

Uloga boje u pričanju i podržavanju priče u igranom filmu

Kunić, Hanna

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:213734>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**Studij snimanja
Usmjerenje filmsko i video snimanje**

**ULOGA BOJE U PRIČANJU I PODRŽAVANJU PRIČE
U IGRANOM FILMU**

Diplomski rad

Mentor: Branko Linta, doc. art Studentica: Hanna Kunić

Zagreb, 2020

Sažetak

Rad se bavi proučavanjem komunikacijskih i izražajnih mogućnosti fenomena boje unutar filmskog medija, točnije unutar roda igranog filma. Od proučavanja estetskog i tehnološkog razvoja boje unutar filma, do pozicioniranja boje kao komunikacijskog posrednika između autora i gledatelja sposobnog za obnašanje narativnih funkcija.

Ključne riječi: boja, igrani film, koloristička kompozicija, narativna uloga boje, značenje

Summary

The thesis studies communication and expressive possibilities of the phenomenon of color within the film medium, more precisely within the genre of feature film. From the study of aesthetic and technological development of color within film, to positioning color as a communicative mediator between the author and the viewer capable of performing narrative functions.

Keywords: color, feature film, color composition, narrative role of color, meaning

Kazalo

1. Uvod	1
2. O boji	3
3. Razvoj boje unutar filmskog medija	10
4. Narativna uloga boje u igranom filmu	22
4.1. Boja kao znak	23
4.2. Koloristička kompozicija filma	24
4.3. Interpretacija boje u filmu	26
4.4. Narativne funkcije boje	31
5. Zaključak	34
6. Popis literature	35

1. Uvod

Jedan od fenomena koji u našem raspoznavanju svijeta igra važnu ulogu, utječući pritom na našu komunikaciju s okolinom i drugim bićima i objektima koji se u njoj nalaze, jest boja. U okviru diplomskog rada „Uloga boje u pričanju i podržavanju priče u igranom filmu“ baviti ću se proučavanjem komunikacijskih i izražajnih mogućnosti spomenutog fenomena unutar filmskog medija, točnije unutar roda igranog filma.

Povod za pisanje o navedenoj temi, bila je općenita zaintrigiranost bojom i narativnim mogućnostima koje pruža autorima filma od samih početaka medija. Također, dodatni poticaj bilo je i praktično iskustvo, iz pozicije studentice filmskog i video snimanja, dobiveno kroz prisustvo i rad na studentskim i profesionalnim projektima, pri čemu sam imala priliku iz prve ruke upiti dojmove o korištenim kolorističkim rješenjima i njihovom utjecaju na priču, ali i ukupan dojam filma.

Rad je strukturiran u šest poglavlja, od kojih prvi dio čini uvod unutar kojeg nastojim definirati temu i cilj rada. U drugom dijelu iznose se informacije potrebne za osnovno razumijevanje boje kao komunikacijskog i kulturnog fenomena. Treće poglavlje posvećeno je opisu tehnološkog i estetskog razvoja boje unutar medija filma - od ručnog oslikavanja fotograma u ranoj fazi filma, sve do trenutka potpune demokratizacije kada snimanje u boji postaje norma te izražavanje bojom, unutar svih njenih pojavnih oblika, postaje dostupno svima. Četvrto poglavlje ukratko se bavi pozicioniranjem boje kao komunikacijskog posrednika između autora i gledatelja sposobnog za prenošenje određenih značenja. Kroz ove ću tematske cjeline pokušati doći do cilja rada, a to je iznijeti osobno mišljenje o poziciji boje kao vrijednog narativnog alata u filmu.

No, prije nego započnem, želim napomenuti kako ću u tekstu vezano uz donošenje kreativnih odluka po pitanju kolora i drugih vizualnih elemenata filma, koristiti pojam autor. Tom riječju namjera je obuhvatiti kompletan autorski tim koji može imati značajan utjecaj na vizualno oblikovanje filmskog svijeta - od redatelja, direktora fotografije, scenografa, kostimografa sve do slikara maske. Smatram nepotrebnim dodatno isticati važnost poznavanja navedenih uloga

i njihova utjecaja, potrebnog za razumijevanje kolaborativne prirode nastanka filma, koja je ujedno i jedna od njegovih najvrjednijih osobina.

Kako bih se vratila na temu te se upustila u avanturu pisanja o boji i njenim narativnim mogućnostima, ovaj kratki uvod završit ću s mišlju istaknutog francuskog umjetnika.

Boja! Kakav dubok i tajanstven jezik, jezik snova. - Paul Gauguin

2. O boji

Glavnu ulogu u opažanju i razumijevanju svijeta oko nas igraju naša osjetila. U tom se procesu prikupljanja podataka o svojstvima okoline ističe funkcija našeg percepcijskog sustava koji sve registrirane podražaje i informacije prevodi u nama razumljive koncepte. Na takvoj se interakciji okoline i našeg biološkog aparata temelji i opažanje boje, koja je sveprisutan fenomen naše svakodnevice. Dovoljan je jedan pogled kroz prozor da se pred nama otvori čitava paleta i orkestracija boja; od zelenila prirode, plavetnila neba, sivila gradskog asfalta i zgrada, sve do pomno odabranih kolorita odjevnih predmeta prolaznika na ulici. Ukratko, sve što nas okružuje ima boju. Kada obratimo pozornost, brzo zamjećujemo da boja zadire u zaista svaki segment naših života, odnosno da u svijetu boje živimo. No, iako svjedočimo njenom svakodnevnom korištenju, često izostavljamo dublji zaron u razumijevanje svijeta izražajnih mogućnosti koje boja sa sobom nosi - da bismo njene funkcije i utjecaj izvukli iz carstva misterija, potrebno je поближе promotriti boju kao fenomen.

Na spomen boje većina nas pomisli na prirodni fenomen koji je od pamtivijeka tema razmatranja istaknutih znanstvenika, filozofa, teoretičara i umjetnika; poput Aristotela, Newtona, Goethea, Schopenhauera, Chevreula, Munsella, pa sve do teoretičara 20. stoljeća koji su boji pripisali duhovnu dimenziju. Spomenuti su, putem brojnih eksperimenata, analiza i opisa, pokušavali objasniti i sistematizirati vlastite ideje o boji te ukazati na bogatstvo aspekata iz kojih je možemo promatrati. Upravo su neka od tih istraživanja, od kojih je većina sjecište mnogobrojnih znanstvenih i umjetničkih disciplina, ukazala na činjenicu da na boju ne smijemo gledati isključivo kao na prirodni fenomen, već i kulturni. S obzirom na to da će u ovome tekstu naglasak biti na potencijalu boje da sudjeluje u procesu prenošenja naših poruka i ideja, odnosno na narativnim i komunikacijskim mogućnostima koje boja posjeduje - najavljujem kako ću kroz tekst u većoj mjeri boji pristupati kao svojevrsnom kulturnom proizvodu.

Odgovore na pitanje zašto na boju ne smijemo gledati isključivo kao na prirodni fenomen, već ju trebamo sagledati i kao složenu kulturnu konstrukciju, treba potražiti i u samom načinu na koji funkcionira naš percepcijski sustav. U trenutku kada unutar svoje okoline percipiramo neku boju, primjerice zelenu, okom zapravo opažamo samo jedan mali dio vidljivog dijela

elektromagnetskog spektra određene valne duljine, u ovom slučaju otprilike 490 - 570nm. Apsorpcijom fotona unutar oka započinje obrada vidnih informacija, a taj se podražaj zatim u obliku električnog impulsa prenosi do središta za vid u našem mozgu, koji zatim omogućuje dekodiranje poslanih informacija i stvaranje slike koja sadrži odgovor o tome o kojoj se boji radi. No, kako se svako naše doživljavanje stvarnosti svodi na niz misaonih radnji - svjesnih ili nesvjesnih; tako se istovremeno s automatiziranim procesom opažanja, odvijaju i drugi kognitivni procesi poput mišljenja, vjerovanja, emocija, potreba i dr., a koji su povezani i sa serijom socijalnih i kulturnih asocijacija. Oni mogu utjecati na način na koji vidimo svijet oko sebe, čime omogućuju da uz informaciju o tome o kojoj je boji riječ, u većini slučajeva, vezemo i neko dodatno simboličko značenje. Na koji način naša društvena i kulturna znanja utječu na upisivanje tog značenja, pokušat ću objasniti na primjeru ranije spomenute zelene boje i značenjima koja se uz nju vezuju u različitim kulturama tijekom različitih perioda.



Slika 1. Goetheov krug boja (1809)

Primjerice, u starom se Egiptu zelena povezivala s besmrtnosti i kultom vegetacije pa se tako bog plodnosti Oziris često prikazivao sa zelenom bojom kože te ga se oslovljavalo kao *Veliki Zeleni*. U antičkom Rimu povezivala se s bogom mora Neptunom, pri čemu postoje izvori koji govore kako su i životinje koje su mu se prinosile za žrtvu bivalne označene zelenim detaljima. U hinduizmu i budizmu simbolizira život i smrt. Islam također zelenu vidi kao svetu boju. Na području Europe vezana je uz fenomene fizičkog svijeta, dok u pustinjским područjima predstavlja boju raja. U azijskim kulturama predstavlja život, ali nosi i negativne konotacije propadanja i nevjere; iz čega proizlazi neobičan kineski običaj da muškarci nose

zelene kape ako su im žene preljubnice. Značenja mogu biti ambivalentna između različitih kultura, no ponekad i unutar iste. Što je vidljivo i u Irskoj koja zelenu ima za nacionalnu boju, što nije neobično s obzirom na to da se radi o iznimno zelenom otoku, dok se prema starim irskim folklornim vjerovanjima smatra kako zelena donosi nesreću. Takvo nabranje značenja i poimanja boje može zaista ići unedogled, s obzirom na to da tragove takvih naučenih asocijacija nalazimo i u najranijim civilizacijama. No, ako pomnije promotrimo spomenute asocijacije vezane uz zelenu, primjećujemo postojanje određene temeljne veze među navedenim pojmovima. Izrazi su različiti, odnosno nose oblik i ideju specifičnu za zajednicu, no daju se svesti pod zajednički nazivnik. Postavlja se pitanje, što nam mogućnost svođenja pod zajednički nazivnik zapravo govori? Mišljenja sam da nam daje određenu naznaku da kao vrsta reagiramo slično na podražaje iz okoline, ali istovremeno sugerira postojanje određenog mehanizma koji pokreće da takve zajedničke doživljaje i ideje pohranimo kao značenja u obliku simbola. U gore navedenim primjerima, različite kulture i zajednice pohranile su vlastitu interpretaciju odnosa s prirodom unutar značenja dodijeljenih zelenoj boji. Upravo takav mehanizam upisivanja doživljaja i značenja, otvara nam mogućnost komunikacije putem boje. No, pažnju treba obratiti i na specifičnost upisanog značenja, odnosno primjetiti kako na njegovo formiranje utječu i kulturološke vrijednosti i znanja, čime ono postaje relevantno za određenu zajednicu.

