dielom bol *Pražský student (1913)* od Stellana Ryea, ktorého filmové exteriérové scény sú natáčané v pražských scenériách. Fantazijné momenty, ktoré dielo obsahuje, sa stali typickým prvkom nemeckého filmu, ktoré priniesie nemecký filmový expresionizmus v 20. rokoch. Začiatkom vojny sa atmosféra na

⁴³ BROŽ, J. Věčný tulák Charlie. Praha: Český spisovatel, 2011, s. 62-68. ISBN 978-80-87391-59-4

⁴⁴ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 66. ISBN 978-807-1068-983

medzinárodnom trhu zmenila. Nemecko prestalo v dovážaní filmov zo zahraničia, čo viedlo k posilneniu domáceho filmového priemyslu a nárast vlastných režisérov. V roku 1917 bola založená spoločnosť UFA, ktorá bola vytvorená na presadenie výroby povojnových filmov. Spoločnosť bola zriadená nemeckou vládou, Deutsche Bank a veľkým priemyselným koncernom, ktorý bol vytvorený spojeným menších firiem. UFA kontrolovala nemecký filmový trh a po vojne mala silný medzinárodný vplyv. Vďaka financiám a veľkému potenciálu si UFA mohla dovoliť postaviť najlepšie vybavené štúdiá spolu s najlepšimi technikmi v celej Európe. Po konci roku 1918 sa nemecký filmový priemysel, popri výrobe drám a komédií, sústredil na tri žánre. Prvým z nich boli série dobrodružných filmov z prostredia detektívok či špiónskych misií. Druhý žánre sa zaoberal témou sexu a výchovy o homosexualite a prostitúcii. Posledným typom bola snaha o kopírovanie talianskych historických eposov, ktoré boli veľmi populárne už v predvojnovom období. Zo všetkých troch žánrov bol tento finančne najúspešnejším. *„Navzdory pokračujúcim zákazom a predsudkum proti německému filmu v Americe, Anglii a Francii dokázala UFA nakonec proniknout na mezinárodní trh. V září 1919 byl slavnostně otevřeno velkolepé kino UFA-Palast v Berlíně premiérou filmu Ernsta Lubitsche Madame du Barry, historickým eposem z období Francouzské revoluce, který Německu pomohl vrátit se na světový filmový trh. V USA, kde se uváděl po názvem Passion (Vášeň), byl tento film neobyčejně populární.“*⁴⁵

Expresionizmus je umelecký smer, ktorý vznikol na začiatku 20. storočia a prelínal sa všetkými umeleckými odvetviami. Postupom času sa objavil aj vo filmovej tvorbe, s ktorou sa preslávili hlavne nemeckí filmári. Filmoví zástancovia expresionizmu používali najmä extrémne deformácie a zveličovania, ktoré im dopomáhali vyjadriť vnútorné životy a ukrytú emocionálnu realitu. Pre tieto filmy bolo taktiež charakteristické výrazné a hyperbolizované herectvo. Postavy často plakali, kričali a intenzívne prežívali emócie, ktoré doplňovali výraznými gestami. Namiesto realistického stvárnenia, herci používali trhavé či tanečné pohyby. Hercova vizáž bola veľmi nápadná a jeho telo bolo

⁴⁵ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: AMU, 2011, s. 597. ISBN 978-80-7331-217-6

vizuálnym prvkom scény. Typickým znakom expresionistického filmu bolo využívanie deformovaného výtvarného štýlu, čiže tzv. mizanscén. Tie mali dopomôcť k tomu, aby sa filmy stali „živými kresbami“ a zároveň mali zdôrazniť konečnú kompozíciu filmu. Snahou filmárov bolo dosiahnuť súlad kostýmov, kulís a postáv odlišnými spôsobmi. Využívali sa rôzne druhy symetrie, pokrivenia alebo štylizované povrchy. Takýmito spôsobmi sa snažili o docielenie podobnosti s niektorými prvkami mizanscény. Vo veľkej miere sa využívalo svietenie spredu a zo strán, poprípade vytvorenie tieňa, ktorý mal pridať na hodnotu danej deformácii. Strihová skladba bola lineárna a jednoduchá. Dodnes najznámejším dielom nemeckého expresionizmu je film od režiséra Roberta Wieneho *Kabinet dr. Caligariho* (1919). Čiernobiela hororová dráma je charakteristická hlavne výtvarným riešením a scénografiou, o ktorú sa postarala skupina výtvarníkov Der Strum. Príbeh je tvorený expresívnymi divadelnými kulisami, krivými plochami, ostrými uhlami a výrazným hereckým líčením, ktorý zvýšil celkový účinok filmu.⁴⁶ „*Film měl přímý vliv na Frankenstein (1931) a Frankensteinovu nevěstu (1935) Jamesa Whalea a ovlivnil řadu pozdějších děl, včetně snímků Tima Burtona, který modeloval Strihorukého Edwarda Johnnyho Deppa podle Veidtovy postavy hypnotizovaného otoka.*“⁴⁷

Druhým najvýznamnejším prúdom nemeckej medzivojnovovej avantgardy bol filmový kammerspiel. Aj napriek tomu, že kammerspiel a expresionizmus majú historický súvis a autorské zázemie, z pohľadu štylizácie ide o protichodné tendencie. Kammerspiel sa zaoberal realistickými či sociálnymi príbehmi zameranými na ľudské pudy a túžby. Scenáristicky sa skoro na všetkých úspešných filmoch kammerpsielu podieľal Carl Mayer. Medzi tie najznámejšie patria *Zadní schody* (1921), *Střepy* (1921), *Silvestrovská noc* (1923) a *Poslední štace* (1924). Posledný z menovaných je považovaný za najúspešnejší a najvýznamnejší film režiséra Friedricha W. Murnauova a scenáristu Carla Mayera. Ide o jedinečnú psychologickú štúdiu tragédie jedinca a o majstrovský výtvar subjektívizovaného rozprávania za pomoci vizuálnych prostriedkov.⁴⁸

⁴⁶ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 112. ISBN 978-807-1068-983

⁴⁷ BERGAN, R. Film. Praha: Nakladatelství Slovart, 2008, s. 399. ISBN 978-80-7391-136-2

⁴⁸ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 117-119. ISBN 978-807-1068-983

V polovici 20. rokov dochádza k ekonomickému poklesu nemeckého filmu, za ktorý mohol predovšetkým návrat hollywoodskej konkurencie, a tým oslabenie ziskov domácej kinematografie.

Medzi najvýznamnejšie krajiny Európy, ktoré sa svojou kinematografiou v nemej ére preslávili, neodmysliteľne patrí Dánsko. Dánska kinematografia prežila svoje najslávnejšie obdobie pred prvou svetovou vojnou. V počte vyrábaných filmov dosiahla dokonca tretie miesto vo svete. Vďaka silnej divadelnej tradícii mala krajina veľké množstvo hercov a režisérov. Väčšina z nich sa v roku 1906 pripojila k produkčnej spoločnosti Nordisk, ktorá stála pri zrode dánskeho filmu. Podnikateľ Ole Olsen začal svoju kariéru ako premietáč filmov. V roku 1905 v Kodani otvoril prvé kino a o rok neskôr založil firmu Ole Olsen's Film Industry. Spoločnosť bola premenovaná na Nordisk Films Kompagni a v priebehu pár rokov otvorila svoje zahraničné pobočky vo Viedni, Londýne či New Yorku. Nordisk produkovala pútavé kriminálne príbehy, melodrámy, drámy alebo príbehy, ktoré získali popularitu u divákov predovšetkým odvážnosťou erotických tém, voľnosťou a zmyselnosťou. Išlo o prvú filmovú spoločnosť, ktorá produkovala zhruba 45-minútové filmy, ktoré mali viac dielov. Dánsky film sa preslávil najmä aspektom realizmu či erotickej zmyselnosti, a taktiež predstavil jednu zo svojich prvých hereckých osobností, Astu Nielsen. Táto divadelná herečka sa objavila vo filme Urbana Gada *Priepasť (1910)*, ktorý bol v Spojených Štátoch zakázaný pre silný erotický podtext. Nielsen hrala vo viac ako 70 filmoch prevažne komediálne a dramatické úlohy láskou zničených žien. Vydala sa za režiséra Urbana Gada, s ktorým sa v roku 1911 presťahovala do Nemecka. Tam natočila film *Ulička, kde niet radosti (1925)*, spolu s herečkou hviezdou Gretou Garbo. Späť do Dánska sa vrátila v roku 1936 po nástupe nacizmu.⁴⁹

Charakteristickým filmom dánskej kinematografie je film od spoločnosti Nordisk, *Atlantis (1913)*. „*Obsahem filmu a v určité míře i románové předlohy jsou milostné prožitky jistého lékaře, který žije v zajetí tří žen: nervově choré manželky, bezduché, nelítostné milenky a tiché, nezištné ctitelky. Kulminačním bodem děje*

⁴⁹ TOEPLITZ, J. Dějiny filmu I. díl 1895-1918. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s. 86-90. ISBN 80-7038-016-0

je katastrofa veľkého transatlantického parníku, jejímž vzorem byla skutečná událost – zkáza Titaniku. Panika na palubě lodi byla režisérem Augustem Blomem inscenována s využitím nejnákladnějších prostředků. ⁵⁰

Tak ako v Európe, aj v Rusku pojem avantgarda predstavoval niekoľko umeleckých smerov, ktoré vznikali a rozvíjali sa od konca devätnásteho storočia do 30. rokov dvadsiateho storočia. Jednotlivé smery ako konštruktivizmus, suprematizmus či kubofuturizmus pokryli oblasti výtvarného umenia, architektúry a poézie. Dôležitým predstaviteľom avantgardy sa stal aj film, ktorý však na konkrétne smery príliš nenadväzoval.

Prvé filmové predstavenie pre verejnosť sa uskutočnilo v roku 1896 v Petrohrade. O pravidelnú výrobu filmov, ktorá sa začala rokom 1907, sa postaral rozvoj klasickej tvorby, historických tém či ilustrácie piesní. Až do prvej svetovej vojny dochádzalo k spriemyselňovaniu filmovej produkcie. *„Během první světové války zde existovalo několik soukromých filmových společností, jež působily v Moskvě a Petrohradu, Poté, co byl dovoz filmů téměř přerušen, dokázaly tyto firmy úspěšně vyrábět filmy pro domácí trh. K těm nejtýpickejší, které byly natočeny v polovině desátých let, patřila pomalá melodramata soustředěná především na bravurní herecké výkony. Herci v nich ztělesňovali postavy v neobyčejně emocionálních situacích. Filmy tohoto zaměření umožňovaly předvést talent Ivana Mozzuchina a dalších populárních hvězd. Byly určeny především pro početné ruské publikum a jen málokdy se promítaly v zahraničí.* ⁵¹

Po revolúcii v roku 1917 boli filmové materiály skonfiškované zo strany štátu, čo filmovým spoločnostiam absolútne nevyhovovalo. Začali sa brániť tým, že odmietali predávať filmy kinám, ktoré boli prevádzkované pod kontrolou sovietskeho štátu. V roku 1918 boli prísne kontroly nákupov filmového materiálu, na ktoré dohliadal Všeruský filmový výbor. Najväčšie filmové spoločnosti si materiály nahromadili a poschovávali, a spolu s ním nakoniec Sovietsky zväz opustili. Vzhľadom k nedostatku filmového vybavenia, bol materiál, ktorý sa uchoval spočiatku využívaný len na politickú

⁵⁰ TOEPLITZ, J. Dějiny filmu I. díl 1895-1918. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s. 86-90. ISBN 80-7038-016-0

⁵¹ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: AMU, 2011, s. 604. ISBN 978-80-7331-217-6

propagandu v podobe filmových kroník, predovšetkým tých vojnových. Prvým tvorcom moderných filmových kroník sa stal Dziga Vertov. Autor dokumentárnych filmov, ktorý odmietal akúkoľvek hereckú účasť či inscenácie a radšej natáčal zábery tajne či nenápadne. V roku 1922 je po prvýkrát uvedený Vertov filmový mesačník nazývaný Kino-pravda. V snahe zachytiť pokrok pri výstavbe socializmu natočil do roku 1925 až 23 filmov. Vertove experimenty ako napríklad rytmické opakovanie, rýchla montáž, užívanie veľkých detailov a neobvyklých uhlov kamier, mali veľký vplyv na rozvoj filmu, a to nielen dokumentárneho. Vedľa Vertova pracoval mladý režisér Lev Kulešov, prvý učiteľ sovietskych filmárov a pravdepodobne najkonzervatívnejší zo sovietskych filmárov, keďže jeho snahou bolo sústavné usporiadanie princípov strihovej skladby, ktorá bola využívaná v hollywoodskom filme. „Právě Kulešov přišel na nápad, který svými důsledky ovlivnil další vývoj sovětské kinematografie. Vystříhl jednou ze starého filmu dlouhý detailní záběr herce Mozžuchina s naprosto lhostejným výrazem tváře a spojil ho postupně se záběry vařící se polévky, zesnulé ženy v rakvi a hrajícího se dítěte. Diváci takto sestaveného filmu byly nadšeni hrou herce, který s neobyčejnou jemností vyjádřil pocit hladu, žalu a otcovské lásky.“⁵²

V dobe občianskej vojny sa okrem kroník vytvorili aj krátke hrané propagačné filmy, nazývané agitky, ktorých jednoduchý námet bol vystihnutý aj v názve: *Otec a syn*, *Vesnice na přelomu*, *Bude to poslední a rozhodující bitva* atď. Až po roku 1921 začali režiséri realizovať dlho montážne filmy, v ktorých napodobňovali americké filmy prerobené do sovietskej reality. Po ťažkostiach, ktoré spôsobila občianska vojna sa snažilo kríze predísť zavedenie tzv. novej ekonomickej politiky, ktorá umožňovala dočasné, ale obmedzené znovuzavedenie súkromného vlastníctva. To znamenalo, že sa z ničoho nič objavil schovávaný filmový materiál a technické zariadenie producentov, ktorí neemigrovali a to spôsobilo, že filmová produkcia začala narastať. Od roku 1917 vznikali rôzne filmy, ale až gruzínsky film *Rudí ďáblíci* (1923) sa stal prvým sovietskym filmom, ktorý mohol konkurovať zahraničnej produkcii premietanej na plátnach sovietskych kín. Počas roku 1924 filmová produkcia narastala a vznikali filmy ako *Prodavačka cigaret od Mosselpromu*, *Palác a pevnost* alebo *Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi*

⁵² PLAZEWSKI, J. Dějiny filmu 1895-2005. Praha: Academia, 2009, s. 73. ISBN 978-80-200-1689-8

bolševiků. Počiatkom roku 1925 sa do povedomia dostáva Ejzenštejnov prvý celovečerný film *Stávka*, ktorý je považovaný za počiatok sovietskej montážnej školy. Jeho druhý film *Křižník Potěmkin* mal premiéru v tom istom roku a v zahraničí vyvolal veľký ohlas. Úspech tohto filmu vyvolal v medzinárodných kruhoch veľkú pozornosť novému filmovému hnutiu. V nasledujúcich rokoch bolo natočených niekoľko ďalších filmov od Sergeja Ejzenštejna, Dziga Vertova, Vsevoloda Pudovkina či Alexandra Dovženka, ktoré sa stali klasickými dielami sovietskej montážnej školy. „*Způsob, jakým představitelé montážní školy přistupovali k narativní formě, je výrazné odlišoval od kinematografií jiných zemí. Sovětské narativní filmy tíhly k umocnění společenských sil jako hlavních příčin děje na úkor psychologie jednotlivých postav. Postavy byly zajímavé, jen když na ně měly tyto společenské síly nějaký vliv. Právě proto se ve filmech sovětské montážní školy málokdy objevuje jediný protagonista.*“⁵³ Iróniou bolo, že výrazný export filmov montážnej školy viedol ku kritike tohto hnutia. Významní režiséri boli kritizovaní za experimentovanie so zložitejšími technológiami, a preto boli donútení prispôbiť sa. V roku 1929 Ejzenštejn odchádza do Hollywoodu, kde väčšinu času strávil na nevydarených projektoch. Na počiatku 30. rokov sa sovietska kinematografia priklonila k novým umeleckým zásadám, nazývaným aj socialistický realizmus. Dalo by sa povedať, že hnutie montážnej školy skončilo v roku 1933 uvedením Vertovho filmu *Symfonie Donbasu a Dezertérom* od Pudovkinova.

