

# Utjecaj boje u filmu na promatrača

---

Marija, Šurina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:339125>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU  
ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI  
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNE KULTURE

Marija Šurina

# **UTJECAJ BOJE U FILMU NA PROMATRAČA**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: Lana Skender, predavač

Osijek, 2019.



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja \_\_\_\_\_ potvrđujem da je moj \_\_\_\_\_ rad

diplomski/završni

pod naslovom \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

te mentorstvom \_\_\_\_\_

rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

**U Osijeku,** \_\_\_\_\_

**Potpis**

\_\_\_\_\_

## **SAŽETAK**

Počeci korištenja boje i tranzicije s crno-bijele tehnike dovode do umjetničkih mogućnosti igre s realnim i imaginarnim konceptima. Novonastala dinamika, iako u počecima predmet kontroverze, napravila je preokret u stvaralaštvu i konzumaciji umjetnosti. Psihološki učinci boja na površinu izbacuju širok spektar emocija, a vidljivi su u suptilnim ili vrlo direktnim odlukama autora. Harmonija, asocijacija i tranzicija boja, elementi su koji povezuju estetsko i psihološko, budeći emotivno i analitičko kretanje u gledateljima.

Ključne riječi: boja, film, psihologija boja, harmonija, asocijacija, tranzicija

## **ABSTRACT**

The beginnings of implementing colour and the transition from black-and-white technique led to artistic possibilities of play between the real and imaginary. The newly emerged dynamics, albeit a controversial subject at first, has created a shift in art creation and art consumption. The psychological effects of colours surface a wide spectre of human emotions, which can be seen in subtle or very direct decisions made by the authors. Harmony, association, transition are elements of colours that connect the aesthetical and psychological by awakening an emotional and analytical movement in the viewers.

Keywords: colour, film, psychology of colours, harmony, association, transition

# SADRŽAJ

1. UVOD .....	1
2. BOJA U FILMU .....	2
2.1. Realno i imaginarno .....	2
2.2. Funkcionalnost i ekspresivnost boje .....	4
2.3. Ekspresija u Hitchcockovoj <i>Vrtoglavici</i> .....	5
2.4. Era boje u filmovima .....	7
3. PSIHOLOGIJA BOJA .....	9
3.1. Crvena .....	10
3.2. Plava .....	12
3.3. Žuta .....	13
3.4. Zelena .....	15
3.5. Narančasta .....	16
3.6. Ljubičasta .....	17
4. HARMONIJA BOJA .....	19
5. ASOCIJACIJA I TRANZICIJA .....	21
5.1. Asocijacija .....	21
5.2. Tranzicija .....	24
6. ISTRAŽIVAČKI DIO .....	27
6.1. Percepcija boja .....	27
6.2. Percepcija crvene boje .....	27
6.3. Percepcija plave boje .....	29
6.4. Percepcija žute boje .....	30
6.5. Zaključak istraživanja .....	31
7. ZAKLJUČAK .....	32
8. PRILOZI .....	33
9. LITERATURA .....	34

## 1. UVOD

Moderno filmsko stvaralaštvo uživa u šarenom svijetu kolorističkih opcija, bilo da se radi o realističnom ili imaginarnom uratku, snimatelji pred sobom imaju obilje opcija potpomognutih računalno stvorenim prikazima. Jedan od ciljeva ovog rada je osvrnuti se na početke korištenja boje u filmovima i razne prednosti, ali i poteškoće koje su pratile taj nedvojbeno značajan napredak. Pozivajući se na radove autora poput Victora Fleminga, Alfreda Hitckoka i Woodya Allena, pružit će se uvid u umjetničke mogućnosti korištenja boja radi ostvarivanja relevantnih, a ponekad i zapanjujućih promjena na način gledanja i tumačenja scena te filma u cijelosti. Kao jedan od najbitnijih elemenata u vizualnoj umjetnosti, boja ima značajan fenomenološki utjecaj na promatračevu psihu i rabi se kao pojačivač raspoloženja, ali i harmonijske stabilnosti i postizanja upotpunjene estetske cjeline.

Stoga je druga namjera rada istražiti psihološke učinke određenih boja na gledatelje oprimjerene u radovima velikana filma poput Stanleya Kubricka i Martina Scorsesea i u raznim drugim globalno zapaženim uracima. Također će biti pružen uvidu harmonijske aspekte boje u filmu u svrhu ostvarivanja ravnoteže, a naposljetku asocijativna i tranzitivna moć boje kao pokretačke sile ljudske mašte. Svi elaborirani efekti boja povezani su primjerima fotografija iz filmova, a sami opisi scena sadrže informacije o sadržaju filma relevantnih za ovu tematiku i poveznicu s psihološkim ili emotivnim učincima boje.