Unutar spomenute kulturološke dimenzije, treba spomenuti i utjecaj civilizacijskog dosega čiji razvoj uvelike utječe na razumijevanje izražajnih mogućnosti koje nam boja pruža. Civilizacijski napredak sa sobom nosi inovaciju, što za boju znači stvaranje novih upotreba i istraživanje njenih komunikacijskih mogućnosti unutar nekog novog sistema. Čim se za boju otvori novo područje korištenja, znači to i dublji zaron u razumijevanje svijeta boje. No, zanimljivo je društveni utjecaj promotriti i kroz odnos boje i jezika, o čemu Tanhofer piše sljedeće.

Boje mogu pomoći pri otkrivanju uzajamne ovisnosti jezika i mišljenja: kako jezik ima veliko značenje u procesu spoznaje, jedan je od uvjeta da bi mozak reagirao na određene signale i pretvarao ih u značenja. Jezik se sastoji od sustava znakova koji omogućavaju oblikovanje i izmjenu misli i iskustava, kao i svjesno stjecanje i akumuliranje znanja. - Nikola Tanhofer

Na osnovni tih podataka možemo zaključiti kako razvoj jezika, koji je također uvjetovan razvojem društva, utječe na obogaćivanje naše percepcije i kvalitetu naše spoznaje. Dolazi tako do neizbježne nadogradnje našeg prirodnog aparata, koji je preduvjet svake naše spoznaje, no trenutak kada tu spoznajemo osvijestimo te istovremeno posjedujemo alat potreban za njenu verbalizaciju - u tom trenutku postajemo sposobni samostalno oblikovane misli i značenja podići na višu komunikacijsku razinu.

Svjesni složenosti procesa izgradnje i tumačenja značenja koja bojama pripisujemo, slobodno zaključujemo kako su ista - slojevita, promjenjiva u vremenu i prostoru, ponekad vrlo ambivalentna te uvelike ovise o našim znanjima i iskustvima. Velik doprinos takvom razumijevanju boje, dao je i povjesničar Michel Pastoureau, o čemu svjedoči njegov citat.

Boje imaju svoju povijest jer ih ni ljudi nisu uvijek doživljavali na isti način. Nije se promijenio naš senzorni aparat, već naš doživljaj stvarnosti koji je povezan s našim znanjem, rječnikom, imaginacijom, kao i našim osjećajima, dakle svime što se razvijalo tijekom vremena. - Michel Pastoureau

Upravo unutar sposobnosti formiranja prenesenih značenja i kulturnih poruka leži neizmjerne snaga i moć boja da utječu na nas. Boje tako mogu utjecati na naša osjetila, ponašanje te čak izazvati određena raspoloženja. Zato ne čudi činjenica da od davnina bivaju vrlo važnim komunikacijskim sredstvom i alatom za kreativno oblikovanje svijeta koji nas okružuje. Vidljivo je to i promatranjem njihova socijalnog značenja tijekom povijesti, o kojem govore primjeri kada su boje bile podložne zakonima koji su regulirali ponašanje pojedinaca, i određenih zajednica, vezano uz korištenje i izražavanje putem određenih boja. Istaknut ću dva primjera u povijesti koja su mi osobno zanimljiva, od kojih je jedan odnos cara Dioklecijana prema purpurnoj boji.

Dioklecijan je nad bojenjem materijala u purpurno proglasio carski monopol, što je kasnije bilo obilježeno i unutar Justinijanovog zakonika (528. - 534.) koji je na smrt osuđivao prodavatelje ili kupce purpurne tkanine. Carska je titula tada glasila porfirogenet, u prijevodu purpurnorođeni, što se održalo i u danas popularnoj frazi rođen u ljubičastom. No, da bismo

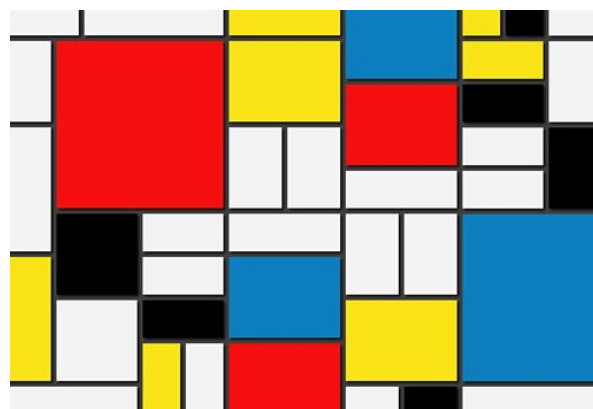
razumjeli nastanak takvog strogog zakona, potrebno je pomnije sagledati povijesni kontekst. Period je to u povijesti kada je stabilnost Rimskog imperija ozbiljno ugrožena, pretendenti na prijestolje podržani od strane vojske javljaju se sa svih strana, a priznati car u prosjeku je vladao tri godine prije nego što je ubijen. U takvom okruženju na vlast dolazi Dioklecijan, kojeg pisci tog doba oslovljavaju i kao čovjeka potrebnog rimskoj državi¹. Njegova misija bila je jasna - učvrstiti poziciju dvora i Carstva. No, kakve to veze ima s purpustom? Po uzoru na istok, za stabilizaciju dvora, Dioklecijan uvodi stroga pravila vezana uz dvorske ceremonijale. Kako purpur kao pigment u to doba nosi veliku vrijednost, s obzirom na kompleksnost proizvodnje i smanjenu dostupnost, što utječe na činjenicu da si ga ne može svatko priuštiti, čime postaje simbol imućnosti, a time i moći i utjecaja - carski dvor prisvaja purpur kao svoju boju. U trenutku kada purpurna postaje carskom bojom, u nju je upisano značenje, ona sada simbolizira prijestolje, vlast i golemu moć. Pri čemu se nastanak zakona koji će ograničiti njenu uporabu sada čini kao sasvim logičan potez. Ako je netko dovoljno hrabar da poželi nositi purpurnu halju, i tim postupkom se obgrliti značenjima moći i vlasti, taj pojedinac dovoljno je hrabar i za pokušaj otimanja vlasti caru. Zakon tako propisuje smrtnu kaznu za korištenje i preprodaju purpura, čime si dopušta eliminaciju prijetnje i iskazuje svoju moć. Kao što sam spomenula ranije, takva stroga pravila vezana uz dvorske običaje građena su po uzoru na istok, što me dovodi do drugog primjera - žute kao simbola dominacije, moći i carstva tijekom povijesti Kine. Kineske legende još od 3 tisućljeća pr. Kr. spominju postojanje božanskog *Žutog cara*, iako pravi arheološki dokazi ne postoje, usmenom predajom žuta boja već tada poprima značenja vezana uz cara te nosi ideju vlasti. Zakonom ograničena uporaba događa se u razdoblju Cara Gaozong od Tanga (628. - 683.) kada nošenje crvenkastožute odjeće biva zabranjeno za sve osim cara, jer kao što na nebu ne mogu biti dva Sunca, tako u naciji ne mogu postojati dva cara. Kroz godine, značenje žute ostaje isto, ali zanimljiv je trenutak daljnog razvijanja simbolike i detaljnijeg raspisa propisa o žutoj nošnji. Tijekom vladavine posljednje kineske dinastije, Qing (1644. - 1912.), detaljno je propisano tko unutar dvora smije nositi određene nijanse žute - tako je svjetlo žuta bila rezervirana za dvorske haljine cara i carice, halje predviđene za okrunjene prinčeve bile su boje marelice dok su drugi bliži članovi kraljevske obitelji nosili zlatno-žutu odjeću.

¹ lat. vir rei publicae necessarius

Oba primjera temelje se na isticanju boje odjeće kao očiglednog simbola, a razlog tome jest što je odjeća zbog svojih vidljivih obilježja oduvijek služila za jednostavno iščitavanje informacija o pripadnosti nekoj društvenoj zajednici ili pak statusu pojedinca. Na stvaranje simbolike utjecali su i načini dobivanja određene boje, kao i njena dostupnost i kvaliteta. Tako su određene boje, poput grimizne, indigo plave i purpurne, u obliku pigmenata predstavljale golemu vrijednost, što je utjecalo i na značenja koja će biti pripisana njihovom doživljaju. Osim kao sredstvo za izražavanje društvenog identiteta, pomagale su u stvaranju različitih simboličkih sustava i kodova za raspoznavanje unutar brojnih kultura. Boje su tako istaknuto mjesto zauzele u različitim društvenim sustavima, i igrale važnu ulogu u religiji, astronomiji politici, umjetnosti, gospodarstvu, društvenom statusu, etničkoj pripadnosti i dr.



Slika 2. Veliki Buda od Kamakure



Slika 3. Piet Mondrian

Kroz godine, razvojem tehnologije i industrije dolazi do demokratizacije boje i otvaranja novih mogućnosti njenog korištenja. Kako se naglasak tijekom industrijalizacije stavio na proizvodne mogućnosti, dolazi do novih razmišljanja i pogleda na kreativnu uporabu boje te ona postaje jednim od glavnih čimbenika kvalitete proizvedenog objekta ili umjetničkog djela. Razvojni se put kreativne uporabe boja tako sve više kreće razvijati unutar svijeta vizualnih komunikacija; a traje sve do danas kada u svijetu marketinga te stvaralaštvu vizualnih medija i vizualnih umjetnosti, ostvaruje neizostavnu komunikacijsku ulogu. Danas tako imamo priliku promatrati boju kao komunikacijski alat unutar različitih vrsta vizualnog stvaralaštva, preciznije u kontekstu ovog rada proučavat ću njene komunikacijske mogućnosti unutar medija filma.