1.4 Príchod zvukového filmu

Od začiatku kinematografie bola väčšina filmov sprevádzaných živou hudbou či zvukovými efektami, ktoré sa zhodovali s dejom na plátne. Už v počiatkoch sa vynálezcovia snažili o prepojenie mechanického zvuku s obrazom. Vo Francúzsku sa o to pokúšali Joly a Gaumont, vo Veľkej Británii Hepworth, Lauste a Williamson, v Amerike Edison so spoločnosťou Actophone, a v Škandinávii Magnussen a Polsen. Žiaden z týchto pokusov nevyšiel, od zvukového filmu sa upustilo a film zostal nemý.⁵⁴

⁵³ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: AMU, 2011, s. 607. ISBN 978-80-7331-217-6

⁵⁴ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 192.

V roku 1923 sa o prvý elektronický záznam prostredníctvom mikrofónu postaral americký fyzik a vynálezca Lee DeForest. Phonofilm zaznamenával zvuk na film, ktorý prevádzal do svetelných vln reprodukováných na fotografickom páse zároveň s obrazom. Americký General-Western-Electric (neskôr len Western-Electric) patent odkúpil a uložil, keďže nikto nechcel veriť zvukovému filmu, ktorý by ohrozoval nadvládu Hollywoodu.⁵⁵

Spoločnosť Western- Electric spolu s malou firmou Warner Brothers v roku 1925 predviedla záznam filmového zvuku na vinylovej platni – Vitaphone. Tento systém vyskúšala na verejnom premietaní sériou ôsmich krátkych filmov v roku 1926. Keďže spoločnosť Warner bola na pokraji krachu, rozhodla sa riskovať úplne všetko a vyrobila film *Don Juan (1926)*, ktorý bol hlavným filmom večerného premietania. Tento akýsi druh opery s Johnom Barrymorem v hlavnej úlohe dosiahol taký úspech, že poskytol dostatočný kapitál, aby mohla firma v pokusoch pokračovať. Bratia Warnerovci za svoje posledné peniaze uzavreli angažmán so slávnym spevákom Al Jolsonom a pod režisérskym vedením Alana Croslanda natočili film *Jazzový spevák (1927)*. Film dosiahol triumfálny úspech a zaznamenal rekordnú tržbu v hodnote tri a pol milióna dolárov. Tento rekord bol zlomený o rok neskôr tržbou piatich miliónov dolárov, keď spoločnosť Warner Bros predstavila nový film *Zpívajúci bloud (1928)*. Tieto výsledky dopomohli firme dostať sa z finančnej krízy a prinútili Hollywood k zháňaniu patentov na zvukový film alebo pristúpiť na tvrdé podmienky, ktoré ponúkala spoločnosť Western.⁵⁶

„První „stoprocentně zvukový a mluvící film“ (abychom použili dobového výrazu), Světla New Yorku, byl vyroben teprve v roce 1929. Americké váhání zaviňovaly spíše hospodářské než technické příčiny: zcela dialogovaný film ohrožoval zahraniční výboje Hollywoodu. V Paříži se při promítání prvních zvukových amerických filmů ozývaly výkřiky: „Mluvte francouzsky!“. V Londýně vypískali diváci americký přízvuk, který tehdy působil směšně a byl pro širokou britskou veřejnost takřka nesrozumitelný. Avšak

⁵⁵ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 80-83. ISBN 978-807-1068-983

⁵⁶ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 192-193.

*podnikatelé, umělci i odpor části veřejnosti nemohli zabránit všeobecnému nástupu zvukového filmu.*⁵⁷



Obrázok 3: Světla New Yorku⁵⁸

Najväčšie filmové spoločnosti Hollywoodu (MGM, Universal, Paramount, First National a Producers Distributing Corporation) boli veľmi obozretné k nástupu zvukového filmu. Vo februári 1927 podpísali „Dohodu veľkej päťky“, kde sa dohodli na spoločnej kompatibilite a výbere toho systému, ktorý bude najvýhodnejší. Nakoniec sa zhodli na výbere systému, ktorý ponúkala spoločnosť Western Electric. Aj napriek spoločnej dohode, ešte niekoľko ďalších rokov vyrábali dva rôzne typy kópií (s ozvučením na platniach alebo priamo na filmovom páse), pretože mnoho kín malo na premietanie filmov nainštalované projektory na princíp fonografu. V dobe ekonomickej krízy si nezávislé kiná nemohli dovoliť technologicky vyspelejšie mechanizmy, a preto používali zariadenia, ktoré mali k dispozícii. Z tohto dôvodu bolo prvých pár rokov mnoho filmov uvádzaných v zvukovej aj nemej verzii.⁵⁹

⁵⁷ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumièry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 193-194.

⁵⁸ VINTAGE45'S BLOG. Lights of New York – The first full fledged talkie. [online]. © 22.10.2015 [cit. 2016-01-09]. Dostupné z: <https://vintage45.wordpress.com/2015/10/22/lights-of-new-york-1928-the-first-full-fledged-talkie/>

⁵⁹ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 203. ISBN 978-807-1068-983

Zaznamenávanie zvuku a obrazu na ten istý pás malo viac nevýhod ako výhod, a tak sa pri natáčaní stalo pravidlom nahrávať zvuk a obraz na oddelené filmové pásy. Časom bol zvukový pás rozdelený na tri časti, ktoré zahrnovali slová, hudobný doprovod a zvukové efekty. Všetky tieto tri zložky sa montážou naniesli na zvukovú stopu a film sa mohol premietat'.⁶⁰

Zvukový film sa odrážal na objeme výroby, a tak v roku 1929 Wall Street do hollywoodskych filmov investoval viac ako 200 miliónov dolárov. O pár rokov neskôr čiastka klesla na necelých sto tisíc, čím sa znížil aj počet filmov na päťsto až šesťsto zvukových filmov. Následkom toho bol aj pokles výrobnéj ceny, čím veľké spoločnosti zväčšili počet filmov natočených za krátku dobu s nízkym rozpočtom, t.j. „B“ filmov.⁶¹

„V důsledku snížení počtu amerických filmů se obnovila filmová výroba v zemích, kde Hollywood v době němého filmu zmonopolizoval filmová plátna a kde se po příchodu zvukového filmu veřejnost dožadovala herců, mluvících rodnou řečí. Aby čelil tomuto vzkříšení národních kinematografií, pořizoval Hollywood cizojazyčné verze s importovanými herci a Amerika počala vyrábět filmy přímo v zemích (v Německu, Anglii, Francii atd.), kde narážela na rostoucí překážky kontingentů a kvot. Hollywood získal velký triumf ve zdokonalené technice, která umožňovala herci hrát v řeči, již neznal, prostřednictvím hlasu jiného herce.“⁶²

Predpokladalo sa, že viacjazyčné verzie filmov budú lacnejšie, keďže scenár, osvetlenie aj dekorácie boli rovnaké. Akonáhle sa dokončilo natáčanie jednej scény, scéna sa natočila znovu, ale s inou skupinou hercov a v inom jazyku. Pre jednotlivé jazykové verzie filmu sa nemenili len samotní herci, ale aj štáb. Časom sa herecké hviezdy učili svoje role foneticky, čím mohli natočiť viac jazykových verzií filmov. Hlavnou nevýhodou viacjazyčnej produkcie bolo veľké množstvo ľudí, ktorí sa na natáčaní zúčastnili, pretože väčšinou len čakali kým sa dostali na rad. Ďalšou nevýhodou

⁶⁰ SADOUL, G. Dějiny filmu: Od Lumiéry až do doby současné. Praha: Orbis, 1958, s. 198.

⁶¹ Tamtéž, s. 199.

⁶² Tamtéž, s. 200.

bolo, že publikum nedokázalo oceniť menej známych hercov, ktorí hrali role tých verejne známych ako Gary Cooper či Norma Shearerová.⁶³

V roku 1931 sa technika zvuku vylepšila a hudba spolu so zvukovými efektami sa mohli prepojiť s novými hlasmi. Taktiež sa skvalitnila metóda synchronizácie hlasu s pohybom hercových pier. Nové technológie zvuku mali veľký úspech u divákov, keďže mohli počuť herca, ako rozpráva v ich rodnom jazyku.

.Súčasne s diváckym nadšením vyvolal zvukový film taktiež vlnu odporu z radou filmových umelcov. Zvukový film pre jeho nízku umeleckú úroveň kritizovali napr. filmoví tvorcovia Charlie Chaplin, King Vidor, Sergej Ejzenštejn, alebo René Clair. Väčšina týchto kritikov sa zhodovali v tom, že predovšetkým hovoriaci film neobsahuje estetické požiadavky filmového umenia. Behom viac než tridsaťročného vývoja filmu od vzniku kinematografie sa jeho tvorcom podarilo vymaniť z vplyvu divadla či literatúry a presadiť vlastné výrazové prostriedky. A to vďaka prispôsobivému vkusu divákov, ktorí boli naraz vystavení úplne inému, podľa kritikov z hľadiska umenia obskúrnejšiemu, pojatia filmu.

Nástup zvukového filmu znamenal koniec profesionálnej kariéry napr. pre komika nemých grotesiek Bustera Keatona a generácie komikov vrcholnej éry nemého filmu začali dopĺňovať a nahradzovať noví tvorcovia, ako napr. Laurel a Hardy, bratia Marxovci. René Clair filmom *Pod Krový Paríža (1930)* a Charlie Chaplin *Svetlom veľkomesta (1931)* skúsili vo zvukovej ére zachrániť filmové umenie použitím estetiky filmu nemého. Obaja títo tvorcovia nakoniec prechod filmu na zvuk dokázali akceptovať, aj keď spočiatku patrili k jeho veľkým odporcom. Ešte v roku 1935 natočil Charlie Chaplin pravdepodobne posledný film nemej éry *Moderná doba*.⁶⁴

⁶³ THOMPSON, K., BORDWELL, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007, s. 218. ISBN 978-807-1068-983

⁶⁴ PLAZEWSKI, J. Dějiny filmu 1895-2005. Praha: Academia, 2009, s. 113. ISBN 978-80-200-1689-8

2 Farebný film

K rozvoju farebného filmu výrazne prispel technický vývoj farebnej fotografie, od ktorého sa odvíjali snahy o umelé dofarbovanie čiernobielych filmov. Systémom kolorovania kópie sa zaoberal Georges Méliès vo filmoch *Popelka* (1898) či *Faust* (1904). Jedná sa o časovo náročnú metódu, ktorej princípom bolo pomocou drobných štetcov ručne vyfarbiť celý film, okienko po okienku. Pokiaľ sa vyrobilo viac filmových kópií pre viac biografov, bolo potrebné každú ďalšiu kópiu týmto spôsobom nafarbiť znovu. Kolorovanie bol taktiež využité vo filme *Intolerance* (1916) D. W. Griffina alebo Sergeja Ejzenštejna v slávnom filme *Křižník Potěmkin* (1925), ktorý je pokladaný za jeden z popredných prípadov použitia farby v rannej etape kinematografie. Známa scéna s červenou vlajkou na s'ťažni lodi zanechala silné dojmy hlavne kvôli nezvyčajnosti farby ale takisto ukážku výrazového prostriedku, ktorý ovplyvnil celkový dej filmu.⁶⁵



Obrázok 4: Ručne farbený materiál (pomocou štetcov)⁶⁶

Pomerne dlhú dobu sa využíval aj ďalší kolorovací proces a to tzv. vitrážovanie a tónovanie. Jednalo sa o celoplošnú aplikáciu farbením filmového pásu, kde sa svetlé plochy vitrážovali a tmavé plochy tónovali. Zachovávala sa symbolika farieb a tak sa jednotlivé

⁶⁵BARAN, L. Zázraky filmového obrazu. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s. 153. ISBN 80-7038-036-5

⁶⁶ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Hand colored films. [online]. [cit. 2016-01-08a]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/handtint.htm>

sekvencie líšili podľa nálady alebo umiestnení v deji. Sýto červená vyjadrovala oheň či žiarlivosť, zelená krajinu, žltá teplo, modrá noc alebo tmu. Už na samom začiatku kinematografie sa bratia Skladanowski snažili o vyfarbenie filmu pomocou tónovania, čím dosiahli červeno-ružový efekt horiaceho domu. Tento postup bol využitý aj v Porterovom jedenásť minútovom filme *Velká vlaková loupež (1903)*, kde interiéry boli zafarbené do hneda a exteriéry do modra. Taktiež dokumenty Dzigy Vertova využívali túto metódu, aby emotívne posilnili zážitok z deja.⁶⁷

Dôsledkom snahy šetrenia finančných prostriedkov a času pri výrobe filmov vzniklo riešenie, ktoré začala používať firma Pathé pod názvom Pathécolor. Pomocou jednoduchých šablón bolo rýchlejšie zafarbených viac kópií filmu. Vzor bol v podstate filmový pás, na ktorom boli vyrezané otvory a práve tie boli určené k vyfarbeniu. Pre každú farbu, ktorých mohlo byť maximálne šesť, bola určená jedna šablóna, ktorá sa prikladala ku kópii a cez ňu bola nanášaná farba. Na kópii ostala farba práve tam, kde boli vyrezané otvory. Aj keď táto metóda ušetrila trochu času, stále bola pomalá a pridrahá.⁶⁸



Obrázok 5: Ručne farbený materiál (pomocou jednoduchých šablón)⁶⁹

⁶⁷ BARAN, L. *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s.153. ISBN 80-7038-036-5

⁶⁸ BATISTOVÁ, A. *Kinematografické počátky I.: Film, formát a barva*. [online]. © 31.03.2006 [cit. 2016-08-01]. Dostupné z:

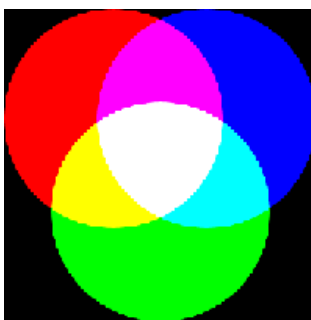
http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/3/31/clanky/kinematograficke-pocatky-i-film-format-a-barva/