## 2. BOJA U FILMU

Krešimir Mikić (Mikić, 2008) smatra da se kao najrealističnija sastavnicu filma uz pokret i zvuk pojavljuje boja, ali kako je boja i bitan izražajni element filmskog jezika, kojim gledatelj uočava informaciju o poruci koju mu autor iskazuje. Boja u filmu se može koristiti kao dodatak estetici filma, bilo da se radi o realističnom filmu ili filmu oslobođenom od realizma, ali se kod potonjeg stvara širi raspon u značenju i mogućnosti interpretacije. U prvom slučaju, realističan film s elementima kao što su zvuk i boja zadržava autentičnost čuvajući i pojačavajući osjećaj stvarnosti. U ovom slučaju boju možemo gledati kao samo još jedan element koji može približiti osjećaj stvarnosti u kinematografiji. Boje prisutne u pojavi filma bile su daleko od onog što smatramo realističnim bojama, bile su novi i nepoznati faktor za snimatelje. Korištenje boje u filmu uključuje asocijacije i objašnjena na nekoliko različitih razina: 1) fizičku, način na koji određena boja ima utjecaj na gledatelja, ostavljajući mu ugodan ili neugodan osjećaj; 2) psihološku, gdje boja potiče psihološko stanje gledatelja; 3) estetsku, jer boje mogu biti selektivno odabrane u skladu s učinkom koji mogu proizvesti, ovisno o njihovoj ravnoteži, proporciji i kompoziciju unutar filma.

### 2.1. Realno i imaginarno

Iako se već u samim počecima nastojala dodati boja u film, tintiranjem ili toniranjem, kritičar Edward Buscombe (Buscombe, 1978: 23) suprotstavio se ideji da boju treba uvesti u film kao poboljšanje kinematografije jer kasnija iskustva ukazuju da boja nije bila poboljšanje realizma već poboljšanje u razvitku nerealne kinematografije i mogućnosti stvaranja fantazije. Ideologija realizma je možda rani čimbenik u motivaciji tehničkog razvoja u kinematografiji, ali svakako nije bila jedina promjena koja je postignuta inovacijom korištenja boje. Odsutnost boje u filmovima bilo je glavno odstupanje od realističnog prikaza, što nije bilo očito do pojave filma u boji. Crno-bijeli filmovi nisu netaknutom zadržavali jačinu prirodnog svjetla, crvena se potamnila i posvijetlila, ovisno o emulziji. Dolazi do pokreta protiv korištenja boje u filmu zbog upozorenja da pretjerano korištenje boje u filmu postiže neprirodan prikaz. Smatralo se da može imati i neugodan utjecaj na oko i um gledatelja uzrokujući umor mrežnice. Filmovi u boji su bili suočeni s poteškoćama i u samoj montaži; minimalna varijacija između snimaka mogla je promijeniti ravnotežu između boja i narušiti harmoniju. Rana kinematografija u boji morala se suočiti s činjenicom da pretjerana uporaba boje navodno ima učinak koji remeti i odvlači pažnju gledatelja od glavnog elementa, naracije. Dokaz o tome može se vidjeti u komentaru Douglasa



Fairbanksa, pisca filma *The Black Pirate*<sup>1</sup>, čiji je film odrađen u boji (Buscombe, 1978: 24). To dijelom objašnjava vremenski odmak u korištenju tehnologije boja, neovisno o potencijalnoj mogućnosti ekspresivnog izražavanja. Jasno je da je nastao problem u vremenskom razdoblju između izuma, razvoja i upotrebe boje u filmu jer su ljudi očekivali da će boja u filmu biti jednaka boji u stvarnosti, ali kao što je vidljivo u navedenim izvorima, boja je bila potpuni neuspjeh u prikazu stvarnosti. U tridesetim godinama dvadesetog stoljeća, pravila realističnog prikaza bila su već dobro uspostavljena u crno-bijeloj boji, a publika je bila upoznata s njima. Za novi element poput boje bilo je potrebno vremena da se prilagodi kinematografiji.