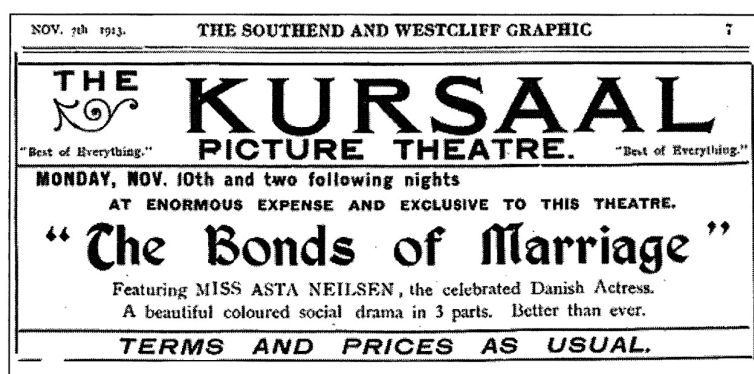
Ako na sam medij filma gledamo kao na određenu vrstu komunikacijskog i spoznajnog sistema koji posjeduje vlastiti jezik. Tada na boju možemo gledati kao na izražajni element tog jezika, odnosno, kao na sredstvo čija pomna kontrola i pažljivi odabir mogu podržati i olakšati prenošenje naše poruke gledatelju. Upotreba boje u svijetu pokretnih slika uvelike se razlikuje od filma do filma te unutar svakog djela preuzima i obnaša vrlo različite uloge. Njena se simbolična, asocijativna i dramaturška djelovanja isprepliću, i čine složeni mehanizam koji sadrži veliki potencijal da ispriča i pojača dramski učinak naše filmske priče.

Kako bi u nadolazećim poglavljima rada priču o boji odvela u smjeru njenog značaja i djelovanja u pogledu narativa filma, u sljedećem ću se poglavljju dotaknuti njenog tehnološkog i estetskog, odnosno kreativnog napretka unutar medija filma.

3. Razvoj boje unutar filmskog medija

Razvoj tehnologije uvelike je utjecao na razvoj korištenja boje i omogućio njen ulazak u svijet filmskog medija. Kako pritom svaki tehnološki napredak nastaje u određenim kulturološkim i socijalnim uvjetima, i na samu su povijest kolor fotografije utjecali brojni ekonomski, umjetnički i tehnološki faktori, što je rezultiralo time da nije uvijek bila linearna i donosila napredak. No, za potrebe teksta u kojem želim prikazati razvoj shvaćanja artističkog potencijala boje i tehnoloških noviteta koji su to omogućili, neću pokloniti pažnju svim diskontinuitetima i promjenama smjerova koji su se dogodili, već ću priču o boji na filmu simplificirati i prenijeti uniformnije.

Krenut ću tako od samih početaka filmskog medija, kada su ljudi s oduševljenjem dočekali sve što im je filmsko platno ponudilo - od plesa varijetetske plesačice, konja u galopu pa sve do ulaska vlaka na peron². Sve navedeno uzrokovalo je jednako intenzivnu reakciju publike, i sami su autori filma težili proizvesti i održati takav nivo atrakcije. Iz tog razloga ne čudi činjenica da je i boja kao izražajni element prisutna praktički od prvih dana filma, jer je u tom trenutku i ona bila inovacija koja je tražila svoj put do platna i reakcija publike. Tako su počeci korištenja boje na filmu obilježeni s pomalo naivnim funkcijama boje u svrhu spektakla i naglašavanja filmskih trikova, koji su bili česta pojava u radovima ranog razdoblja filma. Da se na boju gledalo kao na atrakciju koja za cilj ima privući širu publiku u kino, svjedoče i načini oglašavanja kinoprojeksijskih tada. Reklame u novinama i plakati koristili su naziv obojeni film kao mamac, te su komunicirali natpise poput

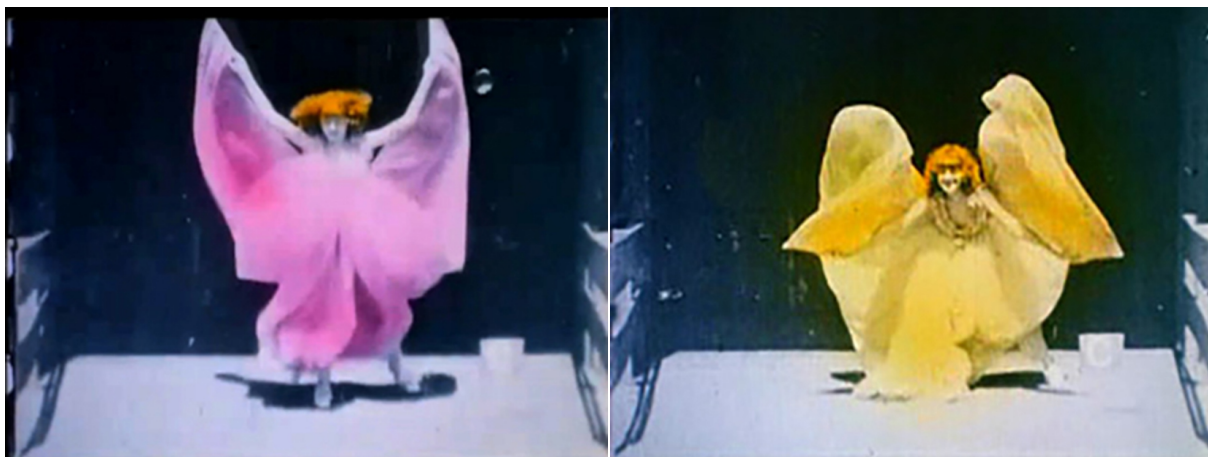


Slika 4. Najava za film *The Bonds of Marriage* (1913)

‘Večeras projekcija obojenog filma!’ ili ‘Predivno obojena socijalna drama u tri dijela.’ (vidi sl. 4).

² Film *Ulazak vlaka u stanicu La Ciotat* (1895) snimljen je od strane braće Lumière te prikazan tijekom prve komercijalne kinoprojeksijske u pariškom Grand Caféu. Obzirom da je snimljena slika bila vrlo realistična, a tadašnja vizualna i filmska pismenost publike vrlo skromna, publika se razbježala po gledalištu misleći da će ih vlak pregaziti.

Najranija tehnika boje na filmu izvedena je iz tehnike bojanja crno-bijelih sličica koja je bila poznata i prije izuma kinematografije, kod *laterne magike*³. Radilo se o postupku koji je zahtijevao određeno vrijeme i strpljenje, pri kojem se boja ručno putem finog kista nanosila direktno na filmsku vrpcu, i to na stranu gdje se nalazi emulzija. Pravi izazov predstavljalo je nanošenje boje na dio sličice bez da se razlije ili razmrlja, pa su tako česta pojava bile male promjene iz fotograma u fotogram. Radilo se najčešće o promjenama intenziteta boje ili veličini područja koje zahvaćaju. Prvi poznati ručno obojeni film proizveden je u Edisonovoj tvrtki i prikazivan 1895. godine putem kinetoscopa, a radi se o filmu *Annabell's Butterfly Dance*, dugom 18 metara tijekom kojeg se više puta mijenjala boja haljine prikazane varijetetske plesačice.



Slika 5. kadrovi iz filma *Annabell's Butterfly Dance* (1895)

Nije trebalo dugo da se filmovi krenu razvijati u smjeru složenijeg narativa, dužeg trajanja i većeg broja kopija, pa su tako mjesto ručnog bojanja zauzele tehnike bojenja pomoću matrice, tintiranje i toniranje - koje su ubrzale i automatizirale proces te na kraju poboljšale i samu kvalitetu izvedbe. Bojenje pomoću matrice postupak je u kojem se boja i dalje nanosila na površinu filmske vrpce. Sastojao se od dva koraka - prvo je bilo potrebno izrezati matricu za svaku boju koja će biti nanosena, a zatim su matrica i pozitivna kopija spojene kako bi se kroz izrezanu 'masku' nanijela boja. Isprva su oba procesa rađena ručno, no ubrzo se proces bojenja automatizirao pa se tako boja nanosila putem strojnog sustava *Pathécolor*. Godine 1907. automatizirao se i proces izrezivanja matrice, no i dalje je bila potrebna velika preciznost radnika, koji je mogao u sat vremena izrezati matricu dugu najviše 90 centimetara.

³ Laterna magica je projekcijski uređaj iz 17. stoljeća, čiju namjenu možemo usporediti s današnjim dijaprojektorom.

Film je najčešće sadržavao između između 3-6 boja što je značilo da je potrebno izraditi toliko zasebnih matrica. Nanošenje boja rađeno je putem rotirajućeg valjka i baršunastih četki koje su se kretale u smjeru suprotnom od kretanja vrpce, i istovremeno bojile tri sličice kako bi se pokušao održati kontinuitet u intenzitetu boje.



Slika 6. Uzorci iz tintiranog filma Kabinet dr. Caligarija (1919)



Slika 7. How the Sun Goes Down (1913) Slika 8. Massafra (1918) Slika 9. A Nation's Battle for Life (1925)

Postupak tintiranja, u kojem se vrpca jednolično obojila određenom bojom (vidi sl. 6), bazirao se na kupki od anilinskih boja⁴ otopljenih u vodi s dodatkom kiselih otopina, i njihovu prožimanju nitratne baze filma. Kod toniranja, radilo se o kemijskom procesu u kojem se crno elementarno srebro kemijskim putem zamjenjivalo željenim obojenim metalnim solima, čime su se bojali samo tamniji dijelovi slike ostavljajući vrlo svijetle i neeksponirane dijelove vrpce

⁴ Anilinske boje su sintetičke boje topljive u vodi, dovoljno stabilne da ne utječu na emulziju i podnesu uvjete vrućine i svjetla od mnogobrojnih projekcija.

netaknutima. Ako se film sastojao od više boja što je bilo uobičajeno, tada su se odvajale role negativa i slagale svaka za određenu boju tzv. *color reels*, što je vrijedilo i za postupak tintiranja. Moguće su bile i kombinacije postupaka i duplih efekata - toniranje u kombinaciji s tintiranjem, toniranje i/ili tintiranje i bojenje matricom, te nešto rjeđi postupci duplo tintiranje i duplo toniranje.