⁶⁹ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. *Hand colored films*. [online]. [cit. 2016-01-08b]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/handtint.htm>

2.1 Farebné systémy

Z minulosti poznáme rôzne metódy farbenia čiernobielyho filmu. Čiernobiely fotografický obraz je tvorený z malých kryštálikov striebra a na základe týchto fotosenzitívnych kryštálikov v danom mieste obrazu sa vytvorí konkrétny odtieň šedej. Ešte predtým ako bol vynájdený skutočný farebný materiál existovali spôsoby ako monochromatickému (tzn. jednofarebnému) obrazu dodať farby. Boli to farby umelé, ktoré sa nanášali na čiernobiely obraz dodatočne alebo systémy, ktoré sa snažili zachytiť reálne farby.⁷⁰

Farebné systémy, ktoré sa využívali vyplývali z dvoch hlavných miešaní farieb, a to aditívneho a subtraktívneho. Aditívne miešanie farieb vychádza skombinovaním troch takzvaných „primárnych“ farieb, ktorými sú červená, zelená a modrá. Celosvetovo známe pod skratkou RGB, ktorá vznikla spojeným farieb v anglickom jazyku, čiže red, green, blue. Základom je čierny podklad, na ktorý sú pridávané farebné zložky, ktorých spojením vznikne biela farba. Zložky RGB sú primárnymi farbami a ich zlúčením vznikajú farby „sekundárne“ tj. farba purpurová (Magenta = červená + modrá), azúrová (Cyan = modrá + zelená), žltá (Yellow = zelená + červená) a biela (White = zelená + modrá + červená). Na tomto princípe pracuje napr. farebná televízia.⁷¹



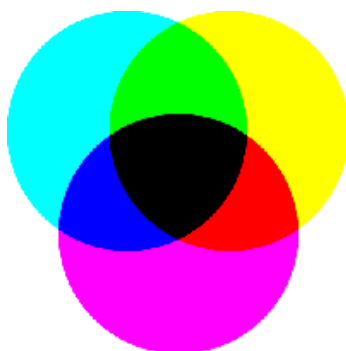
Obrázok 6: Aditívne miešanie farieb⁷²

⁷⁰ BATISTOVÁ, A. Kinematografické počátky I.: Film, formát a barva. [online]. © 31.03.2006 [cit. 2016-01-26]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/3/31/clanky/kinematograficke-pocatky-i-film-format-a-barva/

⁷¹ MONACO, J. Jak čist film. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004, s. 119. ISBN 80-00-01410-6

⁷² PIHAN, R. Reprezentace barev v PC, CMYK a tisk. [online]. © 27.09.2006 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: <http://www.digimanie.cz/reprezentace-barev-v-pc-cmyk-a-tisk/1672>

Subtraktívne miešanie farieb je opakom aditívneho. Vychádza z podmienky bieleho podkladu a pridávania purpurovej (Magenta), azúrovej (Cyan) a žltej (Yellow) farby, pričom tieto anglické názvy dávajú dohromady skrátené označenie CMY a ich zmiešaním dostaneme farbu čiernu. Pigmenty CMY absorbujú konkrétne vlnové dĺžky dopadajúceho svetla, a naopak dovoľujú ostatným, aby sa od potlačeného papiera odrazili, a tak sa dostaneme do fázy kedy azúrová pohlcuje červenú časť dopadajúceho svetla, purpurová absorbuje zelené svetlo a žltá modré svetlo. Pri zlúčení subtraktívnych farieb dostaneme naspäť základné aditívne farby (červená = žltá + purpurová, modrá = purpurová + azúrová, zelená = azúrová + žltá, čierna = žltá + purpurová + azúrová). Subtraktívne miešanie farieb sa používa najmä v tlačiarenskom priemysle pri tlači na biely papier.⁷³



Obrázok 7: Subtraktívne miešanie farieb⁷⁴

2.1.1 Aditívne farebné systémy

Aditívny systém bol využívaný pri prvotných experimentoch farbenia filmu. Fungoval na spôsobe použitia filtrov, tzv. Maxwellov pokus alebo na dokladaní farebných čiastočiek na filmový pás.

⁷³ BATISTOVÁ, A. Před nástupem zvuk III.: Barevný film před Technicolorom. [online]. © 14.07.2006 [cit. 2016-01-26]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/14/clanky/pred-nastupem-zvuku-iii-barevny-film-pred-technicolorom/

⁷⁴ PIHAN, R. Reprezentace barev v PC, CMYK a tisk. [online]. © 27.09.2006 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: <http://www.digimanie.cz/reprezentace-barev-v-pc-cmyk-a-tisk/1672>

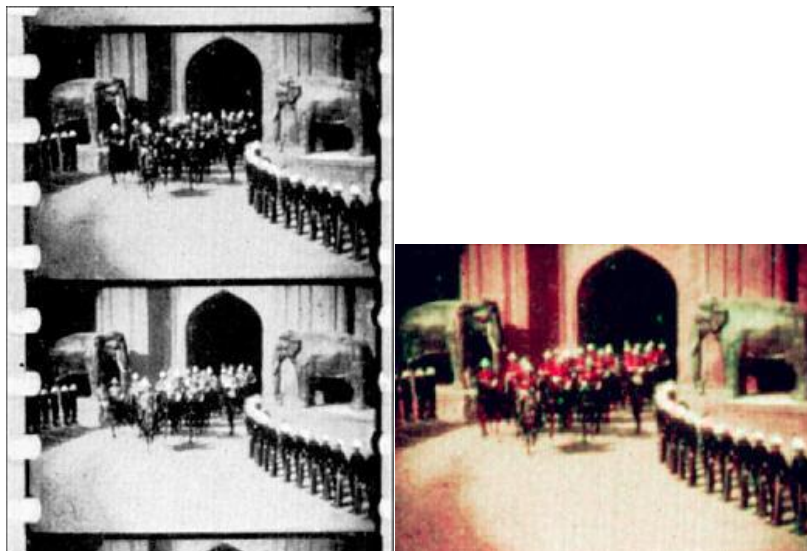
V roku 1861 James Clark Maxwell previedol experiment, kedy poukázal na to, že akákoľvek farba vnímateľná ľudským okom môže byť predvedená zmiešaním rôzneho množstva „primárnych“ farieb. Pokus bol vytvorený na základe troch rovnakých čiernobielych fotografií, ktoré boli odfotené s inými farebnými filtrami pred šošovkou fotografického prístroja. Prvá bola zhotovená cez priehľadnú nádobu s chloridom meďnatým, ktorý mal svetlozelený farebný odtieň. Druhá fotografia vznikla z roztoku sulfidu meďnatého, ktorá mal svetlomodrý odtieň a tretia z červeného roztoku kyanidu železa. Pomocou filtrov zelenej, modrej a červenej farby premietol snímky na plátno. Na projekcii bol zložený výsledný obraz, ktorý odpovedal pôvodnej predlohe.⁷⁵

Najznámejšie aditívne farebné systémy sú Kinemacolor, Chonochrome. Neskôr bol vyvinutý Horstov proces a Biocolor. Pôvodne všetky využívali len dve farby (červenú a modrú), ale postupom času zobrazovali tri základné farby, a tak došlo k zrealizovaniu výsledného efektu.

Kinemacolor, prvý viditeľne úspešný farebný proces, bol vytvorený v roku 1908 Georgeom Albertom Smithom a Charlesom Urbanom. Bol to aditívny systém z dvoch farieb, ktorý vyžadoval špeciálnu kameru a projektor, a preto bol relatívne drahý. Kamera mala závierku s dvoma farebnými filtrami (červený a zelený) a keď sa film v kamere pohyboval, otáčala sa závierka a vďaka tomu bolo každé prvé okienko s červeným filtrom a každé druhé so zeleným. Opačný postup bol využívaný pri projekcii, kde okienko s červeným filtrom bolo s filtrom tej istej farby premietané, rovnako ako so zeleným. Filmový pás sa pohyboval dvojnásobnou rýchlosťou tridsaťdva okien za sekundu, striedavo cez dva filtre a aby bola docielená rýchlosť normálnej projekcie, čiže 16 okienok za sekundu. Keďže bol výsledný obraz nakrúcaný striedavo a nie súčasne, často sa stávalo, že pohybujúci obraz bolo rozostrený. Ďalšou nevýhodou bol výsledný efekt, ktorý nezodpovedal realite, keďže boli využívané len dve farby. Aj napriek pár nevýhodám bol Kinemacolor systémom úspechu u niekoľkých filmov na začiatku 20. storočia. Jedným

⁷⁵ BATISTOVÁ, A. Před nástupem zvuk III.: Barevný film před Technicolorem. [online]. © 14.07.2006 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/14/clanky/pred-nastupem-zvuku-iii-barevny-film-pred-technicolorem/

z nich bol film *The Delhi Durbar* (1911), dvojhodinový film o korunovácii kráľa v Indii a propagačný snímok *Britain Prepared* (1916), ktorý vznikol počas prvej svetovej vojny.⁷⁶



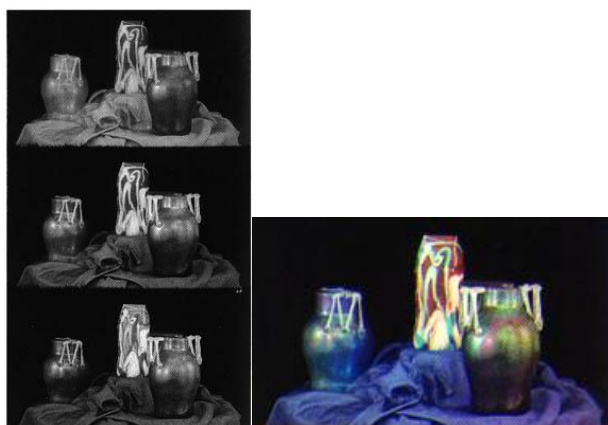
Obrázok 8: Kinemacolor⁷⁷

Aj napriek kvalitám Kinemacoloru vtedajšej doby, dnes vieme, že reálne farby mohli byť vytvorené len pomocou záznamu a premietania všetkých troch hlavných farieb. Tento systém priniesol až Chronochrome, ktorý predstavila v roku 1912 francúzska spoločnosť Gaumont. Kamera mala tri samostatné šošovky, ktoré boli umiestnené nad sebou a každá mala iný farebný filter. Obraz bol zaznamenávaný súčasne po jednotlivých filmových oknách, pričom projekcia troch separátov prebiehala súčasne. Chronochrome využíval film s čiernobiou emulziou citlivou na viditeľné spektrum svetla a predviedol tým nový spôsob, ktorý neskôr využíval aj Technicolor. Aj napriek zložitému mechanizmu, ktorý zabraňoval tomu, aby bol použitý v hocijakej komerčnej produkcii, bol tento systém považovaný za schopný a dôkladný. Okrem toho bola spotreba filmovej suroviny dvakrát vyššia ako pri typickom čiernobiom filme.⁷⁸

⁷⁶ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Kinemacolor. The first successful color system. [online]. [cit. 2016-02-02a]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/kinemaco.htm>

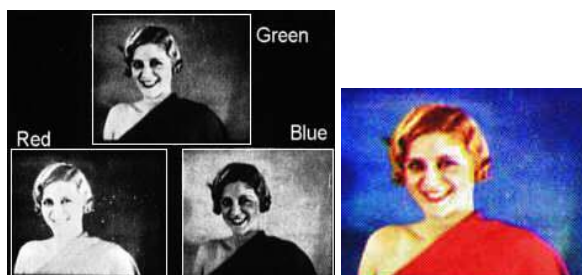
⁷⁷ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Kinemacolor. The first successful color system. [online]. [cit. 2016-02-02b]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/kinemaco.htm>

⁷⁸ BATISTOVÁ, A. Před nástupem zvuk III.: Barevný film před Technicolorem. [online]. © 14.07.2006 [cit. 2016-02-02]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/14/clanky/pred-nastupem-zvuku-iii-barevny-film-pred-technicolorem/



Obrázok 9: Chronochrome⁷⁹

Horstov proces bol vynájdenný začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia v Anglicku. Jeho princíp bol v tom, že kamera zaznamenávala všetky tri farebné zložky, pričom delič svetla predelil spektrum a dosadil zábery na čiernobiely film. Kamera obsahovala len jednu šošovku, zatiaľ čo projektor sa skladal z troch, ktoré zlúčili tri obrázky potom, ako boli vyobrazené cez príslušné filtre. Aj keď farba bol relatívne presná, premietaný obraz mal vysokú zrnitosť, čo bolo klasickou známkou všetkých aditívnych systémov.⁸⁰



Obrázok 10: Horstov proces⁸¹

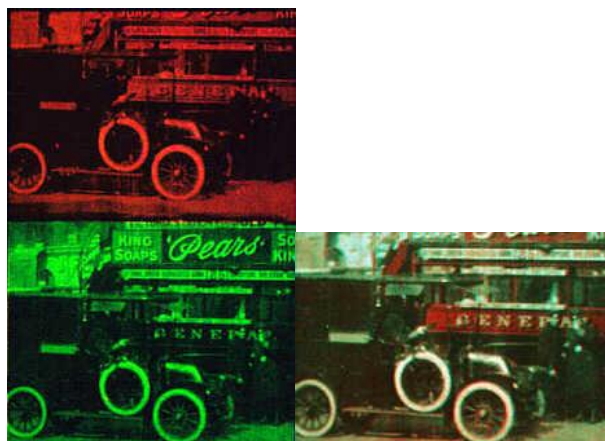
Biocolor, systém, ktorý sa datuje do roku 1912 používal fotografické princípy podobné Kinemacoloru. Jeho základ spočíval v tom, že vyvolávané farebné okienka bez použitia rotačných farebných filtrov boli striedavo zafarbené červenou a zelenou farbou.