Stanley Cavell (1979: 80) suprotstavlja se ideji da boja čini film nerealnim. Stvara raspravu oko asocijacije boje s nerealističnim žanrom. Tvrdi kako se povezanost s nerealističnim žanrom nije dogodila zbog boje u filmu koja nije bila stvarna ili zato što su priče u filmovima koji koriste boju nerealistične. Ističe: „Filmovi u boji činili su se nerealistični jer nisu bili dramatični“ (Cavell, 1979: 91). Kasnije će se smatrati kako je dramatičnost u korištenju boje jedan od najbitnijih elemenata u kinematografskom razvoju. Buscombe (1978: 24) smatra da se izazov realizma stvara kada autori iskušavaju boju u mjuziklima i fantastiji. U tim žanrovima se čini da boja može zaobići pravila realizma i otvoriti bezbrojne mogućnosti u kreativnom korištenju boje jer nije zadržana realizmom, prošlošću ili budućnošću. Fantazije i mjuzikli stvoreni su da omoguće oku vizualno zadovoljstvo, kao što glazba nudi auditivno zadovoljstvo. Postepeno, boja postaje izvor vizualnog užitka u novim formama kinematografskog prihvaćanja, više nego samo instrument u službi realizma. Boja je često korištena bez funkcije dramatičnosti ili naracije filma, kako bi stvorila ugodnu estetiku u prikazu, proizvedeći koloristički svijet koristeći lijepe i ugodne efekte. Sklonost da se boja povezuje s prezentacijom nestvarnog razlog je tomu da nitko u to vrijeme nije mogao očekivati da će se boja početi koristiti u realističnom prikazu filmova. O tome svjedoči kontinuirana upotreba crno-bijele u dokumentarnim filmovima kao prikaz istine. Kao što je već utvrđeno, boja u prirodi jako se razlikuje od boje u kinematografiji. Kada gledatelj sjedne u taman prostor kina, pažnja će biti potpuno koncentrirana na zaslone, tako da će prikazane boje djelovati zasićenije nego što su boje u stvarnosti. Na boju snimatelji gledaju kao na alat kojim se koriste za razlikovanje stvarnog svijeta i svijeta snova. Tu činjenicu potvrđuju filmovi poput *Čarobnjaka iz Oza*<sup>2</sup>. Jedan od najpoznatijih filmova koji koristi boju kako bi prikazao izmišljeni svijet Oza, dok je stvarni svijet u kojemu se Dorothy nalazi snimljen crno-bijelo. Analizirajući

---

<sup>1</sup> Albert Parker, *The Black Pirate* (1926)

<sup>2</sup> Victor Fleming, *The Wizard of Oz* (1939)

ranu uporabu boja (1930-ih do 1940-ih) Anne Hollander smatra kako je korištenje boje smanjilo kvalitetu filmskog realizma. Napredovanje, tvrdi, događa se u uzbuđenju i užitku koju boja nudi slici unatoč njegovom pretjerivanju. Smatra da je u animiranim filmovima ili mjuziklima prihvatljiva pretjerana upotreba boje, ali ne i u realističnim filmovima ili dokumentarnim filmovima. Hollander sugerira da boja nije nužnost, barem za realizam filma i da ponekad može ponuditi samo osjećaj ugone i luksuza. Međutim, smatra i da boja može imati i utjecaj na prikaz realističnih trenutaka. Hollander piše kako: „U dokumentarnim filmovima o prirodi boja posjeduje apstraktnu 'realističnu' ljepotu koja ima jako romantičan prizvuk“. (Hollander, 1989: 48). Ukratko, u početku je zabrinuta velikom motivacijom za unošenje boje u kinematografiju, kritizirajući udaljenost boje od realističnog filma, ali počinje prihvaćati realistično korištenje boje u dokumentarnim filmovima o prirodi jer smatra da su često pojam prirode i ljepote bili povezani.

## 2.2. Funkcionalnost i ekspresivnost boje

U filmografiji dolazi do pitanja zašto se boja ili drugi bitan element ne može odvojiti od ostalih elemenata u naraciji i zauzeti neovisnu poziciju u filmovima? Boja se može koristiti za vizualni užitak koji se manipulira s namjerom, ali se može koristiti i ekspresivno, ovisno o odabranoj boji i njenoj raspoređenosti kako bi se naglasila dramatičnost. Ona može predstavljati značajan element u naraciji koji se postiže kontroliranjem i kombiniranjem boje u sceni, kao i u kostimografiji i ugođaju scene, što dovodi do raznih mogućnosti u interpretaciji. Filmski teoretičar Edward R. Branigan navodi: „Naravno, sama boja može se proizvesti na mnogo načina: korištenjem posebnih filmskih traka, filterima, inscenacijom, osvjetljenjem, laboratorijskom obradom, itd. Tehnološko porijeklo nije ono što je presudno, već korištenje boja u sustavu naracije likova“ (Branigan 1984: 94).