Uobičajena praksa bila je tonirati i tintirati svaku scenu prema ugođaju i specifičnosti radnje. Nije trebalo dugo da se uspostave određene prikazivačke konvencije i neki uobičajeni kodovi boja, poput plavo obojenih noćnih scena, crveno obojenih ljubavnih scena ili scena s vatrom, žuto obojenih sunčanih eksterijera ili interijera osvjetljenih kućnom rasvjetom, roskastih jutara i sl. No, takvi se pokušaji definicije specifičnih asocijacija unutar ranih filmskih ostvarenja oslanjaju više na statistiku, i navedene su boje u nekoj drugoj sceni ili filmu zapravo mogle jednostavno biti izbor na razini estetskog užitka. Ipak, najbitnija spoznaja vezana uz gore navedene postupke i primjere jest da boja tada posjeduje potpuno neovisnu materijalnu egzistenciju od onoga što se nalazi ispred kamere. U tom trenutku boja ne postoji kao alternativa crno-bijelom izričaju, već jedino kao dodatak - nanesena na crno-bijeli filmski materijal.

Glavni zadatak kontinuirane i kompetitivne utrke patenata sada je osmisliti proces koji će omogućiti reprodukciju boja i tonova koji se nalaze ispred objektiva kamere. U trenutku kada je postojeća tehnologija crno-bijelog filmskog materijala osjetljiva na boju, i u mogućnosti je zabilježiti intenzitet triju komponenata slike (crvene, plave i zelene) te kada smo ovladali tehnologijom bojenja filmske vrpce - bitka se vodi upravo na području prikazivanja zabilježenih informacija o boji. Velik broj tvrtki prijavljuje svoje inovacije, no najveći uspjeh i najveću popularnost stekao je postupak *technicolor*. Iza navedenog postupka stajala je firma *Technicolor Motion Picture Corporation* utemeljena od strane Herberta T. Calmusa i Donalda F. Comstocka, koja je tijekom godina ostavila ogroman utisak na povijest filma u boji. Postupak je usavršavan kroz više inačica od kojih je četvrta, promovirana 1932. godine, doživjela najveći komercijalni uspjeh. Rad s *technicolorom* bazirao se na posebnim kamerama u koje je bila ugrađena razdjelna prizma i tri crno-bijela negativa za tri osnovne boje. Kasnije su se na temelju negativskih slika izrađivale matrice s reljefnom slikom, pomoću kojih su se upijala obojenja koja su zatim kopirana jedan preko drugog činili trobojnu pozitivsku sliku.

Opisani tehnološki postupak bio je zaista vrlo složen i skup, i pri snimanju, i pri laboratorijskoj obradi. Zanimljivo je da će upravo ekonomski faktori u godinama koje slijede odigrati važnu ulogu u donošenju odluka pod kojim se uvjetima snimaju filmovi u boji.



Slika 10. *The Wizard of Oz* (1939) Slika 11. *The Adventures of Robin Hood* (1938) Slika 12. *Becky Sharp* (1935)

Početak 1930ih, utjecaj Velike depresije osjetili su i veliki filmski studiji te su interes za bojom sveli na minimum. Film u boji činio se kao nepotrebno skup i rizičan pothvat. Između ostalog, tehnike reprodukcije boja bile su različito uspješne. Razlike u opsegu uspješno reproduciranih boja te razlike u kvaliteti reproduciranih nijansi vidljive su bile od filma do filma, čak i prilikom korištenja istih tehnologija. Kako bi doskočili tom problemu, Technicolor tvrtka predstavila je način proizvodnje filma koji osigurava najveću kvalitetu boje ostvarenu njihovim proizvodom. Tako su za snimanje predvidjeli iznajmljivanje vlastitih kamera, kamera operatora, paketa rasvjetnih tijela te savjetnika za boju. S obzirom na to da je većini filmskih redatelja i snimatelja složenost postupka snimanja u boji i dalje bila nepoznanica, takva je odluka donesena kako bi se izbjegle eventualne pogreške koje bi mogle izazvati krivo mišljenje o kvaliteti i mogućnostima technicolor tehnologije. Takav pristup imao je svojih pluseva, ali i minuseva. Činjenica je da je svaka odluka o boji kostima, scenografije pa čak i boji rasvjete trebala biti odobrena od strane savjetnika za boju. Savjetnici za boju tako su, prema uputama autorskog tima, sastavljali kolor karte te razvijali kolorističke kompozicije i nacрте planirajući na razini cijele produkcije. Tako se pitanje boje većim

dijelom preselilo u fazu predprodukcije, čime se uvjetovalo da se temeljne odluke o boji donose planski i istovremeno s promišljanjem drugih izražajnih sredstava filma; što osobno smatram jednim od pozitivnijih utjecaja Technicolora na izražavanje bojom u filmu. Ali korak po korak, uloga savjetnika krenula je u smjeru nepovoljnog za kreativni tim filma jer savjetnici počinju nametati vlastite vizije filmske slike te ulaze u sukobe s redateljima i snimateljima čija se vizija ne podudara s njihovom, ili technicolorovim smjernicama. Ubrzo se osniva i profesija tzv. *redatelja boje* na filmu.

Najpoznatija u toj ulozi bila je Natalie Kalmus, koja je kasnih 1920ih osnovala *Color Advisory Service*. Ime je to, koje se pojavljuje potpisano na većini zasluga Technicolor filmova nastalih između 1935. pa sve do 1948. godine, kada je Natalie napustila tvrtku. No, njeni su stavovi, smjernice i teorijska znanja o boji, zapisani u tekstu *Color Consciousness* - poslužili svim savjetnicima i redateljima boje kao svojevrsna ideološka baza za sve Technicolor filmove snimljene u sljedećih dvadesetak godina.



Slika 13. Natalie Kalmus



Slika 14. The Red Shoes (1948)

Velik trud Natalie je uložila kako bi educirala kolege filmaše, ali i gledatelje, da u boji uživaju, da na nju obrate pažnju te da budu svjesni širine funkcija koje boja u filmu može obnašati. U svome tekstu skreće pozornost na važnost psihologije boje te kako upravo putem boje redatelj može ukazati na šira značenja nego što je to moguće prikazati kroz radnju i dijalog. Također, govori kako se putem boje može usmjeravati mašta i zanimanje gledatelja, što je, između ostalog, i jedan od glavnih motiva redatelja - da vodi misli i emocije publike. Ukratko, Kalmus kroz tekst boju pozicionira kao zaista izvrstan alat u podržavanju priče u filmu te ističe kako boja kao izražajni element uvijek treba biti podređena narativu u kojem

sudjeluje. No, da bi se ostvario takav narativni potencijal, i zadržala spomenuta subordiniranost narativu, izbor boja u filmu potrebno je pažljivo kontrolirati. Motivirana tom idejom, Kalmus iznosi vlastite principe i propisuje smjernice vezane uz kontrolu i korištenje boje u filmu, a neke od ključnih riječi na koje se oslanjaju njene upute jesu ravnoteža, harmonija i realističnost. Kalmus određene smjernice postavlja i na razinu pravila, od kojih ću spomenuti dva najpoznatija. Jedno je *pravilo naglaska* - koje propisuje da unutar filma niti jedan objekt ne smije posjedovati jarke i naglašene boje, osim ako nije unutar svrhe priče filma da ga se istakne. Dok je drugo, *pravilo odmjerivosti boja*, koje propisuje da se u izgradnji cjelokupne kolor palete filma trebaju koristiti pretežno neutralne i zagasite boje. Jer bi u suprotnom, kaže Kalmus, producenti rado paradirali jarkim i živim bojama pred očima publike, samo zato što im to dopušta priroda Technicolor postupka.

No, do problema dolazi u trenutku kada misli izrečene unutar spomenutog teksta postaju manifestom tvrtke Technicolor te su tako doživljene i od strane svih savjetnika i redatelja boje. Strogim praćenjem navedenih pravila, dolazi do toga da su se filmaši poput Alfreda Hitchcocka i Davida O. Selznicka, željni inovacija i eksperimenata u području boje, često nalazili u sukobu s vlastitim savjetnicima za boju. Redatelji za boju skidali bi čak i zavjese iz kadra ako im se nije svidio njihov ton boje, a kamoli da bi dali dopuštenje rizičnim kolor efektima u kojima su se autori htjeli okušati. Jednostavno nije bilo prostora za eksperiment koji bi za rezultat mogao imati 'neuspješnu' filmsku sliku. Mišljenja sam da je zaista šteta što su autori svoje prve susrete s izražavanjem putem boje uspostavili upravo u takvim okolnostima. Nameće se pitanje što bi bilo da su autori imali potpuno odriježene ruke da to upoznavanje shvate kao igru i područje za eksperiment te kako bi to utjecalo na daljnji razvoj uporabe boje u filmu. No, do tih je odgovora nemoguće doći, a uloga Technicolora u borbi za svjetlu budućnost kolor kinematografije ne može se osporiti; kao ni utjecaj Natalie Kalmus na razumijevanje narativnog potencijala boje unutar filma. Krajem 1940ih, monopol tvrtke Technicolor dolazi svome kraju i popularnost savjetnika za boju sve više opada.