⁷⁹ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Gaumont Chronochrome. [online]. [cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/gaumont.htm>

⁸⁰ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Horst Process. [online]. [cit. 2016-02-02a]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/horst.htm>

⁸¹ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Horst Process. [online]. [cit. 2016-02-02b]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/horst.htm>

Nevýhodou tohto systému bol problém so zachovaním hustoty farieb, ktoré spôsobovali farebnú kolísavosť filmu. Rovnako ako u všetkých systémov tohto typu, kvalita premietaného obrazu závisí na premietači a od toho, ako boli zosúladené oba oddelené farebné snímky.⁸²



Obrázok 11: Biocolor⁸³

Aj napriek rýchlemu zastaraniu technológií farbenia filmov, mali niektoré z nich, ako v prípade Kinemacoloru, svojich pokračovateľov. Mnohým filmovým tvorcom farbenia neuveriteľne napomohli v napredovaní, aj keď sa nestali známymi či prevratnými. Charakteristické boli tým, že dvojfarebné systémy využívali červeno-oranžovú, červeno-zelenú alebo modro-zelenú filtráciu. Snímky boli zachytávané naraz, súčasne premietané, a to prispelo ku skvalitneniu obrazu pohybujúcich sa objektov.⁸⁴

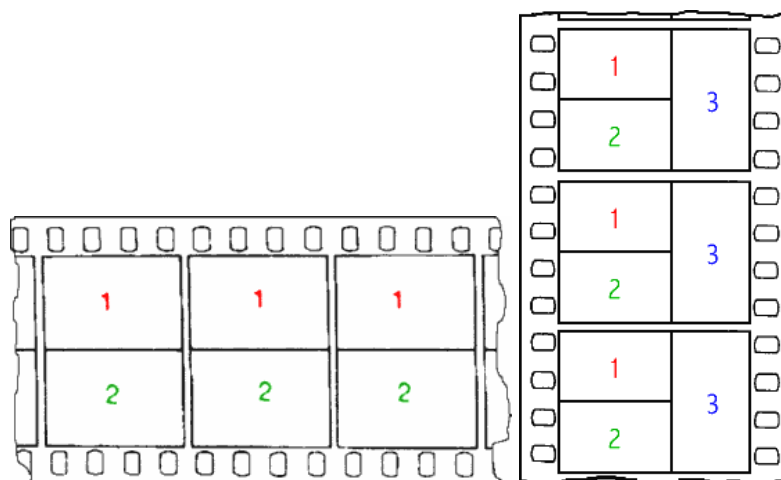
Nástupcovia Kinemacoloru boli systémy Colcim Color z roku 1916, Raycol systém z roku 1928 a v tridsiatych rokoch to boli Busch System a Cosmocolor. Všetky boli kombináciu troch iných systémov. Pôvodne boli farebne aditívne, ale postupom času boli upravené na subtraktívne pričom využívali len dva farebné filtre. Posledný systém sa rozšíril až po roku 1942, nazýval sa Cosmocolor a používal trojfarebné záznamy. Jedno

⁸² AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Biocolor. Stained Frame Prints. [online]. [cit. 2016-02-02a]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/stained.htm>

⁸³ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Biocolor. Stained Frame Prints. [online]. [cit. 2016-02-02b]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/stained.htm>

⁸⁴ WINOKUR M., HOLSINGER B. Movies and film. [online]. [cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.infoplease.com/cig/movies-flicks-film/condensed-history-color.html>

z okienok filmového pásu bolo rozdelené na dve polovice, v ľavej časti sa nachádzali dve farby, pričom tretia bola na pravej strane, otočená o deväťdesiat stupňov. Napriek úsiliu o zdokonalenie neboli žiadne filmy touto metódou vyrobené.⁸⁵



Obrázok 12: Nástupcovia Kinemacoloru⁸⁶

V rokoch 1917-1922 bol používaný systém Technicolor, ktorý bol zostavený na základe aditívneho miešania z dvoch farieb. Išlo o proces, ktorý bol založený na rovnakých zásadách ako Kinemacolor, ale mal dva základné rozdiely. Kamera bola tvorená optickým hranolom, ktorý rozprestrel svetlo na dve časti, a to dopadlo na dve oddelené okná umiestnené nad sebou, pričom v jednej bol červený a v druhom modro-zelený filter. Projektor pri správnom súlade pohybu a filtrov premietal farebný obraz aj bez pomoci rotačných kruhov s filtermi. Prvý film natočený touto metódou bol *The Gulf Between* (1917). Projekcia tohto filmu sa však nepodarila a Technicolor prešiel na subtraktívny systém farbenia filmov.⁸⁷

⁸⁵ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Kinemacolor Descendants. [online]. [cit. 2016-02-02a]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/colcim.htm>

⁸⁶ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Kinemacolor Descendants. [online]. [cit. 2016-02-02b]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/colcim.htm>

⁸⁷ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Technicolor [online]. [cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor1.htm>

2.1.2 Subtraktívne farebné systémy

Subtraktívne systémy docielili výrazne väčší úspech v kolorovaní filmov než predchádzajúce aditívne. Zapríčinili to štandardné projektory premietajúce film, na ktorých bol zobrazovaný jeden kombinovaný farebný snímok pre každé políčko. Inak povedané, subtraktívne systémy nedodávali farebnosť filmu až v konečných fázach výroby, ale zaznamenávali farby na tom istom princípe ako boli spracovávané čiernobiele filmy. Základ tvorili farebné elementy, ktoré zobrazovali doplnkové (sekundárne) farby. Červený záznam bol zmenený na zeleno-modrý a zelený záznam na oranžovo-červený. Najväčší problém bol v získaní filmového pásu s viacerými emulznými vrstvami, keďže filmový pás mohol obsahovať len jednu vrstvu čiernobielej emulzie, a preto bolo možné dodať len jednu farbu. Subtraktívne systémy sú považované za dokonalejšie a medzi najznámejšie patria Kodachrome, procesy Technicoloru č. 2, 3, 4, Agfacolor a Eastmancolor.⁸⁸

Dvojfarebný Kodachrome patrí medzi prvé zo subtraktívnych procesov, ktorý dosiahol úspech tým, že zachytil farebné nahrávky na rozdelené filmové okienka a využíval kameru s dvoma negatívami. Na 35 milimetrovom filmovom pásme boli obojstranne tlačené negatívy, na ktorých bola emulzia. Tým vznikol zeleno-modrý snímok na jednej strane a oranžovo-červený na druhej. Film bol chemicky impregnovaný, materiál neobsahoval farebné čiastočky a kvalita zodpovedala úrovni dvojfarebných systémov, pričom konečný výsledok bol kvalitnejší vďaka farebnému spektru. Dvojfarebný Kodachrome pripomínal proces Technicoloru č. 2, pretože oba mali jednu nevýhodu a tou bolo tlačenie na obidve strany filmu. To zapríčiňovalo poškodzovanie emulzie, ktorá vytvárala príliš hrubú vrstvu a tým boli farby vo filme rušivejšie.⁸⁹

⁸⁸ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Subtractive Color Systems [online]. [cit. 2016-02-02a]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/subtract.htm>

⁸⁹ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Subtractive Color Systems [online]. [cit. 2016-02-02b]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/subtract.htm>



Obrázok 13: Dvojfarebný Kodachrome⁹⁰

Aditívny proces Technicolor č.1 z roku 1922, bol nahradený systémom, ktorý fungoval na dvojfarebnom subtraktívnom základe a používal názov Technicolor č.2. Tento systém používal filmový pás, ktorý vznikol zlepením dvoch rôznych pásov, pričom jeden bol nafarbený na modro-zeleno a druhý na oranžovo. Výsledný pás bol hrubší než bežný pás, a preto bol počas projekcie náchylnejší na poškrabanie. K nevýhodám patrili aj nevyhovujúca ostrosť, rozliepanie a vlnenie sa zlepeného pásu, pretože odlišne reagovali na vonkajšie podmienky. Touto metódou bolo vytvorených niekoľko celovečerných filmov, ako napríklad *Toll of the Sea* (1922) alebo *Pirate* (1926).⁹¹



Obrázok 14: Technicolor č. 2⁹²

⁹⁰ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Subtractive Color Systems. [online]. [cit. 2016-02-02c]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/subtract.htm>

⁹¹ BATISTOVÁ, A. Mezi němým a zvukovým filmem: Tříbarevný Technicolor. [online]. © 28.07.2006 [cit. 2016-02-02a]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/28/clanky/mezi-nemym-a-zvukovym-filmem-tribarevny-technicolor/

⁹² AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Technicolor system 2. [online]. [cit. 2016-02-03]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor2.htm>

Technicolor č. 3 sa využíval od roku 1928 a bol viditeľne úspešnejší ako jeho predchodca. Kamera mala opäť optický hranol a ten rozdeľoval svetlo na dve časti. Prvá časť bola nasmerovaná na okienko čiernobieleho negatívneho filmu cez filter červenej farby a druhá cez modro-zelený filter v nasledujúcom okienku. Naďalej už nebolo potrebné zlepovať dva filmové pásy, pretože vznikla tzv. hydrotypická metóda, ktorá tlačila obraz na jeden filmový pás. Tento spôsob vytváral tlačové matice, ktoré vznikli stvrdnutím a následným umytím neutvrdennej emulzie, čím sa dosiahla žiadaná hrúbka reliéfu vzhľadom k expozícii filmu. Následne sa matice zafarbili odpovedajúcimi farbami a odtlačeným prenikli na čiernobiely film, kde sa vstreli do jeho želatínovej vrstvy. Prvý farebný film, vytvorený pomocou Technicoloru č.3 bol *The Viking (1928)*.⁹³



Obrázok 15: Technicolor č. 3 ⁹⁴

Pri systéme Technicoloru č. 4 sa začal využívať trojfarebný spôsob prostredníctvom hydrotypického postupu, tzv. dye-transfer technika. Touto metódou bol nakrútený celovečerný film *Trh Márnosti (1935)* od režiséra Roubena Mamouliana. Aj táto technológia využívala kameru s optickým hranolom, rozdeľujúcim svetlo na dve časti. Jedna z nich bola zelenej farby a pôsobila na citlivosť čiernobieleho filmového pásu. Druhá časť

⁹³ BATISTOVÁ, A. Mezi němým a zvukovým filmem: Tříbarevný Technicolor. [online]. © 28.07.2006 [cit. 2016-02-02b]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/28/clanky/mezi-nemym-a-zvukovym-filmem-tribarevny-technicolor/

⁹⁴ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Technicolor system 3. [online]. [cit. 2016-02-03]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor3.htm>

sa skladala z modrého a červeného svetla a bola namierená na sústavu dvoch čiernobielych negatívov. Pomocou hydrotypickej metódy boli na projekčnej kópii otláčené tri reliéfne matice, ktoré vznikli z predchádzajúcich negatívov. Tento proces sa vo vylepšenej forme používa aj dnes. Veľké americké produkčné spoločnosti ho využívali od 90. rokov minulého storočia. Predstavili tak snímky *Toy Story* (1995) alebo *Pearl Harbor* (2001). Dnes je klasický systém Technicoloru využívaný len výnimočne, častejšie sa používa pri obnovení starších filmov. Jedným z nich je *Okno do dvora* (1954) od Alfreda Hitchcocka.⁹⁵

V roku 1932 bol medzi dvojfarebné systémy zavedený proces s názvom Cinecolor. Podstatou bol farebný záznam s dvoma čiernobielymi negatívami, kde emulzie boli obrátene k sebe a tým sa docielila väčšia citlivosť filmu a kvalita obrazu. Projekcia bola na rovnakom princípe ako proces Technicoloru č. 3. Projektor premietal obrazy simultánne skrz svetlo, ktoré presvecovalo negatívy cez červený a modrý filter. Cinecolor bol používaný v rokoch 1932-1940 prevažne menšími štúdiami, pričom prvý film bol *The Gentleman from Arizona* (1939). Známe sa stali aj kreslené snímky z produkcie Warner Bros *Looney Tunes Cartoons*. V roku 1948 Cinecolor vytvoril trojfarebný proces, ktorý sa nazýval Super Cinecolor. Využíval materiál od spoločností Eastmancolor a kameru Technicolor, ale ani to mu nepomohlo k udržaniu sa vo filmovom prostredí a bol nahradený rozvinutejšími systémami.⁹⁶



Obrázok 16: Cinecolor⁹⁷

⁹⁵ BATISTOVÁ, A. Mezi němým a zvukovým filmem: Tříbarevný Technicolor. [online]. © 28.07.2006 [cit. 2016-02-02c]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/28/clanky/mezi-nemym-a-zvukovym-filmem-tribarevny-technicolor/

⁹⁶ AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Cinecolor. [online]. [cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/cinecolor2.htm>

⁹⁷ ATOM. Apologies to Don Hertzfeld. [online]. © 03.11.2007 [cit. 2016-02-03]. Dostupné z: http://classicanimation.blogspot.cz/2007_11_01_archive.html

V roku 1935 bol v Nemecku vyvinutý systém Agfacolor, ktorého využitie bolo pôvodne určené pre fotografiu. Jednotlivé vrstvy obsahovali farebné častice, na rozdiel od Kodachromu, ktorý ich musel dodať dodatočne. To znamenalo, že pokiaľ Kodachrom musel vo vyvolávacom procese prejsť 28 procedúrami, Agfacoloru stačili len štyri. Systém Agfacolor bol preto jednoduchší a lacnejší na používanie, a preto sa veľmi rýchlo rozšíril po celom svete. Po druhej svetovej vojne sa začali rozvíjať podobné systémy. V bývalom Sovietskom Zväze to bol Sovcolor, v kalifornskej Santa Monice Anscoolor, v Belgicku Gevacolor a Gevachrome, v Taliansku Ferraniacolor a v polovici šesťdesiatych rokov vo východnom Nemecku to boli Orwocolor a Orwochrome. Systémom Anscoolor bol natočený muzikál *Brigadoon (1954)* od Vincenta Minneliho.⁹⁸

Mnoho vylepšení agfacolorového systému priniesla v roku 1952 firma Kodak Eastman vo forme trojfarebného systému Eastmancolor. Po prvýkrát bol na trh uvedený farebný negatív. Z troch vrstiev boli na dvoch farbotvorné čiastočky, ktoré vyrábali automatickú masku, a tak zabezpečili prepracovanejšiu formu farieb. Negatívy sa sfarbili do oranžova, čo si môžeme všimnúť aj u dnešného fotografického negatívu. Tento systém bol finančne nenáročný, a tým umožnil využívanie aj malým štúdiám s nízkym rozpočtom. Od roku 1953 dokonca aj systém Technicolor začal používať materiál Eastmancoloru, a tým sa stal zastaraný. Aj napriek tomu niektorí kameramani boli presvedčení o kvalitách technicolorového systému, čo sa neskôr aj potvrdilo. Postupom času farby Eastmancoloru bledli, čím vznikol veľký problém v rámci procesu výroby. Naproti tomu dye-transfer kópie od firmy Technicolor zachovali filmy pôvodných farieb z 50. až 70 rokov minulého storočia.⁹⁹

Pomer farebných a čiernobielych filmov sa postupom času menil v prospech farebných, a to hlavne rýchlym rozvojom farebnej televízie. Dnes je čiernobiely film vnímaný skôr ako atrakcia, keďže väčšina tvorcov využívala alternatívy, ktoré im farebná úprava filmu ponúkala. Táto tendencia sa prejavila aj na

⁹⁸ BATISTOVÁ, A. Barva pro všechny: Agfacolor, Eastmancolor a jiné. [online]. © 06.11.2006 [cit. 2016-02-03]. Dostupné z: http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/11/6/clanky/barva-pro-vsechny-agfacolor-eastmancolor-a-jine/

⁹⁹ MONACO, J. Jak číst film. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004, s. 115-116. ISBN 80-00-01410-6

odatočne zafarbených čiernobielych filmoch pre televízie na konci 80. a začiatku 90. rokov. Najznámejším príkladom je film *Casablanca* z roku 1942.



Obrázok 17: Film *Casablanca* v čiernobielych a farebnom prevedení¹⁰⁰

¹⁰⁰ MALONEY, A. „Casablanca“ virgin see the light at The Prytania. [online]. © 16.06.2009 [cit. 2016-02-03]. Dostupné z: http://www.nola.com/movies/index.ssf/2009/06/casablanca_virgin_see_the_ligh.html

3 Farba

Farby sú jednými z najzákladnejších ľudských vnemov, s ktorými sa stretávame pri pohľade na čokoľvek, čo je osvetlené. Na základe našich skúseností ich dokážeme priradiť ku konkrétnym prostrediam a predmetom. Farby nám dodávajú rozmanitosť a sýtosť, bez ktorej by svet nebol celistvý a úplný. Sú akousi súčasťou videnia sveta ako takého a bez nich je pre nás svet nepredstaviteľný. Farby sú prirodzenou zložkou ľudského života a predstaviteľmi informácií, ktoré vypovedajú o stave reality. Nielen, že plnia poznávaciu a orientačnú funkciu, ale sú dôležité aj v emocionálnej, spoločenskej a kultúrnej oblasti nášho života, pretože môžu zreteľne pôsobiť na správanie ľudí alebo ovplyvňovať ich pocity a nálady.