Tehnološki razvoj sada kreće u smjeru da kolor kinematografiji ponudi inovaciju koja će u danim proizvodnim okolnostima riješiti problematiku koja se veže uz dotad poznate postupke. Potreban je postupak koji će omogućiti veću ekonomsku isplativost filma kao proizvoda te povećati jednostavnost korištenja, dostupnost i preciznost. Na tron popularnosti tehnoloških

postignuća tako dolazi *Eastmancolor*, negativski troslojni postupak na jednoj vrpici tvrtke *Eastman Kodak* iz 1951. godine, koji ujedno označava i početak razvoja suvremenih negativskih suptraktivnih postupaka kolor kinematografije. Tehnologija iza postupka bila je jednostavnija i cjenovno pristupačnija samim time što se radilo o prolasku jedne vrpce kroz zaslon kamere. Također, snimanje više nije zahtijevalo korištenje posebno izgrađenih kamera, a velika razliku činila je i iznimna kvaliteta snimljenog materijala pri korištenju širokoekranskih postupaka. Nabrojene prednosti ujedno su bile koraci koji su vodili prema demokratizaciji snimanja u boji. Broj produkcija s manjim budžetima, koje su uživale veću slobodu po pitanju odgovaranja studijima ili proizvođačima materijala, bio je sve veći. Što je podrazumijevalo slobodnije izražavanje bojom, no velike su se produkcije i dalje držale podalje od područja istraživanja alternativnih uporaba, što je inovativne pothvate na tom području činilo rijetkima. Dodatan razlog tomu je i što većina europskih filmaša tek sredinom 1960ih dobiva prvu šansu za izražavanjem i snimanjem u boji.

No, boja je imala još nekoliko prepreka na putu da potpuno osvoji medij filma. Jedna od njih bila je i činjenica da se na boju i dalje gledalo velikim dijelom kao na fantaziju i raskoš, odnosno kao na element koji je žanrovski određen pa je tako kontinuitet njenog korištenja viđen ponajprije u mjuziklima, melodramama, vesternima, Disneyevim crtićima i sl. Zanimljivo je da je jedan od faktora koji je utjecao na viđenje boje kao realističnog segmenta filmske slike, prisvajanje boje i od strane televizijske produkcije, te počeci njenog korištenja u svrhu proizvodnje vijesti i programa uživo. Boja je krajem 1950ih, postala norma u svijetu filma. No, dobre vijesti o tome da boja ulazi u širu upotrebu u mediju pokretnih slika, ne uvjetuju nužno i dublje shvaćanje oblika njene pojavnosti i njihove kreativne upotrebe.

Upravo je razumijevanje pojavnih oblika boje sljedeća prepreka preko koje su filmski autori i publika zajedno trebali prekoračiti kako bi krenuli ka novim upotrebama boje u filmskom komunikacijskom sistemu. Od samih početaka filma, odnosno od početaka korištenja boje u filmu - autori su boju promatrali gotovo isključivo kao fenomen površine. Takovo viđenje može se objasniti ranije spomenutim kolor postupcima koji su se svodili na ručno ili strojno nanošenje različitih pigmenata boje na crno-bijelu emulziju. No, zanimljivo je koliko će se dugo naglasak na boji kao fenomenu površine zadržati, čak i u periodu kada je boja u potpunosti usvojena kao dio snimateljskog procesa pri čemu su tonovi i boje sadržaja

postavljenog ispred kamere zabilježeni i reproducirani tijekom samog eksponiranja filma. Slijede godine istraživanja izražajnosti boje pomoću postavljanja različitih obojenih objekata ispred objektiva kamere - od scenografije, kostima, šminke i sl. Trebalo je proći vremena da bih se shvaćanje narativnosti boje na filmu pokrenulo u smjeru uključivanja i drugih oblika boje, poput optičkih boja, odnosno boje kao svjetla. Sve do sredine 1960ih, svjetlo je u kolorističkom smislu favorizirano kao sredstvo koje dopušta percepciju obojenih površina i njihovih pigmenata. Zato ne čudi da je omiljeni alat za to bilo upravo bijelo svjetlo, koje sa sobom ne nosi uočljivu vrijednost boje te time ne utječe na obojenost subjekata i objekata u kadru.

Vidljivo je to i u publikaciji *Elements of Color in Professional Motion Pictures*, izdanoj 1957. godine od strane udruženja SMPTE⁵, koja uključuje smjernice kako rasvjetljivati film za snimanje u boji; počevši s uputom da kvaliteta boje svjetla treba biti upravo ona na koju je emulzija materijala kojim snimamo senzibilizirana. Čak i unutar mjuzikla, kojeg SMPTE ističe kao žanr koji uživa puno veću slobodu po pitanju izražavanja bojom, i unutar kojeg se već neko vrijeme slobodnije koristila rasvjeta u boji, savjetovalo se da glavno svjetlo koje osvjetljava glumce treba biti neutralno, odnosno bijelo svjetlo. Smjernice ističu kako je npr. zeleno osvjetljeno lice glumca sasvim nepodnošljiva pojava u kadru, bez obzira na motiviranost izvora. No, dominacija bijelog svjetla nije bila tipična samo za holivudske filmove, već i za avangardni film 1960ih, koji je inače bio poznat po autorskom pristupu i jakim stilizacijama. Za primjer možemo uzeti vrhunske filmske autore poput Ingmara Bergmana, ili pak Jean-Luc Godarda, koji su boju koristili izrazito stilistički, gotovo grafički, ali uvijek oslanjanu na površinske boje. Takvo poimanje boje možemo usporediti i sa slikarstvom, gdje je boja u obliku pigmenata punila bijelo platno i činila kolorističku priču koju je autor zamislio. Treba naglasiti da pritom oblikovanju svjetla unutar opusa navedenih autora, i općenito filmovima tog razdoblja, nije falilo kreativnosti u pogledu ekspresivnosti, već se radilo isključivo o manjku obojenosti.

⁵ Akronim od engleskog naziva *Society of Motion Picture & Television Engineers*. Društvo je utemeljeno 1916. godine u Sjedinjenim Američkim Državama s ciljem uspostavljanja standarda unutar filmske industrije, a kasnije i u televizijskoj proizvodnji.



Slika 15. kadrovi iz filma *Ludi Pierrot* (1965)



Slika 16. kadrovi iz filma *All these women* (1964)

Početak 1970ih, usavršava se proizvodnja filma u boji te reprodukcije boja postaju još kvalitetnije, a filmovi sve osjetljiviji, čime se naglasak stavlja na snimanje pod dostupnim i zatečenim svjetlom - što predstavlja jednu sasvim novu dimenziju uživanja i korištenja ambijentalne rasvjete. Redatelji i snimatelji postaju još više svjesni kako osvjetljavanje i kolorističko postavljanje scene na način da se snimi onako kako je oko naviklo gledati svakodnevno, nije ključ uspjeha te da treba dodavati nešto novo u proces oblikovanja bojom. Shvaćanje boje produbljuje se na prihvaćanje boje u filmu kao fenomena većeg od same karakteristike neke površine, što rezultira time da autori počinju stvarati sve više prilika u kojima je dopušteno koristiti puni spektar obojenog svjetla te se koloristička orkestracija okreće interakciji obojenog svjetla i površinskih boja. Jasno je da često korištenje bijelog svjetla pri rasvjetljavanju scene nikada neće izaći iz mode jer se uvelike oslanja na naše svakodnevno vizualno iskustvo, ali pozicioniranje bijelog svjetla kao samo jedne u nizu opcija optičkih boja bilo je potrebno. S obzirom na to, možemo reći kako je tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina došlo do potpunog oslobođenja u korištenju boje unutar filma. No, još više mogućnosti pri izražavanju bojom autorima će omogućiti postprodukcijaska

obrada slike koja postaje sve popularnija, a koja će polako ali sigurno, preseliti u svijet digitalne tehnologije.

Kada pričamo o postprodukcijskoj manipulaciji boje u filmu, začeci su bili vidljivi još u laboratoriju kada se procesima poput čitanja svjetla⁶ kontroliralo boje na način da se pruži dosljednost boja, ekspozicije između snimaka te odredi finalan izgled filma. Taj se postupak oslanjao na fotokemijske procese, no mogućnosti su bile ograničene, a promjene su najčešće utjecale na cijelu sliku, odnosno nisu bile toliko specifične i precizne. Pojava digitalnih tehnologija vezanih uz navedeno područje, pružila je mogućnost boji da osvoji jednu novu dimenziju, i utjecala na sasvim novo poimanje područja obrade slike; novi pojavni oblik tako se odnosi na digitalnu boju. Digitalne su mogućnosti obrade slike u velikoj mjeri utjecale na odnos prema boji u svim fazama rada na filmu - od predprodukcije, produkcije do postprodukcije. Postaje moguće manipulirati svim bojama slike do razina o kojima su protekle generacije filmaša mogle samo sanjati. Svaki koloristički segment slike postao je promjenjiv, a promjene su se mogle događati paralelno te su bile puno preciznije, što je omogućilo kreacije bojom koje su zaista prije bile nezamislive u procesima fotokemijskog razvijanja i laboratorijske obrade.

Tako se kontrola nad bojom sadržaja u kadru u potpunosti našla u rukama autora, a željene boje unutar filmske slike nisu nužno morale posjedovati indeksnu povezanost s predmetima koji su se nalazili ispred objektiva; kao što je to uostalom bilo i u ranom razdoblju filma kada se boja proizvoljno nanosila na crno-bijelu emulziju. Mogli bismo reći kako najveće ograničenje pri izražavanju bojama sada postaje upravo ograničenost naše mašte, jer su zeleno nebo, rozo more ili pak ljubičasta šuma, udaljeni od nas samo par klikova unutar nekog od programa za digitalnu kolor korekciju. Naravno, u samom početku digitalna je kolor korekcija bila dostupna isključivo filmovima s velikim budžetom, ali daljnjim razvojem tehnologije postupak se demokratizirao pa je tako danas jedan od uvaženih koraka u gotovo svakom projektu filmske industrije.

No, treba istaknuti kako su najzanimljiviji događaji u kolorističkoj priči filma jesu kada se pojavni oblici boje, bilo da se radi o površinskom fenomenu boje, optičkim bojama ili pak

⁶ engl. *color timing*

digitalnim bojama, nalaze u nekoj vrsti interakcije. Taj složen odnos pojava oblika boje treba uzeti u obzir prilikom planiranja kolor karte filma, jer za uspješnu kompoziciju treba poznavati i pojavne oblike i osobine pojedinih boja, ali i pojave do kojih dolazi njihovim međusobnim djelovanjem. Nadam se da ću više informacija o odnosima pojava oblika iznijeti u poglavlju rada unutar kojeg ću analizirati koloristička obilježja, i njihov narativni potencijal, odabranih domaćih igranih filmskih formi.