Každý zdravý človek dokáže svojím zrakom rozoznávať farby pri pohľade kamkoľvek, a preto sa stali integrálnou súčasťou nášho života. Pestrofarebnosť jesennej prírody, charakteristické zafarbenie ovocia, či modrá obloha sú samozrejmosťou. Aj keď všetci chápeme, čo pojem farba znamená, jej presná definícia nie je jednoduchá. Už v dobe antiky boli prvé pokusy, ktoré sa snažili vystihnúť podstatu farby. Tejto otázke sa venovali myslitelia ako Demokritos (470-360 p. n. l.), Aristoteles (384-322 p. n. l.), v neskoršom období Roger Bacon (1216-1294), či René Descartes (1596-1650).¹⁰¹

Všeobecná poučka, ktorá by súhrnne vystihla podstatu farby neexistuje. U mnohých výskumov a štúdií bolo dokázané, že hodnotu farby je možné skúmať z rôznych uhlov. Hlavným vedným odborom, ktorý sa venuje analýzám týkajúcich sa farieb je náuka o farbe. Podľa nej predstavuje farba vlastnosť zmyslového vnemu oka, ktorá nám pomáha rozoznávať rozdiely medzi zložkami zorného poľa, ktoré majú identický tvar, štruktúru a veľkosť, pričom podstatnú funkciu zastáva svetelný zdroj a jeho spektrálne rozloženie. Náuka o farbe sa opiera hlavne o fyziológiu zraku. Okrem fyziologickej a fyzikálnej náuky je možné farby skúmať podľa jej chemických a psychologických vlastností. Z psychologického hľadiska je farba zmyslový vnem spracovávaný v mozgu, kvalita vnímaného objektu alebo duševný zážitok. Vnem vznikne na základe pozorovaného objektu

¹⁰¹ DÉMUTH, A. Čo je to farba? Alebo historicko-psychologicko-filozofická expozícia problematiky vnímania farieb. Bratislava: Nakladateľstvo Iris, 2005, s. 15. ISBN 8089018793.

a jeho objektívnych vlastností. Na vnímanie farieb má silný vplyv pamäť a skúsenosť, na základe ktorej človek spracováva zrakové informácie. Vieme, že nebo je modré, tak predpokladáme, že také aj bude a inú farbu považujeme za neprirodzenú. Ďalšími dôležitými aspektami, ktoré pôsobia na naše videnie sú preferencia farieb, farebná harmónia, emocionálne e estetické účinky farieb.¹⁰²

Farebné účinky sú vyvolávané na základe chemických dejov, pri ktorom látky prepúšťajú, pohlcujú a reflektujú určité kmitavé oblasti. Vnímame ich v závislosti na pomere odrazeného a absorbovaného svetla od predmetu. Svetlo je obsahom nášho vedomia a vystupuje ako vnem, pocit, zatiaľ, čo jeho fyzikálna stránka je len popud, podnet alebo jeho objektívna podstata. Farba je vo svojich rôznych odtieňoch rozlišovaná svojou svetlosťou. Ak teleso vstrebe veľké množstvo odrazeného svetla, vnímame farby svetlejšie a ak ho vstrebe viac ako odrazí, vidíme farby tmavšie. Napríklad čierna farba vzniká pohltitím všetkého svetla, ktoré dopadá na pozorované teleso, a naopak biely objekt odrazil väčšinu dopadajúceho svetla. V skutočnosti sú farby, ktoré vidíme výsledkom skladby spektrálnych svetiel.¹⁰³

Najdôležitejším predpokladom pre vznik farby je svetlo a jeho svetelná intenzita. Pri slabom osvetlení farby nevidíme a predmety sú neostre. V úplnej tme, kde nepreniká žiadne svetlo, nedokážeme zachytiť žiadne objekty v našom okolí. Prostredníctvom zraku nám svetlo dáva možnosť uvedomovať si okolie a vnímať farby. Pokiaľ prejdeme z osvetleného prostredia do tmavej miestnosti, oko si musí zvyknúť, aby bolo schopné rozoznať jednotlivé predmety a ich farby. Príčinou toho, prečo pri nízkej intenzite svetla nedokáže rozoznať farby, je rozdelenie oka na čapíky a tyčinky. Tyčinky obsahujú receptory, ktoré nám pomáhajú vidieť v tme. Sú rozložené po celej sietnici a veľmi citlivo reagujú na svetlo, ale nie na farby. Schopnosť oka správne prijímať farebný podnet je závislé na činnosti čapíkov v sietnici. Najostrejšie miesto farebného videnia je stred sietnice, ktorý obsahuje len čapíky a tým rozoznáva presne všetky farby. Pri zníženej intenzite svetla prestávajú čapíky pracovať, a preto v prítomí vidíme objekty neostro a v tmavých farbách.

¹⁰² JANOUŠKOVÁ, K. Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty. Praha: Akademie múzických umění, 1970, s. 40.

¹⁰³ HANUŠ, K. O barvě. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969. s. 5-7.

Veľmi dôležitým aspektom je svetelná premenlivosť. Tá nastáva zmenou svetla vychádzajúceho z rozličných svetelných zdrojov a jeho prechodom rôznymi prostrediami a odrazmi od povrchu. Tri hlavné znaky svetelnej premenlivosti sú farebný tón, svetlosť a sýtosť. Farebný tón sa vyznačuje súborom svetiel farebného spektra, a preto vidíme objekty v určitých odtieňoch, pričom svetlosť určuje tmavosť a svetlosť videných objektov. Svetelná premenlivosť je určená blízkosťou danej farby k bielej a citlivosťou oka na jednotlivé farby. Intenzita osvetlenia zapríčiňuje, že osvetlené časti sú svetlejšie ako tie, kde je intenzita nižšia. Sýtosť je sila farby, ktorá sa preukazuje bez ohľadu na svoju svetlosť.¹⁰⁴

Ako sme si spomínali už skôr, farba je neodlúčiteľnou súčasťou ľudskej existencie a spoločnosti, v ktorej sa pohybuje. To platí aj v súvislosti s dramaturgickou funkciou farby vo filme. Z hľadiska filmovej teórie sú určené tri základne funkcie farby, a to priblížiť k objektívnej realite, zväčšiť prostriedok výtvarného zvýraznenia filmu a plniť rôzne dramaturgické funkcie. „*První dva uvedené rysy v sobě skrývají plno různých uměleckých nebezpečí. Pasivní předvádění barevného světa nemůže být účelem, může bořit i vlastní umělcův svět a v této souvislosti absolutní věrnost přírodě sama o sobě není předností.*“¹⁰⁵ Druhú funkciu, pôsobivosť farebného filmu, utvrdzuje hlavne súčasná kinematografia, ktorá experimentuje s farbami vo veľkom množstve. Nejde len o symbolický zámer, ale hlavne o podporu výtvarnej farebnosti a pútavosti filmu. Tretia funkcia má za účel dosiahnuť dramatický efekt, ktorý čiernobiely film nedokázal. Farebné znaky dokážu dodať emocionálny pohľad diváka na konkrétnu filmovú scénu. Farba dokáže napodobniť svet tak, ako to kombinácia svetla a tieňa nedokáže. S reálnym formovaním skutočnosti súvisí aj dokumentárna funkcia farby, kde ide o verné zachytenie farebnosti. Farba bola vítanou zložkou v dokumentárnych filmoch, hlavne v prípadoch filmov o maliarstve, folklóre apod.¹⁰⁶

¹⁰⁴ JANOUŠKOVÁ, K. Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty. Praha: Akademie múzických umění, 1970, s. 40-41.

¹⁰⁵ PLAZEWSKI, J. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1961. s. 347.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 348-349.

3.1 Delenie farieb

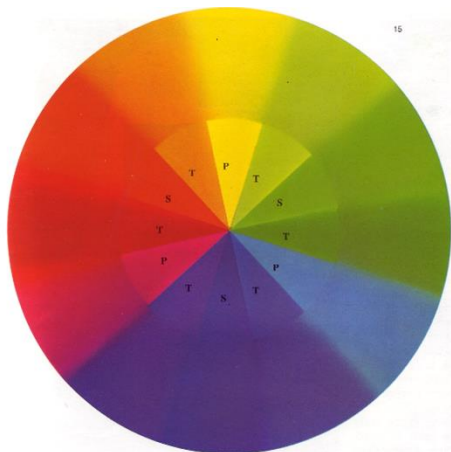
Delenie farieb závisí na základe ich zloženia, charakteru, vlastností, ale najhlavnejším je klasifikácia na svetelné a pigmentové, kde obe skupiny obsahujú chromatické farby, ktoré sa týkajú farebnosti. Existujú aj achromatické farby tzv. bezfarebné a nimi sú čierna, biela, šedá spolu s celým spektrom týchto odtieňov.

U chromatických svetelných farbách hovoríme o farbe ako vlastnosti svetla, čiže sú to farby, ktoré vyžarujú určitú vlnovú dĺžku a na jej princípe ich miešajú monitory alebo televízia. O definíciu svetelných farieb sa pokúšal Isaac Newton, ktorý pred 200 rokmi v laboratóriu napodobnil vznik dúhy. Ide o experiment s lámaním svetla, ktorý vznikol v tmavej miestnosti, kde prenikol svetelný lúč. Ten sa na sklenenom hranole zlomil, a tým dosiahol spektrálne farby. Týmto pokusom vytvoril šesť spektrálnych farieb, a to purpurovú, červenú, žltú, zelenú, azúrovú a modrú. Thomas Young, anglický fyzik a lekár, urobil podobný experiment, ale v opačnom znení. Na rozdiel od Newton, zložil šesť farebných častí dokopy, čím získal biele svetlo, a tým vytvoril základy aditívnemu miešaniu farieb.¹⁰⁷ (viď kapitola 2.1.1)

Podstata pigmentových farieb vychádza z domnienky, že farba je vlastnosťou vonkajšieho povrchu objektov. Sú to farebné nátery, ktoré sa využívajú napr. v maliarstve či tlači. Medzi primárne pigmentové farby patrí žltá, azúrová a purpurová farba. Ku sekundárnym červená, zelená a modrá. Ide o farby, ktoré účinkujú na základe odrážania a pohlcovania svetla materiálmi. Ich základom je subtraktívne miešanie farieb. Zatiaľ, čo aditívne miešanie predstavuje spojenie farebných zložiek svetla, subtraktívna metóda je výsledkom pohlcovania. (viď kapitola 2.1.2) Miešaním primárnych a sekundárnych farieb získame terciárne, pričom rovnakým postupom by sme mohli vytvoriť veľký počet jednotlivých farieb.¹⁰⁸

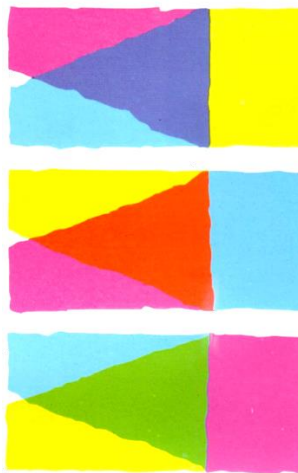
¹⁰⁷ PARRAMÓN, J., M. Teorie barev. Praha: Svojska a Vašut, 1995, s. 11-13. ISBN 80-7180-046-5

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 15-16



Obrázok 18: Kruh zobrazujúci triedenie pigmentových farieb od primárnych¹⁰⁹

Podstatnou zložkou vo svetelných a pigmentových farbách sú doplnkové farby, ktoré taktiež nazývame komplementárne. Sekundárna farba, ktorá vznikne skombinovaním dvoch primárnych odtieňov, pričom doplnková je tá primárna farba, ktorá chýba v kombinácii. Môžeme si to uviesť na príklade, keď zmiešame azúrovú a purpurovú, vznikne sekundárna modrá a jej doplnkom je primárna žltá, ktorá bola vynechaná z miešania. Z tohto je možné vyvodiť, že doplnkom červenej je azúrová a purpurovej je komplementárna zelená. Tieto zákonitosti fungujú aj naopak.¹¹⁰



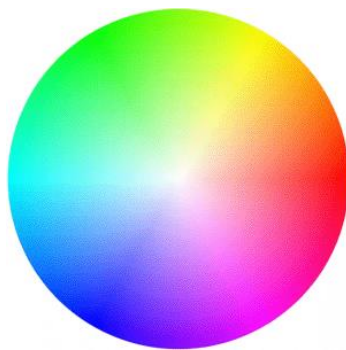
Obrázok 19: Komplementárne farby¹¹¹

¹⁰⁹ PARRAMÓN, J., M. Teorie barev. Praha: Svojk a Vašut, 1995, s. 17. ISBN 80-7180-046-5

¹¹⁰ Tamtéž, s. 18

¹¹¹ Tamtéž, s. 18

Charakter farieb vymedzujeme na základe ich vzhľadu, ktoré môžu byť tmavé, jasné, bledé, oslnivé, tlmené apod. Každá farba má vlastnosť, podľa ktorej je možné ju zaradiť do určitých skupín. Z hľadiska pôsobenia jednotlivých farieb na človeka ich môžeme rozdeliť na farby teplé a studené. Tie teplé navodzujú atmosféru tepla a studené pôsobia chladne. Medzi teplé farby patrí červená, žltá, oranžová a ich odtiene, medzi studené patrí zelená, modrá a ich tóny. Na obrázku 19 môžeme vidieť, že teplé farby sa vyskytujú na pravej strane farebného kruhu a studené na ľavej. Ak kruh rozdelíme vertikálnou priamkou tak získame dve skupiny farieb a to tzv. kludné a vzrušujúce. Na ľavej polovici dominuje najkludnejšia zelená, ktorá ovplyvňuje ostatné farby v kruhu a na pravej polovici je protikladná červená, ktorá je považovaná za najvzrušujúcejšiu farbu spektra. S klasifikáciu farieb súvisí aj farebná harmónia, ktorá predstavuje pravidlá pôsobivej kombinácie, čiže spolupôsobenie farieb vytvárajúci príjemný kolorit.¹¹²



Obrázok 20: Farebné spektrum¹¹³

3.2 Farebné videnie

Farebné videnie je daná vlastnosť ľudí a niektorých druhov zvierat, ktorú ovplyvňujú psychologické a fyziologické aspekty. Z fyziologického hľadiska je to farebná únava, podprahové vnímanie farieb, trvanie vnímania, korelácia medzi percepciou

¹¹² FRIELING, H., AUER, X. Človek – farba – priestor. Bratislava: Alfa, 1972, s. 33-38.

¹¹³ DODO. Astrologia a horoskopy – farby. [online]. © 12.08.2014 [cit. 2016-02-06]. Dostupné z: <http://www.zverokruh.sk/forum/astrologia-horoskopy/farby-2953/>

a vekom, vplyvom svetla apod. Ku psychologickým aspektom patrí preferencia farieb, ich hodnotenie a význam pre človeka, farebná stupnica a harmónia jednotlivca.

Fyziologicky sa farba spojí s dianím v oku, na nervových vláknach a mozgu, pričom kooperáciou všetkých činností vzniká farebný vnem. Ide o pocit farby, kedy je oko citlivé na farby len ústrednou časťou sietnice, kde sa nachádzajú čapíky. Zvyšná časť sietnice sprostredkováva len sivý obraz, keďže tyčinky nám umožňujú vidieť v šere alebo tme. Rozloženie na farebné a čiernobiele videnie si však neuvedomujeme, aj keď vieme, že za šera nevidíme také sýte a svetlé farby. Objekty sa nám javia v šedých tónoch, pretože šero je stav nízkej intenzity svetla. Naopak, pri veľmi silnom osvetlení nevidíme skutočne reálne farby a vidíme farby preexponované a menej sýte. Na farebné videnie, okrem intenzity svetla, vplývajú aj iné činitele. Naša schopnosť vnímania pri farebnej únave je obmedzená, pretože naše zmysly sú vyčerpané a danú farbu nevedia intenzívne registrovať. S únavou súvisí aj čas, akým sme schopní vnímať jednu farbu. Dlhé sledovanie jedného farebného odtieňa môže viesť k nepríjemným pocitom alebo nervozite, a preto sa človek radšej obklopí väčším množstvom farieb, akoby mal byť prostredím, ktoré je zladené len do jednej farby.¹¹⁴

Farbu, ktorú vnímame, si uvedomujeme ako súčasť pozorovaného objektu. Napríklad vieme, že auto, ktoré sa nám páči je modré a že farba nášho trička je žltá. Jestvuje aj podprahové vnímanie farieb, kedy farba pôsobí na človeka bez toho, aby si to uvedomoval. Podprahovo vnímame svet, taký aký je a očakávame, že taký aj bude. Nepredpokladáme, že tráva je modrá, pretože by sme boli nútení tento fakt vnímať abnormálne.

Na farebné videnie však pôsobí aj vek človeka. Deti v treťom až šiestom mesiaci života vedia farby odlíšiť, pričom od šiesteho mesiaca dokážu farby u dieťa vyvolať poznateľne rozdielne pocity. Dieťa v tomto veku dokáže reagovať päťkrát intenzívnejšie na farbu červenú ako na ostatné. Batolátá dokážu vnímať len bielu a čiernu. V treťom roku už vedia rozlíšiť modrú a zelenú a v štyroch rokoch už dokážu rozlíšiť rozdiel medzi zelenou

¹¹⁴ JANOUŠKOVÁ, K. Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty. Praha: Akademie múzických umění, 1970, s. 44.

a červenou. Výskumy dokázali, že deti vnímajú farby od malička, ale uvedomovať si ich a rozlišovať ich vedia až v neskoršom veku. Obľúbeným farbám u detí v školskom veku dominuje červená, ktorá symbolizuje aktivitu a teplo. V rozmedzí deväť až jedenásť rokov dávajú prednosť oranžovej, žltej, žltozelenej a zelenej. Po dvanástom roku je najobľúbenejšia modrá, ktorá sa utvrdzuje aj v dospelosti. Zelená farba značí tendenciu zaradiť sa medzi dospelých a modrá farba tento prechod dokazuje. Čím sú ľudia starší, tým viac prichádzajú o cit pre farebné videnie, hlavne červenej a zelenej farby, pričom modrú a žltú dokážu vnímať aj naďalej.¹¹⁵

Max Lüscher, švajčiarsky psychológ tvrdí, že všetci ľudia dokážu rovnako vnímať a prežívať farebné vnemy. Podľa jeho názoru má každá farba konkrétny význam pre všetkých, čo viedlo k vzniku diagnostiky farieb pomocou Lüscherovho testu. Na základe tejto metódy je možné popísať psychologický stav človeka. Výberom zo šestnástich odtieňov modrej, zelenej, červenej a žltej je možné u človeka zistiť podrobnú analýzu emocionality a psychiky jeho osobnosti. Tento test skúma sebahodnotenie, postoj k ľuďom, budúcnosti, aktivity, konfliktnosti apod. Na podobnom princípe funguje test od maliara českého pôvodu, Milana Kyzoura, nazývaný kvinterncolor, v skratke KTC. Na základe pacientovho výberu a umiestnenia farieb sú vytvorené hypotézy o jeho emočnom stave osobnosti. Okrem už zmienených existujú aj iné farebné testy, pomocou ktorých je možné určiť charakter osobnosti¹¹⁶

Na vnímanie farieb je dôležité aj hodnotenie človeka, ktorý vníma farby rôzne v odlišných prostrediach či situáciách. Napríklad pri zvýšenej teplote vidí červené tóny bledšie a menej prenikavé. Ďalším významným činiteľom je aj osobná skúsenosť. Vnímaním farieb získavame nové skúsenosti, ktoré sa stanú predpokladom pri predstave konkrétnej farby a vylepšuje sa tak orientácia vo farebných odtieňoch. Neustálou prácou a skúmaním farebných zákonitostí si vieme vylepšiť zmysel a cit pre farebnú predstavivosť.

Mnoho rôznych výskumov a teórií sa zaoberalo farebným videním, pričom základy teoretických poznatkov vnímania a schopnosti farebne vidieť určil Isaac Newton pomocou

¹¹⁵ FRIELING, H., AUER, X. Človek – farba – priestor. Bratislava: Alfa, 1972, s. 82-85.

¹¹⁶ ŠICKOVÁ – FABRICI, J. Základy arteterapie. Praha: Portál, 2002, s. 123. ISBN 80-7178-616-0

pokusov s lámaním svetla. Podľa neho dokážeme vnímať farbu objektívne mimo subjektu. Koncepcia Thomasa Younga sa venovala farebnému vnemu na fyziologickom základe, kde farby považoval za charakteristiky pigmentov. Skombinovaním Newtonových a Youngových vtedajších zistení, sa vyvinula tzv. trichromatická teória vnímania farieb. Spočívala v tom, že v oku existujú tri aktívne receptory, ktoré nám umožňujú farebne vidieť vďaka ich stimulácii a miešaniu. S touto teóriou zásadne nesúhlasila procesuálna teória farieb Johanna Wolfganga von Goetheho, ktorý za základ považoval subjektivitu vnímania farieb, čo Newton úplne ignoroval, keďže jeho koncepcia bola založená na matematizácii a deskripcii. Podľa toho ako farby ovplyvňujú ľudskú psychiku vymyslel kruh, ktorý pomenoval Goetheho farebný kruh. Práve Goethe položil základy farieb na aktívne a pasívne, studené a teplé, svetlé a tmavé.¹¹⁷ Na túto teóriu nadviazal Arthur Schopenhauer, ktorý tvrdil, že spojenie medzi vnímaním a podstatou farby je v sietnici. Avšak kvôli nekomplexnosti nebola táto teória prijatá vedeckou obcou. O revolúciu v teórii vnímania sa snažili mnohí vedci. Medzi nich patrili aj Christine Ladd-Franklinová alebo Edwin Land. Dokázal to až Ewan Thompson, ktorý rozšíril schopnosti farebného videnia o dôraz, ktorý kládol na biologické predpoklady ľudí a ich evolučný vývoj. Na rozdiel od Thompsona, ktorý videl základ farebného videnia v biológii, ostatné teórie vychádzali zo skutočnosti, že videnie je ovplyvňované aj kultúrnymi a inými nebiologickými determinantami.¹¹⁸

Z psychologického hľadiska je farebný vnem zložitý psychologický dej, pri ktorom je potrebná súčinnosť oka, ako prijímajúceho orgánu pre farebný vzruch, nervové dráhy, ktoré sprostredkovávajú prevod vzduchu a mozgovej kôry k uvedomeniu si farebného pocitu. „*Vidění barev je vlastností denního vidění a za soumraku se poznenáhlu ztrácí za současně vzrůstající citlivost pro rozdíly světlosti. Purkyně pozoroval za pokračujícího večerního soumraku, že červený pečetní vosk, položený na modrý papír se jeví stále světlejším až do bělošeda. V Purkynově fenoménu je adaptace oka ke tmě, ubývání sytosti barvy*

¹¹⁷ WOLFGANG VON GOETHE, J. Smyslově-morální účinek barev. Hranice: Fabula. 2004, s 19-20. ISBN 80-86600-13-0

¹¹⁸ DÉMUTH, A. Čo je to farba? Alebo historicko–psychologicko-filozofická expozícia problematiky vnímania farieb. Bratislava: Nakladateľstvo Iris, 2005, s. 110-118. ISBN 8089018793.

*a změna světlosti tak, že červená ubývá směrem k černu, modrá směrem k bílu; z tohoto pak konečný rozdíl ve světlosti, červeno jeví se černým, modro bělošedým. Purkyňův fenomén ukázal na základní rozdíl činnosti sítnice podle její adaptace k dennímu nebo nočnímu osvětlení.*¹¹⁹

3.3 Pôsobenie farieb na človeka

Farebná efektivita vplývajúca na ľudí je nepopierateľná, pretože dokáže ovplyvniť fyzický, psychický a duševný stav. Vplývajú na naše emócie, nálady, pocitové vnemy a zmysel pre priestor každého človeka. Pôsobia na ľudské telo v pozitívnych aj negatívnych účinkoch. Červené svetlo pôsobí horlivo, modré ochladzujúco, biele a zelené tóny pôsobia čisto a sterilne. Slávnostne sa javia farby zlaté alebo fialové, ktoré sa často využívajú ako dekorácie rôznych osláv či podujatí. Taktiež nám môžu vzbudiť aj chuťové predstavy, ako napríklad žltá, ktorá evokuje kyslosť, červená a ružová sladkosť, zelená zas mentolovú príchuť. Medzi farby, ktoré môžu vzbudiť naše chuťové predstavy patria hlavne teplé farby ako ružová, oranžová, hráškovozelená. Farby majú vplyv aj na ľudský sluch. V hlučnom prostredí by sa mali uprednostňovať tiché farby, ako modrá a zelená, pretože hluk utlmujú. Taktiež vplývajú na pocit hmotnosti, keďže predmety vo svetlých farbách pôsobia ľahšie ako tie tmavé, čierne. Prirodzene očakávame určité farebné súvislosti, ktoré sú dané, a preto čierne kvety a biele uhlie pre nás nie sú prirodzené kombinácie. Mnohé výskumy preukázali, že farby v miestnostiach majú emocionálne a psychologické účinky na človeka. Napríklad žlté farby a jej odtiene stimulujú myslenie, a preto sa hodia do pracovne alebo detskej izby. Naopak farby ako zelená a modrá sú vhodné do spální, pretože subjektívne znižujú vnímanie hladiny zvyku, upokojujú zmysly a napomáhajú subjektívnemu vnímaniu teploty nižšej, než akú ukazuje teplomer. Tieto farby sa však nehodia do jedální či kuchyne. Optimálnou farbou je žltá, ktorá je optimistická, usmernená k tvorivosti a intelektuálnej

¹¹⁹ JANOUŠKOVÁ, K. Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty. Praha: Akademie múzických umění, 1970, s. 40.

práci. Oranžová farba uisťuje, zo strany otepľuje, zdola páli, zatiaľ čo modrý strop odľahčuje, steny majú chladiaci účinok a podlaha nabáda k aktivite.¹²⁰

Farby môžu byť aj prostriedkom, vďaka ktorému môžeme vyjadriť naše pocity a nálady. Napríklad, často používame frázy, že niečo vidíme čierno alebo bielo, čo má naznačiť dobro alebo zlo bez strednej cesty. Na svet sa môžeme pozerat' cez ružové okuliare, čiže naivne, alebo, že je niekto od závidi zelený. Pomocou farieb môžeme opísať aj fyzický stav, ako napríklad, že je niekto biely ako smrť alebo červený ako paprika. Farby majú vysokú výpovednú hodnotu aj v mnohých iných oblastiach nášho života. Využívajú sa v umení, obchode, reklame, politike či kinematografii.

Vo filmoch sa využíva farba ako prostriedok vyjadrenia a možnosť zvýraznenia myšlienok, či pocitov postáv. Jedným z príkladov je poľský režisér Krzysztof Kieślowski, ktorý vo svojej trilógii *Tři barvy: Modrá (1993)*, *Tři barvy: Bílá (1994)* a *Tři barvy: Červená (1994)* poukázal na to, že farba môže byť mnohovýznamným prostriedkom informácií a podstatnou podporou deja. Zmyslom týchto farieb je, že na základe ich vlastností ich môžu psychologicky pôsobiť na postavy. Prevládajúca modrá prezentuje psychologické a emocionálne stavy hlavnej hrdinky, ktorá sa snaží vyrovnat' so smrťou manžela a dieťaťa. Vo filme je farba prezentovaná osvetlením a rekvizitami čím má poukázať na rozumnú snahu riešiť problémy racionálne bez prítomnosti citov. Druhý z trilógie je silno emocionálne nabitý a preto životnú silu, aktivitu, energiu a citové napätie znázorňuje farba červená. Opakom je posledný film z trilógie, ktorého príbeh sa nesie vo forme studu a ľahostajnosti, bez rozumového uváženia a akýchkoľvek pocitov, čo je zvýraznené neutrálnou bielou farbou.¹²¹

„Barvu ve filmu vnímáme jinak než ve skutečnosti. Je to nová ekranová realita, která vzniká nejen sledováním jediného záběru prohlížením sekvencí, obrazů v nepřetržitém pohybu. Nestáčí tedy vytvořit určitou výtvarnou skladbu na začátku, na konci, nebo řešit stylově statický záběr. Ve filmu, který má mít barevnou stylovou jednotu, musí každý záběr

¹²⁰ FRIELING, H., AUER, X. Človek – farba – priestor. Bratislava: Alfa, 1972, s. 18

¹²¹ MÁCA, M. Krzysztof Kieślowski. [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3435-krzysztof-kieslowski/>

*od prvého k poslednému obsahovať nejúspornější dramaticko-funkčnú usporiadanú a musí zvolit filozoficko-výtvarný názorový postup [...].*¹²²

Jednou zo zložiek všeobecnej psychológie je disciplína nazývaná psychológia farieb, ktorá sa zaoberá hlavne štúdiom vplyvu farieb na psychiku človeka. Individuálne vnímanie jednotlivých farieb a ich odtieňov je u každého jedinca iné. Pri empirických výskumoch, ktoré sa zaoberali preferenciou farieb došlo k výsledkom, ktoré majú všeobecnú platnosť. Max Luscher, ktorý sa najviac venoval významom farieb, vypracoval všeobecné významy, ktoré platia pre väčšinu populácie.

Je však veľmi podstatný rozdiel medzi psychológiou farieb a symbolikou farieb. Ako už bolo spomenuté, psychológia sa zaoberá účinkami farieb na človeka, zatiaľ čo symbolika farieb sa opiera o tradície a iné asociácie, ktoré sú s danou farbou prepojené. V predchádzajúcej časti bola opísaná psychologická účinnosť farieb vo filme a na diváka samotného. V nasledujúcej časti si porovnáme rozdiely medzi psychológiou a symbolikou na konkrétnych farbách.