Slobodna sam zaključiti da je put ka dubljem razumijevanju boje i njenog funkcionalnog korištenja bio zaista dug i intenzivan, kako za autore, tako i za gledatelje. Od ručnog nanošenja boje na emulziju crno-bijelog filma, sve do neograničenih intervencija omogućenih digitalnom kolor korekcijom - boja je postepeno preuzimala ulogu izražajnog elementa filma koji podržava i prenosi sve naprednije vizije autora i sve složenije narative. No, nakon upoznavanja s tehnološkim postignućima koja su nam pružila takvu široku lepezu mogućnosti izražavanja bojom, u sljedećem poglavlju započeti ću priču o tome na koji način boja, unutar svih svojih pojava oblika, može podržati narativ filma; s obzirom na to da je i samim gledateljima naglasak uvijek bio na onome što vide, odnosno na sadržaju slike i priče filma, a manje na tehnologiji koja stoji iza toga.

4. Narativna uloga boje u filmu

Prvo, svi mi, svjesno ili ne, podrazumijevamo da se film obraća našoj sposobnosti shvaćanja, razabiranja, i da je s tim ciljem i izrađen. Mi doista film uvijek nekako razabiremo, shvaćamo. Drugo, podrazumijevamo da je naše razabiranje filma povezano s obilježjima samoga filma, da se ta obilježja mogu imenovati i da se pomoću njih dade objasniti kako to shvaćamo film, što to razabiremo, na koji način. - Hrvoje Turković

Započinjem ovo poglavlje s misli istaknutom i unutar drugog poglavlja ovoga rada, a radi se o ideji da na film možemo gledati kao na određenu vrstu komunikacijskog i spoznajnog sistema, o čemu svjedoči i navedeni citat. Profesor Turković u svojim metodološkim raspravama o filmu dalje navodi, kako sve ono što u filmu shvaćamo jesu značenja. Značenja se prenose i pohranjuju u znakovima, a s obzirom na to da u komunikacijskom sistemu između filmskog autora i gledatelja upravo film prenosi značenja, možemo na njega gledati kao na komunikacijskog posrednika, odnosno kao na znak. No, svaki znak može i ne mora uključivati manje znakove, kao što svaki znak može biti uključen u nekom većem znaku. U mediju filma radi se o izražajnim sredstvima poput glazbe, osvjetljenja, zvučnih efekata, boje, ritma, kompozicije slike, pokreta kamere, kuta snimanja i drugih; koja čine jednostavne jedinice, odnosno manje znakove, iz kojih se zatim kombiniranjem te kasnijom interpretacijom, slažu puno složenije strukture filma poput teme, priče, žanra, stila i sl.

Gledajući film možemo primijetiti kako on u svakom svojem trenutku koristi navedena sredstva i donosi određene odluke, na primjer - prebacuje se sa scene na scenu, iz prostora u prostor, odabire lika ili skupinu likova na kojima će biti fokus, koristi različite objektivne, rakurse, pokrete kamere, pruža vrlo različite ugođaje, bira iznositi ili ne iznositi informacije putem dijaloga i sl. No, bitno je osvijestiti kako svaka od tih odluka unutar filma nosi neko svoje određeno značenje i sudjeluje u oblikovanju priče, ali i naše interpretacije viđenog te tako utječe i na formiranje naše spoznaje o njegovu finalnom značenju. Iza spomenutih filmskih 'odluka', ali i mnoštva drugih, zapravo stoji autorski tim filma predvođen redateljem. No, bez obzira je li autorski tim, donio odluku nad određenim izražajnim sredstvom filma, taj element svejedno utječe na našu interpretaciju prilikom gledanja.

4.1. Boja kao znak

Promatrajući tako medij filma kao znakovni fenomen te njegova izražajna sredstva kao znakove, došli smo do toga da na taj način možemo promatrati i boju. Osobno tu karakteristiku fenomena boje, da unutar filmskog komunikacijskog sistema biva znakom, zamišljam kao svojevrsni prostor koji svaka boja nosi sa sobom, a u koji je moguće upisivanje željenih značenja. U slučaju filma, autor i njegov tim biraju informacije koje žele upisati, a koje im je namjera prenijeti gledatelju. Kada su ta upisana, odnosno dodana značenja u funkciji priče filma, u smislu da prenose informacije koje su bitne za praćenje i razumijevanje radnje, ili pak tvore okvir koji nije ključan za razumijevanje, ali podržava prikazani sadržaj - možemo reći kako je boja, između ostalog, postala narativnim alatom.

Boja u filmu svoja značenja može prenositi denotativno ili konotativno. Denotativna su značenja temeljna i doslovna, lako se opažaju te izravno predstavljaju izvanjezične koncepte. No, nama su prilikom proučavanja narativnog potencijala boje ipak zanimljivija konotativna značenja. To su ona značenja koja možemo smatrati dodanima na temeljno (denotativno) značenje određene znakovne jedinice, u ovom slučaju boje. Kroz njih tvorac filma ima priliku prema publici komunicirati vlastite ideje, stavove i osjećaje; a prema francuskom filmskom teoretičaru Christianu Metz, upravo proučavanje konotacija dovodi nas bliže do smisla filma kao umjetnosti. Ovako laički opisan proces upisivanja i prenošenja značenja kroz boju zvuči vrlo jednostavno, ali zapravo se radi o vrlo složenom procesu. Razlog tomu jest što svaki znak zapravo objedinjuje odgovore na tri važna pitanja - što se prikazuje, kako se prikazuje i kako se interpretira. Važno je da na ta pitanja autor filma zna odgovore kako bi kroz boju ostvario uspješnu komunikaciju s publikom, točnije kako bi pod kontrolom imao značenja koja bojom prenosi.

Treba spomenuti kako velik broj odluka o boji unutar filma ne mora biti donesen s nekom posebnom namjerom, neke čak odluke mogu biti donesene i nesvjesno, ali svejedno mogu ostaviti veliki utisak na gledateljevu interpretaciju - što ću objasniti na primjeru filma kojeg spominjem dalje u tekstu. No, najčešće se takvi elementi iza kojih ne stoje neke određene namjere oslanjaju na prikazivačke konvencije i nisu toliko upečatljivi da značajno poremete misaoni proces filma, odnosno autora, ali je svakako nešto s čime treba biti oprezan.

4.2. Koloristička kompozicija filma

Boja u nekom osmišljenom rasporedu može postati simbolom i nositi stanovito značenje koje nadilazi prikazani prizor. Simbolika boje sasvim sigurno za mnoge je iznimno zanimljivo područje, no i vrlo upitno, i to iz razloga što ne postoji univerzalno simboličko značenje. Što pojedina boja simbolizira, mijenja se od kulture do kulture, ali i od filma do filma. Simboliku pojedine boje određuje sam autor. Ako on odluči da će crvena boja u njegovu filmu značiti smrt, onda je to tako, i neovisno o tom što će u nekom drugom filmu nekoga drugog autora ta ista boja simbolizirati život. - Krešimir Mikić

Misli teoretičara, profesora i filmofila - Krešimira Mikića, upućuju nas na nekoliko stvari vezanih uz karakteristiku boje da prenosi značenja. Jedna od njih je pitanje iskustva promatrača, odnosno utjecaja kulture na interpretaciju viđene boje koje je spomenuto i na samom početku rada pri tumačenju kako na boju možemo gledati kao na svojevrsni kulturni fenomen, odnosno kulturni proizvod. Primjerice, hoće li netko iz Indije i netko iz Hrvatske isto interpretirati i reagirati na prikazanu boju unutar filma? Takav tip pitanja treba postavljati, i takove se kulturne razlike mogu uzeti u obzir kao smjernice, ali kako i sam citat ukazuje - na kraju je većina kreativnih odluka donesena kao rezultat autorova misaonog procesa. Od autora do autora, razlikuje se u kojoj će mjeri donesene odluke biti pod utjecajem kulturnih konvencija, prethodnog iskustva korištenja, teorijskih znanja o boji ili pak čiste intuicije. No, spomenuto je pitanje samo jedno u nizu mnogih koje treba postavljati pri odabiru i oblikovanju boja unutar filma. Primjerice, ukoliko je autor uistinu odlučio da u njegovu filmu crvena boja znači smrt, slijedi niz pitanja na koja treba dati odgovore - koja svjetlina crvene, u kojem se obliku pojavljuje, koji je kontekst radnje kada će biti prikazana, u kojem omjeru, rasporedu i sl.

Odgovore na većinu spomenutih pitanja pronaći ćemo unutar kolorističke palete i kolorističke kompozicije filma. Temelj njihova oblikovanja jesu upravo autorove kolorističke ideje, koje zatim služe autorskom timu filma kao uputa za daljnje komponiranje boja. Ukoliko je u nastojanju da maksimalno iskoristi narativni potencijal boje, autor će uz pomoć autorskog tima odabrati upravo one boje za koje smatra da će gledateljima moći uspješno komunicirati upisana značenja te pružiti povoljan vizualni okvir filmskoj priči. Taj se proces odvija i na

likovnom i na intelektualnom nivou. Kada usustavimo određenu paletu prema potrebama kolorističke ideje filma, tada slijedi precizno oblikovanje na razini cijele produkcije - uzimajući u obzir svaki pojedinačan kadar, scenu i njihov međusobni odnos i djelovanje. Oblikovanje, odnosno komponiranje boja zapravo predstavlja slaganje boja u određene odnose kako bismo postigli željenu ekspresiju. Pri izradi kompozicije treba uvijek imati na umu željeni efekt te s obzirom na njega početi graditi shemu - birati boje, birati kontekst sadržaja unutar kojega se pojavljuju, birati veličine i oblike površina, određivati njihove odnose i strukture, diktirati ritam, usmjerenost, jasnoću, paziti na ukupni tonaliteta, količinske odnose, kontraste i sl. Svi ti faktori na kraju čine jedinstvenu ekspresiju koju će publika interpretirati i na koju će reagirati.



Slika 17. kadrovi iz filma *Amélie* (2001)



Slika 18. kadrovi iz filma *The Matrix* (1999)



Slika 19. kadrovi iz filma *The Grand Budapest Hotel* (2014)

4.3. Interpretacija boje u filmu

Bitno je spomenuti kako unutar filmskog komunikacijskog sistema veza između boje kao znaka, i upisane informacije kao označenog pojma, može biti potpuno proizvoljna. Upravo zato različiti filmovi mogu koristiti različite boje za iste mentalne pojmove, ili iste boje za različite mentalne pojmove. Moguće je i da u istom filmu, ali unutar različitih filmskih situacija, ista boja upućuje na potpuno kontradiktorne stvari. U tomu i jest umjetnost oblikovanja boja u slici, što nema jedne određene ili konačne asocijacije koju možemo vezati uz određenu boju.

Kao što sam spomenula, kako bi komunicirao putem boje, autor mora znati što, kada i gdje plasirati - jer smještanje boje u određeno vrijeme i mjesto unutar radnje filma služi kao temelj za njenu interpretaciju od strane publike. S obzirom na to da postoji struktura, odnosno kompozicija boja, možemo reći kako se radi o jednoj vrsti uređene pojave. Hoće li takva struktura biti prepoznatljiva i čitljiva publici, uvelike ovisi o autorskom pristupu, željenom efektu i o samom promatraču. U cilju je autora ostvariti uspješnu komunikaciju te da značenja budu čitljiva, neovisno je li se proces interpretacije kod gledatelja događa na svjesnoj ili podsvjesnoj razini.

Na čitanje vizualnog koda i uspješnost interpretacije utječu mnogi faktori, no autor svojim odlukama taj proces može olakšati ili otežati. Krenimo od samog odabira boje, koji ako se oslanja na konvencije filmskog izlaganja i/ili kulturološke konvencije, gledatelju može olakšati povezivanje ideje i značenja koje navedena boja prenosi. Naprimjer, odabirom crvene kao dominantne u sceni gdje će se polako razviti romansa između likova, dajemo gledatelju priliku da kroz boju pročita ljubavnu iskru i moguće strasti, no ne samo iz konteksta scene, već i kroz simboliku crvene boje u kulturi. Naravno, takvim se izlagačkim konvencijama uvijek da i poigrati te odvesti gledatelja na krivi trag, da bi se na kraju ispostavilo da će radnja ipak krenuti u smjeru suprotnom od očekivanog. Autor na lakoću iščitavanja može utjecati i korištenjem izlagačkih postupaka poput ponavljanja, konzistencije, naglašavanja ili kroz uočljive promjene. Također, donošenjem odluke o tome koliko je boja aktivan izražajni element slike, autor može utjecati i na intenzitet gledateljeve interpretacije i reakcije. U određenim se situacijama čitanje i interpretacija značenja upisanih u boje događaju u pozadini, kada gledatelj podsvjesno dešifrira vizualni kod i reagira na njega u manjem

intenzitetu, ali postoje i trenuci kada boje mogu imati toliko ekspresivnu ulogu u slici da nas angažiraju na jednoj puno većoj razini.

Kao konkretniji primjer različite razabirljivosti vizualnog koda, istaknula bih dva filmska klasika koji su postali kulturni prikaz kvalitetnog autorskog pristupa boji, odnosno korištenju njenog narativnog potencijala. Oba primjera vrlo uspješno kroz boju komuniciraju s publikom, no proces interpretacije značenja koje ona prenosi u jednome je prilično olakšan samim odabirom boje, ali i kolorističkom kompozicijom filma - što je s obzirom na upisano značenje i tematiku filma išlo u korist izazivanja vrlo intenzivne reakcije publike.



Slika 20. kadrovi iz filma *Schindlerova lista* (1993)

Spomenuti je primjer jedan od najočitijih i najpoznatijih kolorističkih akcenata u dosadašnjoj filmskoj praksi, a radi se o filmu Stevena Spielberga *Schindlerova lista* (1993) i liku djevojčice u crvenom kaputu (vidi sl. 20). Film je gotovo u cjelosti snimljen u crno-bijeloj tehnici, no dvije scene unutar kojih imamo priliku vidjeti boju istaknutu među bogatstvom crnih, bijelih i sivih tonova slike, posebno su upečatljive. Radi se o djevojčici u crvenom kaputu koja izgubljeno trčkara i traži skrovište tijekom nacističkih pretresa židovskog geta te koju uočava glavni lik filma Oskar Schindler. Kasnije u filmu nalazi se druga scena unutar koje je crvena boja na taj način istaknuta, a radi se o istom crvenom kaputu spomenute djevojčice, no ovoga puta u hrpi ekshumiranih mrtvih tijela. Genijalnosti simbolike crvene boje ovdje doprinosi više faktora. Prvenstveno stoji činjenica da unutar akromatskog okruženja, jarka crvena boja ne može biti više naglašena nego što je. Zatim odabir autora da boju pripiše upravo subjektu male nevine djevojčice, čime boja osim što ukazuje na

krvoproliće pred kojim je Židovski narod bio potpuno nemoćan, sugerira i na nevinost svih oduzetih života. Uvođenje spomenutog kolorističkog akcenta u narativu filma označava i obrat, jer djevojčica posluži kao katalizator glavnom liku da progleda i shvati da nešto treba poduzeti. U sceni u kojoj djevojčica neprimijećeno trči kroz ulicu i mase ljudi, zanimljiv je i odnos boje i okoline gdje autor želi krvoproliće napraviti sasvim vidljivim i ukazati na okolinu koja se pravi da ne vidi, kao što je to u stvarnosti bilo s Holokaustom. Ukratko, odabirom boje čija se simbolika unutar filma oslanja na kulturološke konvencije te postupkom unosa boje u akromatsko okruženje, autor svoju poruku čini maksimalno vidljivom i čitljivom.



Slika 20. kadrovi iz filma *Kum* (1972)

Drugi je primjer prvi nastavak trilogije *Kum*, redatelja Francis Forda Coppole, koja nastaje kao filmska interpretacija istoimenog romana Maria Puza. Trilogija žanrovski pokriva područje gangsterskog i kriminalističkog filma te nam pruža intiman portret obitelji Corleone.

Coppola kroz priču filma vješto prikazuje svijet talijanske mafije, koji je s jedne strane ispunjen toplinom obiteljskog doma, a s druge - nasiljem, ubojstvima, izdajom, osvetom i sličnim kriminalnim i nemoralnim radnjama. Koloristička priča filma u potpunosti prati narativ, prikazujući obiteljske trenutke toplijima i bojom bogatijima, dok je svijet podzemlja hladan, zagasit i mračan. Ipak, postoji jedna vrlo jarka boja koja se u takvom ambijentu ističe i koja kroz učestala ponavljanja unutar određenog konteksta postaje simbolom - narančasta. Narančasta je kroz film povezana s ranije spomenutim kriminalnim radnjama, i pojavljuje se isključivo u situacijama koje će u nekom budućem trenutku završiti osvetom, ubojstvom ili smrću općenito. Narančasta se u navedenom kontekstu pojavljuje kroz svjetlo, kostime, ali scenografski predmet koji je u većini situacija njen nositelj, i koji pridonosi njenoj simbolici, jesu naranče. Komad voća koji je lako povezati s tradicijom i sicilijanskim korijenima obitelji Corleone, a koji također nije teško ubaciti kao rekvizit u scenu - bilo da se radi o poslovnom razgovoru mafijaških obitelji, šetnji i kupovini na ulici, svadbenoj proslavi ili pak igri u vrtu (vidi sl. 20). Kroz simboliku se narančaste suptilno najavljuju narativna događanja, no nismo sigurni kada će se točno i koja radnja dogoditi. Primjerice, lik Salvatorea u uvodnoj sceni uzima naranču, dok tek na kraju filma saznajemo da je upravo on izdao obitelj. Trenutak u kojem don Vito kupuje naranče, rezultira pokušajem atentata. Prilikom sastanka mafijaških obitelji, samo likovi u čijim se krupnim kadrovima vide naranče, bit će kasnije ubijeni. Na samom kraju filma, don Vito umire dok s koricom naranče zabavlja unuka. No, vrlo bitna činjenica vezana uz uspostavljenu komunikaciju s publikom putem naranči i narančaste boje općenito, jest što izgradnja i prenošenje značenja kroz navedenu boju - nisu bili autorova svjesna odluka i namjera. Vraćamo se tako na misao izrečenu u prethodnom poglavlju vezanu uz donošenje odluka o boji unutar filma - da neke odluke u filmu mogu biti donesene i nesvjesno ili bez neke posebne namjere, ali svejedno mogu ostaviti veliki utisak na gledateljevu interpretaciju. Upravo se to dogodilo u spomenutom primjeru - jarkost i upečatljivost narančaste te odabir jednog predmeta koji će uglavnom biti njen nositelj, uz mnogobrojna ponavljanja u specifičnom kontekstu - teško je da se gledatelj ne zapita što je s tim narančama i uz malo truda ne formira neku vrstu odgovora. I sam voditelj scenografskog odjela⁷ Dean Tavoularis svjedočio je kako su naranče u kadar ubačene radi poboljšanja likovnosti kadra, kao dobar kontrast tamnim i zagasitim bojama koje dominiraju u scenografskim elementima te kako se ne sjeća da je itko na setu spominjao narančastu boju u

⁷ engl. production designer (Midžić, Enes, Govor oko kamere, 2006)

kontekstu stvaranja simbolike. Coppola je također svjedočio da su učestalost ponavljanja i izgrađena simbolika potpuna slučajnost unutar prvog nastavka, no postupak mu se svidio tako da ga je odlučio zadržati i s namjerom provesti u ostalim nastavcima.

Razlika u čitljivosti upisanih značenja što ih boja prenosi u danim primjerima svakako je vidljiva, što je vjerojatno pod utjecajem činjenice da prvi primjer predstavlja svjesnu odluku autora o simbolici koju će boja nositi u filmu, dok je u drugom primjeru simbolika izgrađena igrom slučaja. No, ako se fokusiramo isključivo na činjenicu da obje boje prenose značenja, razlike u čitljivosti odnose se na njihovu razabirljivost unutar kolorističke kompozicije u kojoj se pojavljuju, ali i na oslanjanje njihova upisanog značenja na kulturne i filmske konvencije. Primjerice, odabir narančaste boje koja je jarka i svjetla da prezentira ideju koja predstavlja nešto toliko tamno - osobno smatram da ne olakšava interpretaciju, ali potvrđuje činjenicu da veza između znaka i značenja koje prenosi može biti potpuno proizvoljna te da kontekst može formirati značenje. Treba napomenuti kako u oba primjera boja ne prenosi informacije ključne za razumijevanje radnje, već doprinose dramskoj napetosti samog izlaganja. Primjeri su također poslužili kao dokaz kako autor bojom može voditi našu pažnju i režirati naše iskustvo gledanja te tako upravljati smjerom i intenzitetom naših emocija.