Modrá farba je z psychologického hľadiska považovaná za farbu kludu, harmónie, vernosti a istoty. Môže označovať osamelosť, smútok či vzdialenosť, ale taktiež znižuje svalové napätie, spomaľuje srdcovú a dychovú činnosť. Keďže môže pôsobiť studeno, hlboko, lesklo alebo mokro je symbolicky spájaná s hĺbkou vody, nekonečným nebom či mesačným svetlom.

Červená farba dodáva človeku pocit sebadôvery, sily, tvorivosti, či potešenia. Je pokladaná za najaktívnejšiu zo všetkých farieb, hlavne preto, lebo predstavuje túžby sexuality a agresivity. Spôsobuje zrýchlenie dýchania, zvyšuje svalové napätie, krvný tlak a prispieva k zlepšeniu tkanív. Navodzuje pocit tepla, sily či lásky, a preto môže symbolizovať srdce, oheň, krv.

Biela farba navodzuje ilúziu priestoru, chladu, čistoty či neutrálnosti. Je spojená s predstavou nevinnosti, oslobodenia, absolútnej slobody a nových začiatkov. Na východnej pologuli je považovaná za farbu smrti. Symbolizuje mier, rezignáciu či sneh a ľad.

¹²²BARAN, L. Zázraky filmového obrazu. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s.163. ISBN 80-7038-036-5

Zelená farba je obzvlášť považovaná za farbu terapeutickú, pretože je to farba rastlín. Pôsobí harmonizačným dojmom, znižuje bolesť a neutralizuje. Pomáha liečiť problémy spánkovej disharmónie a pozitívne ovplyvňuje sluch. Predstavuje pokoj, nádej, ľahkosť a znovuzrodenie či šťastie. Je symbolickým znakom tvrdohlavosti, závisti, neprispôobilosti a nezrelosti. Aj napriek negatívnej symbolickosti je pokladaná za najkludnejšiu.

Oranžová farba je farbou stimulačnou, ktorá podporuje rast a má v sebe kladný náboj. Pôsobí kludne na náš tráviaci systém, zlepšuje prekrvenie organizmu. Patrí medzi teplé farby a je vnímaná ako veselá, slnečná, energická, priateľská a pozitívna. Je to farba úspechu či radosti. Symbolizuje teplo, bohatstvo alebo slnko.

Žltá farba upokojuje naše zmysly, pretože zlepšuje náladu a stimuluje zrak, nervový systém a mozog. Využíva sa pri liečení anemických a apatických detí. Predstavuje optimizmus, žiarivosť, dynamiku a veselosť. Pôsobí ľahko a kyslo a symbolicky je spájaná s teplom, slnkom, zbabelosťou a klamstvom. Je to farba, ktorá púta pozornosť, preto je využívaná v dopravnom značení či reklame.

Hnedá farba je farbou prírody, ktorá evokuje pocit sily, istoty a spoľahlivosti. Pôsobí jednoducho, pevne, zdravo a taktiež môže navodzovať pocity tepla, pohody a bezpečia. Je farbou sofistikovanosti a inteligencie. Symbolizuje prírodu, pôdu, zem a stabilitu, smútok, izoláciu.

Fialová farba sa v prírode moc nevyskytuje, a preto sa spojuje s neprirodzenosťou a exotickosťou. Spôsobuje najvyššie uvoľnenie a je to farba meditácie a odovzdanosti. Predstavuje múdrosť, spiritualitu, vznešenosť, dôstojnosť a hrdosť. Je symbolom bohatstva, hodnosti, pôvodu, homosexuality, zmätku či romantiky.

Šedá farba je typická farba tieňov a vzniká spojeným svetla a temnoty. Pritahuje opatrných a málo sebaistých ľudí, ktorí môžu mať strach zo života. Keďže znižuje sýtosť okolitých farieb, je nazývaná „upírom farieb“. Predstavuje neutrálnosť, priemernosť, nestrannosť či workoholizmus. Symbolicky je spojovaná s chorobami, starobou, chudobou či pokorou a nadprirodzenosťou.

Čierna farba je opakom bielej, je silná, autoritatívna a elegantná. Je spájaná s negativizmom, pretože je znakom vzdoru, protestu či konfliktu. Symbolizuje zlo, tmu, smrť, diabla, smolu, nešťastie či mágiu, moc alebo násilie. Taktiež môže byť braná ako farba pokory a skromnosti. Napriek negativistickým stránkam je veľmi obľúbenou farbou, ktorá nám pomáha neuzatvárať sa do seba a nestratiť sa v nekludnom prostredí. Zvláštna obľuba môže znamenať zvýšenú citlivosť a tajnostkárstvo.

Znalosti o zvláštnych účinkoch farieb nie sú ničím novým. Už starí Egypťania a Gréci používali farby k liečeniu rôznych chorôb. Po storočia je tzv. colorterapia známa liečením za pomoci farieb, ktoré sa využívajú vo forme farebného osvetlenia pri rôznych ľudských ťažkostiach. Pri tejto terapii sa využívajú rozdielne elektromagnetické zariadenia, pričom každá farba ma inú hodnotu a účinok na ľudské telo. Dokonca boli preukázané liečivé účinky farieb u slepých pacientov. Colorterapia nezahŕňa bežný spôsob liečby, ale je len jej doplnkom. Liečenie pomocou farieb je možné použiť pri nespavosti, nedostatku energie, depresiách a migrénach, zvýšenom krvnom tlaku či artritíde.

Na emocionálne a psychické rozloženie človeka nepôsobia len farby samotné, ale aj ich kombinácia a harmonické usporiadanie. Vo všeobecnom ponímaní je farebná harmónia odvodená od pozorovania prírody. *„Klasickým príkladom je krajina osvetlená zapadajúcim sluncem. Za týchto svetelných podmienok sluneční paprsky propůjčí krajině oranžovočervené zbarvení. Tento jev má za následek, že i nejnepřítelnejší barvy se zdají mít určitou souvislost. Při pohledu na tutéž krajinu za oblačného dne bude barevná tendence daná šedavým odrazem světla od zamračené oblohy. Ve vysokých horách má na světlo a barvy rozhodující vliv hustota mlhy či průzračnost jasného dne. Také umělé osvětlení má charakteristickou barevnou tendenci, která zvláštním způsobem filtruje barvy.“*¹²³

Farebné usporiadanie môžeme dosiahnuť v nespočetných formách, keďže ľudské oko dokáže zaregistrovať minimálne dvetisíc odtieňov. Až osemdesiat sedem percent všetkých vnemov získavame prostredníctvom svetla. Človek farbami vyjadruje samého seba a na základe toho sa nimi obklopuje.

¹²³ PARRAMÓN, J., M. Teorie barev. Praha: Svojk a Vašut, 1995, s. 86-87. ISBN 80-7180-046-5

4 Estetika a symbolika farebného filmu

Filmová estetika zahŕňa množstvo oblastí, ktoré sa týkajú filmu. Zaoberá sa otázkou filmového jazyka, záberu, filmových významov, naratívosti, montáže, lexiky a semiotiky či filmovým časom a priestorom. Farba vo filme sa z estetického hľadiska viaže na obsah, symbolizuje, je výlučná, popisná, často rušivá. S nástupom farby ožila taktiež estetika z maliarstva, ktorá sa mechanicky aplikovala na farebné filmy. V tejto kapitole sa budem zameriavať zákonitostami farebnej symboliky, významu použitia farieb a dôležitosťou farby ako súčasťou filmovej reči na konkrétnych filmových príkladoch.

Prienik farby vo filme sa zapísal do dejín rozvoja farebnej kinematografie, kde farba charakterizuje vízie, reminiscencie a konfrontuje čiernobielu skutočnosť. Jedným z diel, ktoré sa preslávilo symbolickým a dramatickým uplatnením farby v kinematografickom obraze je *Červená pustatina* (1964) od Michelangela Antonioniho. Film je vydávaný za poslednú časť tetralógie *Dobrodružství* (1960), *Noc* (1961), *Zatmění* (1962). „ V *Červené pustatině* (1964) Michelangelo Antonioni rozvinul přesnou metonymii barev. Po většinu filmu je Guiliana (Monica Vittiová) sužovaná psychologicky a politicky šedivým a smrtícím prostředím městského průmyslu. Když se jí při několika příležitostech podaří vyprosit se z jeho sevření, Antonioni signalizuje její dočasnou nezávislost (a možnost uzdravení) jasnými barvami, detailem spojovaným se zdravím a štěstím nejen v tomto filmu, ale také v kultuře obecně. V této scéně se Guiliana pokouší otevřít si vlastní obchod. Šedé stěny jsou přerušované skvrnami zářivých barev (pokus o svobodu), ale tvary samotné jsou násilné, neorganizované, děsivé (upadnutí do neurózy). Celkově je použita komplikovaná soustava metonymií.“¹²⁴ Antonioni využíva vysoký stupeň výraznosti farby, ktorá svojím celkovým charakterom vyjadruje psychologické ladenie chovania jednotlivých postáv. Ostrá farebná stupnica je podriadená citom a náladám hrdinky, pričom jej duševné pochody sa nám predvádzajú v akejsi farebnej projekcii. Film oproti predchádzajúcim dielam Antonioniho rozpráva príbeh založený práve na dramatickej premene farieb. Ide o plynulú, pomalú premenu farieb, postupný, rytmický a výrazový

¹²⁴ MONACO, J. Jak čist film. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004, s. 164. ISBN 80-00-01410-6

prechod. Vo filme sa scény zafarbuju nielen dekoráciou, ale aj kostýmami a svetlom. Vo väčšine prípadov bol film natáčaný za prítomnosti svetla, ktoré potlačovalo priestor a zdôrazňoval povrchnosť a plošnosť. „*Není tu světelná, ale barevná atmosféra, není tu pocit intimacy, nepracuje se s tvarem, ale s barevnou plochou, která evokuje dramatické napětí. Barva sama ovšem drama nevytváří, ale je důležitou součástí filmu jako aspekt výrazového faktu. Barva zde splývá s ostatními dramatickými výrazovými prostředky v novou jednotu.*“¹²⁵

V dnešnej dobe je farba samozrejmosťou v oblasti filmového umenia. Možnosti využitia farby v kinematografii sa po skončení epochy čiernobieleho filmu ustavične rozširovali. Prvotne farba zvyrazňovala realitu, postupne sa však stala výrazovým prostriedkom, ktorý mal plniť aj symbolickú a estetickú funkciu. Vďaka farebnému znázorneniu mohli režiséri vyjadrovať ukryté pocity, ciele či pohnútky a pomocou farebnej symboliky mohli vystihnúť skutočnosti, bez potreby použitia slov. Medzi režisérov, ktorí prostredníctvom farieb vyjadrovali umelecký a psychologický zámer filmu, nepochybne patrí Krzysztof Kieślowski. Jeho filmový cyklus *Tři barvy: Modrá (1993)*, *Tři barvy: Bílá (1994)* a *Tři barvy: Červená (1994)* navodzuje ľahké asociácie s farbami francúzskej trikolóry, revolučným heslom „Sloboda, Rovnosť, Bratstvo“, doplnené symbolických odkazov jednotlivých častí, kde každá časť tvorí samostatný a indiferentný celok. Jednotlivé farby sú symbolicky priradované ku typu osobnosti hlavnej postavy, ako bola melancholická Júlia (*Modrá*), súcitná Valentina (*Červená*) a neutrálneho Karola (*Biela*). Filmy sú typické tým, že obraz aj predmety sú zladené do jednotlivých farieb podľa názvu, čím sa intenzívnejšie vyzdvihuje symbolický zámer autora. Prvá časť sa zaoberá duševne zdevastovanou Júliou, ktorá po tom, ako prišla o svoju rodinu pri automobilovej nehode, hľadá nový zmysel života. Emocionálny prejav hlavnej hrdinky, ktorý je ničujúci a nekompromisne bolestivý, je podložený modrou farbou, ktorá symbolizuje zámerné odmietanie citov, melanchólie, opovrhovanie vlastnej minulosti a následné vyvrcholenie do novej nádeje. Druhá časť je o poľskom holičovi Karolovi, ktorý si prechádza ťažkým rozvodom, na základe čoho, sa vracia do rodného Poľska s jediným cieľom, a to

¹²⁵BARAN, L. *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989, s.163. ISBN 80-7038-036-5

pomstiť sa svojej manželke, ktorá ho zvrhla. Všadeprítomná biela farba pôsobí vo filme neutralizovane až ironizujúco, ktorá ma charakterizovať Karolovu nestrannosť citov k bývalej žene. V poslednej časti si modelka Valentina vytvorí vzťah s postarším, cynickým sudcom Josephom. Tento film vedie do krajnej možnosti výtvarnej (farebnej) štylizácie. Na scéne sú inštalované červené stoličky, periny, stoly či telefóny, modelingové mólo, sedačky pre divákov, vstup do kaviarne či rúž hlavnej hrdinky. Červená má symbolizovať súcit a vlastnú bolesť. Ďalší film režiséra Kieślowskiego, *Dvoji život Veroniky (1991)* je jedným z tých, kde sa tvorca vyjadruje nielen prostredníctvom farieb, ale aj za pomoci svetla. Intímne chvíle hlavných postáv sú symbolicky ozvláštnené žltó-zlatými tónmi, ktoré prinášajú na scénu teplé duchovné svetlo. Žltó-zlatá farba je typickým symbolom božstva aj keď Kieślowski tým chce poukázať na duchovné prepojenie dvoch ľudí, nie na vieru. *Dvoji život Veroniky* je zvláštny príbeh dvoch identických dievčat, Poľky a Francúzsky, ktoré je možné vnímať v najrôznejších rovinách. Zatiaľ, čo „poľská“ Veronika dáva pred láskou k mužovi prednosť láske k hudbe, a preto taktiež umiera, „francúzska“ Veronika volí príjemnejšiu životnú cestu. Obe ženy, ktoré sa náhodne stretnú len na diaľku a na krátky okamih, trpia rovnakou srdcovou chorobou, majú silné gestá a používajú rovnaké predmety. Film ma dokonale prepracované detaily, vytvárajúce strhujúci až mystický obraz naplnený silným emocionálnym príbehom, v ktorom je schválne eliminovaná biela farba. Režisér Kieślowski dokázal vo filmoch vyzdvihnúť farbu ako ústredný prvok a presvedčivo aplikovať farebnú symboliku.

Aj Alfred Hitchcock využil vo svojom filme *Marnie (1964)* farebnú symboliku, kde napätie podnietené psychickou poruchou hlavnej postavy umocnil emotívnym použitým farby. Marnie je notorická zlodejka a klamárika, ktorá má panický strach z červenej farby. Pracuje ako sekretárka, ktorá sa snaží svojho zamestnávateľa okradnúť a následne uniká pred spravodlivosťou. Farby v tomto filme sú využívané na symbolizujúce zábery, ako napríklad sýtožltej peňaženky s ukradnutými peniazmi, ktorá má symbolizovať kleptomániu hlavnej hrdinky. Ústrednou farbou je však červená, ktorá predstavuje hrdinkinu paniku a strach. Marnie si červenú spojuje s niečím neprijemným, pričom táto farba ju sprevádza aj v jej nočných morách. Averzia voči farbe je postupom deja vysvetlená tým, že v detstve zabila

matkinho milenca. Po nespočetných množstvách dejových zvrátov je Marnie vyliečená vďaka živým spomienkam na minulosť, v ktorých sa objavuje aj jej matka.