4.4. Narativne funkcije boje

Jasno postaje, ukoliko autor izgradi odgovarajuću kolorističku kompoziciju, upisivanjem informacija i određenim izlagačkim postupcima - boja u filmu može biti vrlo koristan narativni alat. No, boji se treba posvetiti i kroz boju treba razmišljati jer koncept boje u filmu nije dan, već se mora kreirati. Boja tako u izlaganju može sudjelovati na način da - komunicira žanr, vrijeme i mjesto radnje, definira likove i njihova psihološka stanja, utemeljuje emociju i atmosferu, naglašava sukobe, odnose i ključne točke u radnji filma, ukazuje na promjenu, doprinosi dinamici, ali i kroz brojne druge mogućnosti prenošenja složenih pojmova i ideja autora. Treba napomenuti kako koloristička kompozicija ne mora biti vizualno zanimljiva ili stilizirana da bi se iza njenih kolora nalazilo značenje - u većini slučajeva boje su unutar filma implementirane sasvim realistički.

Da boje ponekad mogu priču i radnju filma prenijeti dalje, čak i bolje od riječi glumaca - u svojim zapisima o boji kazuje i sovjetski redatelj i teoretičar Sergei Eisenstein. Eisenstein dalje navodi kako na određenom mjestu, u određenom trenutku, boje jesu i trebaju biti protagonisti filmske priče. Unutar filmskog izlaganja, možemo primijetiti kako velik broj scena nosi neku vlastitu atmosferu i emociju te na nas ostavlja određeni učinak. Razmišljajući kroz boju, značilo bi to da za svaku scenu postoji i određeni kolorit koji joj se daje pripisati, i putem kojeg je moguće komunicirati spomenute osjećaje. Primjerice, osjećaji poput veselja, tuge, ozbiljnosti, opasnosti, zaljubljenosti i drugih, mogu se unutar filma izreći putem boje. Naravno, navedeni se osjećaji mogu komunicirati i kroz druge izražajne elemente filma, ali i kroz glumu i dijalog. No, zaista bi bilo čudno kada bi zadatak komuniciranja atmosfere i osjećaja tako doslovno prepustili isključivo filmskom liku, ako ih uz pomoć boje, u suradnji s drugim izražajnim elementima, možemo prenijeti još vjernije.

No, generalno se ističu dvije kategorije pripovijedanja bojom - tranzicijsko i asocijativno. Kada bojom želimo sugerirati i popratiti određene promjene unutar filma, takvu vrstu pripovijedanja bojom nazivamo tranzicijskim te ga razlikujemo od asocijativnog koje definiramo kao povezanost boje i određene ideje ili značenja. Osobno najdraži primjer tranzicijskog pripovijedanja bojom nalazi se unutar filma *Posljednji kineski car*, redatelja Bernarda Bertoluccija, koji se temelji na memoarima Pu-Yia. Bertolucci zajedno s direktorom fotografije Vittorio Storarom, inače zaljubljenikom u boju i njene ekspresivne mogućnosti,

donosi odluku da životni tijek cara želi popratiti i obilježiti kroz putovanje bojom. Od vrlo jarkih i pretežito toplih boja u periodu kada Pu-Yi svoje dane provodi unutar zidina Zabranjenog grada dok uživa status nedodirljivoga cara, do postepene promjene ka sve hladnijim tonovima - da bi na kraju kada dolazi do potpunog obrata u statusu i položaju Pu-Yia, kolori potpuno izbledjili (vidi sl. 21).



Slika 21. kadrovi iz filma Posljednji kineski car (1987)

Kolor paleta filma može se oblikovati i prema žanrovskim konvencijama. Putem takvog žanrovski specifičnog oblikovanja kolorističke kompozicije filma, možemo kroz boju dobiti informaciju o tome kojem žanru film pripada. No, iako postoje određena prikazivačka pravila koja žanr može nalagati, pri oblikovanju boje treba težiti originalnim kompozicijama jer nas slijepo imitiranje i slijedenje unaprijed osmišljenih kolorističkih rješenja vodi ka tome da ne iskoristimo potencijal koji boja posjeduje za ispričati našu priču.

Također, postoje još neki putevi koje autora mogu odvesti od iskorištavanja narativnog potencijala boje. Primjerice, kroz pretjerano nastojanje da se bojama ostvari harmonija i/ili estetska dopadljivost, može se dogoditi da potisnemo kromatsku ekspresiju i njen narativni potencijal, o čemu svjedoči i sljedeća misao profesora Mikića.

Kad se govori o estetskoj primjeni boje, misli se na dopadljivost, na sklad boja, osobito privlačan gledateljima. Valja međutim imati na umu činjenicu da svi filmovi nisu promidžbeni filmovi te da film nije poster ili ukras na zidu sobe. Ljepota zbog ljepote same može filmu više štetiti no koristiti. - Krešimir Mikić

No, treba spomenuti kako općenito estetska dopadljivost nije nužno loša likovna pojava unutar kadra, već da je ovo stav izražen prema pretjeranom estetiziranju boja i gore spomenutoj mogućnosti potiskivanja kromatske ekspresije i narativnog potencijala boje. Osvijestiti treba i da boja unutar filma najčešće biva oblikovana na razini svih kadrova u filmu, no značenjsku funkciju može, ali i ne mora, ostvariti na razini svih kadrova.

Mišljenja sam da je bitno osvijestiti mogućnosti koje nam boja pruža i težiti tome da iskoristimo njen narativni potencijal jer bi zaista bilo šteta tako moćan izražajni element svesti isključivo na razinu estetskog užitka ili mimetičke reprezentacije.

5. Zaključak

Ovaj rad nastao je kao rezultat odluke da želim istražiti barem mali dio tog velikog i nevjerojatnog područja boje u svijetu filma. Iako postoji više različitih pogleda vezanih za stvaralački doprinos boje izgradnji filmskoga svijeta, fokus rada odlučila sam staviti na ulogu boje u pričanju i podržavanju filmske priče.

Boja kao fenomen u našem svakodnevnom raspoznavanju svijeta igra zaista važnu ulogu, utječući pritom na našu komunikaciju s okolinom, drugim bićima i objektima koji se u njoj nalaze. Upravo sposobnost boja da na taj način utječu na naša osjetila i ponašanje čini ih savršenim alatom za filmske autore. Mogućnost boje da komunicira s gledateljem, na svjesnoj ili podsvjesnoj razini, postavlja boju u poziciju važnog izražajnog elementa filma, dok činjenica da boja unutar filma ima sposobnost prenošenja značenja i poruka upisanih od strane autora, predstavlja golemi narativni potencijal.

Narativne su mogućnosti višestruke, a na autoru je da prilikom izgradnje filmskog svijeta na njih obrati pozornost i donese odluku hoće li se njima služiti. No, imati mogućnost izgraditi svijet u kojemu boje pričaju ono što mislimo i osjećamo, odnosno prenose našu filmsku priču, velika je prednost, kao i odgovornost.

Pri susretu filma i svijeta boje, nema apsolutnih odnosa i asocijacija, već značenje, pri izgradnji filmskog svijeta, nastaje kao rezultat autorovih namjera, sadržaja priče i interpretacije gledatelja. Mišljenja sam da prostor za izražavanje koje boja pruža filmskim autorima ima širinu koju svakako treba istražiti i poigrati se njome. Jasno je da o boji treba razmišljati, ali još je važnije da razmišljamo kroz boju, da se njome izrazimo, ali i uživamo u osjećajima koje boja proizvodi u nama - neovisno o tome jesu li zapisane u našem, ili nekom filmskom svijetu.

6. Literatura

1. Bellantoni, Patti, *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Focal Press, 2005
2. Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978
3. Dall'Asta M., Pescatore G., *Color in Motion*, Fotogenia 1, 1994
4. Frampton, Daniel, *Filmosophy: Colour*, Wallflower Press, 2006
5. Hanssen, Eirik Frisvold, *Early Discourses on Colour and Cinema: Origins, Functions, Meanings*, Stockholm University, 2006
6. Hanssen, Eirik Frisvold, *The Functions of Colour*, 1999
7. Itten, Johannes, *The Elements of Color*, Van Nostrand Reinhold Company, 1970
8. Kalmus, Natalie, *Color Consciousness*, Journal of the Society of Motion Picture Engineers, 1935
9. Kolbas, Silvestar, *Boja i boja na filmu*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, 2005
(http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=712, datum)
10. Mazzanti, Nicola, *Colours, Audiences, and (Dis)Continuity in the 'Cinema of the Second Period'*, Film History, Vol. 21, Indiana University Press, 2009
11. *Moć boja: Kako su boje osvojile svijet*, Etnografski muzej Zagreb, 2009

12. Misek, Richard, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, Wiley-Blackwell, 2010
13. Mikić, Krešimir, *Svjetlo i boja u filmu*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, 2008
(http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32465, datum)
14. Midžić, Enes, *Živuće fotografije i pokretne slike: Razvoj kinematografske tehnike*, Školska knjiga, 2009
15. Nichols, Bill, *Movies and Methods, Volume II*, University of California Press, 1985, 121-143
16. Patch, Andrew Mark, *Chromatic Cartography*, University of Exeter, 2010
17. Read, Paul, 'Unnatural Colours': *An introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies*, Film History, Vol. 21, Indiana University Press, 2009
18. Tanhofer, Nikola, *O boji*, Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Novi Liber, 2008
19. Turković, Hrvoje, *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija: metodološke rasprave*, Filmoteka 16, 1986
20. Wells, Anthony, *The use of Colour in Cinematography: Storytelling & Genre*, SAE Institute Oxford, 2015
21. *Color Advisory Service*, Technicolor 100, George Eastman Museum
(<https://www.eastman.org/technicolor/company/color-advisory-service>, datum)
22. Flueckiger, Barbara, *Timeline of Historical Film Colors*
(<https://filmcolors.org/>, datum)