Červená farba je neraz využitá aj vo filme *Osvícení (1980)* od Stanleyho Kubricka. Červená je v tomto filme kľúčová, keďže ide o abstraktný symbol znázorňujúci krv. Spisovateľ Jack Torrance hľadá kľudné miesto na písanie svojho románu, a tak prijíma ponuku práce správcu horského hotela, kde odchádza spolu so svojou rodinou. Hneď po príchode sa dozvedá o tragédii, pri ktorej vtedajší správca zošalel zo samoty a odlúčenia a zavraždil svoju ženu a dve dcéry. Veľmi skoro zisťuje, že samota v strede hôr je tiesnivá a taktiež začína prichádzať o rozum. Autor využíva rôzne farby v miestnostiach a chodbách, ktoré majú znázorňovať zmiešané a zmätené pocity filmových hrdinov. Často je využívaný aj symbol červeného svetla, ako predzvesť nešťastia, násilia a smrti. Film je prepracovaný do najmenších detailov, keďže režisér Kubrick bol perfekcionista. Natáčanie exteriérových scén bolo plné prírodnej scenérie a interiér bol vsadený v prostredí elegantného hotela. Atmosféru dotvára aj temná hudba, ktorá dodáva efekt desivosti a prekvapenia.

Český film *Starci na chmelu (1964)* od Ladislava Rychmana taktiež využíva farby, avšak v súvislosti odlišností medzi ženami a mužmi. Červená farba zvýrazňuje ženskosť a modrá mužnosť. Autor pri záberoch na nežné pohlavie využíva červené svetlá a mužskú časť ladí do modrej. Spolu s tanečnou choreografiou ide o harmonické dopĺňanie a striedanie oboch farieb, ktoré vytvára komplexný celok.

Trend v podobe čiernobielych filmov s farebnými prvkami bol v posledných rokoch veľmi obľúbený. „*Film Pleasantville: Městečko zázraků (1998) povýšil napětí mezi černobílým a barevným na svůj základní estetický princip. Černobílý film předává podstatně méně vizuálních informací než film barevný, a toto omezení může způsobit, že jsme více zataženi do děje, dialogů a psychologie filmového prožitku než do podívané. Z umělcova pohledu představuje omezení černobíle výzvu komunikovat více pomocí kompozice, tónu a režijního pojetí.*“¹²⁶ Dvaja súrodenci David a Jeniffer sa ocitnú v klasickej televíznej show

¹²⁶ MONACO, J. Jak čist film. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004, s. 114. ISBN 80-00-01410-6

z 50. rokov nazývanej *Pleasantville: Městečko zázraků*, ktorú pôvodne sledovali v televízii. Keďže súrodenci nevedia ako sa vrátiť domov, snažia sa začleniť do vtedajšieho života a tým vnášajú farby do miestneho čiernobieleho sveta. Kombinácie čiernobielej a farieb v jednom zábere korešponduje s celkovou vizualizáciou.

Toto stvárnenie taktiež využil aj Steven Spielberg vo filme *Schindlerův seznam* (1993). Tento film sa od roku 1993 stal stopercentnou klasikou dokumentujúcou čiernobiely kroniku ľudských dejín, známou ako Holocaust. Čiernobiely film s farebnými prvkami posilňuje pocity strachu a hrôzy z koncentračných táborov. Vo filme o človeku, ktorý pomohol tisíckam židovským občanov pred smrťou je silne emotívny motív dievčatka, ktoré v dave tmavých postáv vyniká vďaka červenému kabátiku. Neskôr vďaka červenému kabátu vidíme, že je dievčatko umiera spoločne s ostatnými v tábore. Touto scénou chcel režisér zvýrazniť, že snaha o útek je detinská a naivná, bez šance na úspech. Vo filme sa taktiež objavuje sviečka s farebným ohňom, ktorý má predstavovať spravodlivý lesk a iskru nádeje. Využitie farby v čiernobiely snímku má upozorniť na kruté a násilné praktiky deportácii židov do táborov počas druhej svetovej vojny.



Obrázok 21: Dievčatko v červenom kabáte¹²⁷

¹²⁷ DVOŘÁKOVÁ, I. Top 10 nejlépe hodnocené filmy dle CSFD. [online]. © 22.05.2014 [cit. 2016-02-27]. Dostupné z: <http://www.top10list.cz/top-10-nejlepe-hodnocene-filmy-dle-csfd/>

ZÁVER

Film je umením vedecko-technického pokroku dvadsiateho storočia, kedy sa zrodilo masové a obecne dostupné umenie, schopné obracať sa k miliónom divákovi, ktoré začleňuje do sféry umeleckého poznania nové stránky a súvislosti reality. Vznikol po vynáleze mikroskopu a fotografie a dodnes naďalej zdokonaľuje svoje prostriedky na základe najnovších výtvarných techník. Proces zrodu filmu je mnohostranný. Jeho technický základ nám vo svojom neustálom rozvoji a zdokonaľovaní umožňoval širší a hlbší odraz skutočnosti, či už sa jedná o zvuk, farbu, priestorovosť apod. Vnútroštná vzájomná podmienenosť umeleckých postupov, prostriedkov a stále rastúcich technických možností neobyčajne priblížila formu filmového zobrazenia k formám samotného života, čo môže viesť k záveru, že film je jedným z najrealistickejších umení.

Súčasnú kinematografiu si len málo filmových konzumentov a divákov dokáže predstaviť bez akéhokoľvek farebného prevedenia. Je to následok narastajúcich alternatív využívania farby a množstva funkcií a významov tohto vyjadrovacieho prostriedku. Prostredníctvom farby sa filmovým tvorcom darí zvýrazniť estetickú, umeleckú a emocionálnu hodnotu filmu, ktorá sa stáva veľmi populárnou a vyhľadávanou. Všeobecné poznatky o účinkoch farieb a farebnej symbolike prevedené do audiovizuálneho diela, dokázali divákovi priblížiť realistický zážitok, ktorý prežíva v bežnom živote.

Túto diplomovú prácu som sa rozhodla napísať preto, lebo farebný film je súčasťou nášho bežného života, čo v prípade detstva našich rodičov povedať nemôžeme. Ovplyvňuje našu fantáziu, pomáha k relaxovaniu a zábave, môže byť náučný či poučný, môžeme ho kritizovať alebo obdivovať. Je to trend nášho spoločenského a kultúrneho života.

V tejto diplomovej práci je komplexne popísaná filmová história, od prvých pokusov na vznik filmu, cez začiatky integrácie farby, techník farbenia a farebných systémov do kinematografie. Okrem toho sa práca zaoberá aj fyziológiou zraku, ktorá je jedným z podstatných oblastí na porozumenie tejto tematiky. Čo to farba je, ako na nás pôsobí, aké sú hlavné funkcie a charakteristiky farieb, objasnilo mnoho faktov týkajúcich sa zákonov

farebného realizovania. Aby sme si mohli uvedomovať farby v audiovizuálnych dielach je dôležitá farebná percepcia, zaoberajúca sa emocionálnym a psychologickým pôsobením farieb na ľudskú osobnosť, ktorá je prakticky rozoberaná na konkrétnych príkladoch v poslednej kapitole. V tejto časti som chcela poukázať na estetické a symbolické princípy využitia farieb na určitých filmových snímkach.

Na základe odbornej literatúry a analýz filmov som sa snažila podať súhrnné informácie o farbe ako takej, a všetkých jej pôsobeniach, vplyvoch, funkciách, charakteristikách a vlastnostiach uplatňujúcich sa nielen v ľudskej spoločnosti ale aj v kinematografii. V rámci tejto diplomovej práce som dospela k záveru, že farba je užitočným a prínosným výrazovým prostriedkom, ktorý prispieva k estetizácii a popularizácii filmového umenia.

ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV

Zoznam použitých českých zdrojov

- BARAN, L. *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989. ISBN 80-7038-036-5.
- BROŽ, J. *Věčný tulák Charlie*. Praha: Český spisovatel, 2011. ISBN 978-80-87391-59-4.
- HANUŠ, K. *O barvě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969. ISBN nemá
- JANOUSHKOVÁ, K. *Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty*. Praha: Akademie múzických umění, 1970. ISBN nemá
- KOLEKTÍV AUTOROV. *Kronika filmu*. Praha: Fortuna Print, 1995. ISBN 80-85873-39-7.
- MONACO, J. *Jak číst film*. Praha: Nakladatelství Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- PARRAMÓN, J., M. *Teorie barev*. Praha: Svojk a Vašut, 1995. ISBN 80-7180-046-5.
- PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.
- PLAZEWSKI, J. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1961. ISBN nemá
- SADOUL, G. *Dějiny filmu: Od Lumièry až do doby současné* Praha: Orbis, 1958. ISBN nemá
- ŠICKOVÁ – FABRICI, J. *Základy arteterapie*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-616-0.
- THOMPSON, K., BORDWELL, D. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-807-1068-983.
- THOMPSON, K., BORDWELL, D. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I. díl 1895-1918*. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989. ISBN 80-7038-016-0.
- WOLFGANG VON GOETHE, J. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula. 2004. ISBN 80-86600-13-0.

Zoznam použitých zahraničných zdrojov

BERGAN, R. *Film*. Bratislava: Vydavateľstvo Sloart, 2008. ISBN 978-80-8085-621-2.

DÉMUTH, A. *Čo je to farba? Alebo historicko-psychologicko-filozofická expozícia problematiky vnímania farieb*. Bratislava: Nakladateľstvo Iris, 2005. ISBN 80-8901-879-3.

FRIELING, H., AUER, X. *Človek – farba – priestor*. Bratislava: Alfa, 1972. ISBN nemá

Zoznam použitých internetových zdrojov

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Biocolor. Stained Frame Prints. [online].

[cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/stained.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Cinecolor. [online].

[cit. 2016-02-02]. Dostupné z:

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/cinecolor2.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Gaumont Chronochrome. [online].

[cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/gaumont.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Hand colored films. [online]. [cit. 2016-01-08].

Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/handtint.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Horst Process. [online].

[cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/horst.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Kinemacolor Descendants. [online].

[cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/colcim.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Kinemacolor. The first successful color system.

[online]. [cit. 2016-02-02]. Dostupné z:

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/kinemaco.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Subtractive Color Systems [online].

[cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/subtract.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Technicolor [online].

[cit. 2016-02-02]. Dostupné z:

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor1.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Technicolor system 2. [online].

[cit. 2016-02-03]. Dostupné z:

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor2.htm>

AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. Technicolor system 3. [online].

[cit. 2016-02-03]. Dostupné z:

<http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor3.htm>

ATOM. Apologies to Don Hertzfeld. [online]. © 03.11.2007 [cit. 2016-02-03]. Dostupné z:

http://classicanimation.blogspot.cz/2007_11_01_archive.html

BATISTOVÁ, A. Barva pro všechny: Agfacolor, Eastmancolor a jiné. [online]. ©

06.11.2006 [cit. 2016-02-03]. Dostupné z:

http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/11/6/clanky/barva-pro-vsechny-agfacolor-eastmancolor-a-jine/

BATISTOVÁ, A. Kinematografické počátky I.: Film, formát a barva. [online]. ©

31.03.2006 [cit.2016-08-01]. Dostupné z:

http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/3/31/clanky/kinematograficke-pocatky-i-film-format-a-barva/

BATISTOVÁ, A. Mezi němým a zvukovým filmem: Tříbarevný Technicolor. [online].©

28.07.2006 [cit. 2016-02-02]. Dostupné z:

http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/28/clanky/mezi-nemym-a-zvukovym-filmem-tribarevny-technicolor/

BATISTOVÁ, A. Před nástupem zvuku III.: Barevný film před Technicolorem. [online].©

14.07.2006 [cit. 2016-01-26]. Dostupné z:

http://zena.centrum.cz/clanek.phtml?old_url=zena/atlas/2006/7/14/clanky/pred-nastupem-zvuku-iii-barevny-film-pred-technicolorem/

DODO. Astrologia a horoskopy – farby. [online]. © 12.08.2014 [cit. 2016-02-06].

Dostupné z: <http://www.zverokruh.sk/forum/astrologia-horoskopy/farby-2953/>

- DVOŘÁKOVÁ, I. Top 10 nejlépe hodnocené filmy dle CSFD. [online]. © 22.05.2014 [cit. 2016-02-27]. Dostupné z: <http://www.top10list.cz/top-10-nejlepe-hodnocene-filmy-dle-csfd/>
- MÁČA, M. Krzysztof Kieślowski. [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3435-krzysztof-kieslowski/>
- MALONEY, A. „Casablanca“ virgin see the light at The Prytania. [online]. © 16.06.2009 [cit. 2016-02-03]. Dostupné z: http://www.nola.com/movies/index.ssf/2009/06/casablanca_virgin_see_the_ligh.html
- PIHAN, R. Reprezentace barev v PC, CMYK a tisk. [online]. © 27.09.2006 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: <http://www.digimanie.cz/reprezentace-barev-v-pc-cmyk-a-tisk/1672>
- SURMAN, M. Video Storytelling. [online]. © 02.05.2011 [cit. 2016-01-08]. Dostupné z: <http://mediashift.org/idealab/2011/05/win-a-newsroom-fellowship-by-rethinking-video-storytelling121/>
- VINTAGE45'S BLOG. Lights of New York – The first full fledged talkie. [online]. © 22.10.2015 [cit. 2016-01-09]. Dostupné z: <https://vintage45.wordpress.com/2015/10/22/lights-of-new-york-1928-the-first-full-fledged-talkie/>
- WINOKUR M., HOLSINGER B. Movies and film. [online]. [cit. 2016-02-02]. Dostupné z: <http://www.infoplease.com/cig/movies-flicks-film/condensed-history-color.html>

ZOZNAM OBRÁZKOV

Obrázok 1: Muybridgeho experiment na konských dostihoch	11
Obrázok 2: Příjezd vlaku	15
Obrázok 3: Světla New Yorku	32
Obrázok 4: Ručne farbený materiál (pomocou štetcov)	35
Obrázok 5: Ručne farbený materiál (pomocou jednoduchých šablón)	36
Obrázky 6: Aditívne miešanie farieb	37
Obrázok 7: Subtraktívne miešanie farieb	38
Obrázok 8: Kinemacolor	40
Obrázok 9: Chronochrome	41
Obrázok 10: Horstov proces	41
Obrázok 11: Biocolor	42
Obrázok 12: Nástupcovia Kinemacoloru	43
Obrázok 13: Dvojfarebný Kodachrome	45
Obrázok 14: Technicolor č. 2	45
Obrázok 15: Technicolor č. 3	46
Obrázok 16: Cinecolor	47
Obrázok 17: Film Casablanca v čiernobielom a farebnom prevedení	49
Obrázok 18: Kruh zobrazujúci triedenie pigmentových farieb od primárnych	54
Obrázok 19: Komplementárne farby	54
Obrázok 20: Farebné spektrum	55
Obrázok 21: Dievčatko v červenom kabáte	68

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Simona Rázgová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční studium

Název práce: Film a farba

Rok: 2016

Počet stran textu bez příloh: 64

Celkový počet stran příloh: 12

Počet titulů české literatury a pramenů: 15

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 3

Počet internetových zdrojů: 24

Vedoucí práce: Prof. MgA. Jiří Svoboda