Arnheim ukazuje (Arnheim, 1957: 8) na povezanost filma sa slikarstvom, glazbom, književnošću i plesom, gdje taj medij može, ali i ne mora, biti korišten u umjetničke svrhe. U svojem istraživanju koristi argument da slikar stvara boje na svojoj paleti. Nakon toga, slikar donosi odluku u odabiru boja i njihovom rasporedu. Objašnjava kako se slikar „pokušava odmaknuti od prirode koliko je potrebno kako bi prenio umjetničku namjeru“ (Arnheim, 1957: 66). Arnheim također napominje kako je bitno što je izostanak boje, kao glavno odstupanje od prirode, trebalo biti primijećeno prije nego što je film u boji privukao pažnju. Redukcija svih boja na crno-bijelo, koja ne ostavlja vrijednost svjetla netaknutim, značajno mijenja prikaz

stvarnosti, ali gledatelj koji prati film prihvaća taj svijet kao prikaz stvarnosti. To se događa zbog fenomena „djelomične iluzije“, gdje gledatelj ne doživljava šok u svijetu gdje su čovjekova koža i nebo iste boje (Arnheim 1957: 14). Gledatelj prihvaća nijanse sive kao spektar boja. Može se reći da je film produkt umjetnika koji elemente i tehnike manipulira u filmu tako što stvara srodnost između slikarstva i kinematografije. Krešimir Mikić (Mikić, 2008) dijeli primjenu boje na dva aspekta: 1) naturalizam, koji boju u filmu koristi kao što je vidi naše oko i 2) umjetničku interpretaciju, koja odgovara viđenju umjetnika, a ne stvarnosti. Ako slikarstvo ima sve mogućnosti u korištenju boja, film ima jednaku mogućnost kreativnog korištenja boje. Arun Khopkar (Khopkar, 2015: 105) spominje Sergeja Mihajloviča Ejzenštejna, poznatog sovjetskog redatelja, koji boju navodi kao bitan element za dramatičnost, ali da se boju treba koristiti samo kada je potrebna. Smatra kako boju ne treba koristiti samo kao još jedan element koji se dodaje filmu, već da kao svaki element i tehnika mora biti korištena s opravdanim razlogom; imati funkciju u strukturi naracije. Vjeruje da i „loše“ korištenje boje u filmu dovodi nove mogućnosti povezivanja i otvara nove mogućnosti njihovih korištenja. Boja korištena za dramatičnost odlično je prikazana u filmu *Black Narcissus*,<sup>3</sup> gdje časna sestra odlučuje napustiti crkvu. Isprva se prikazuje u crnoj odori za časne sestre i bez šminke. U idućem prikazivanju naglo otvara vrata i gledatelj ju vidi u crvenoj haljini i licem koje je prekriveno šminkom. Taj prikaz gledatelju stvara veći šok od onoga koji se mogao postići u crno-bijelom filmu.

### 2.3. Ekspresija u Hitchcockovoj *Vrtoglavici*

Film s vremenom počinje koristiti boju kao ekspresiju, kako bi gledatelju pomogla u prikazu psihologije lika. Redatelj Alfred Hitchcock prikazuje emocionalnu kvalitetu u korištenju boje i dokazuje da boja može postati jedan od najbitnijih elemenata u filmu. U filmu *Marnie*<sup>4</sup>, redatelj glavnom liku pridodaje jaku odbojnost prema crvenoj boji, kako bi naglasio pokušaj suzbijanja sjećanja koje se dogodilo u djetinjstvu. Film koristi boju vrlo efektivno. Kada se pojavi crvena boja gledatelj postaje svjestan prisjećanja glavnog lika. Uz ekspresiju lica, crvena boja prevladava tijekom cijele scene. Način na koji se Hitchcock umjetnički izražava gledatelju usmjerava pažnju na psihološko značenje crvene boje u naraciji filma. Redatelj prvi puta usmjerava pažnju gledatelja na bitnost crvene boje kada glavni lik, Marine, prvi puta dolazi u posjet majci i u dnevnoj sobi nailazi na vazu u kojoj je crveno cvijeće. Tom scenom je gledatelju

<sup>3</sup> Michael Powell, Emeric Pressburger, *Black Narcissus* (1947)

<sup>4</sup> Alfred Hitchcock, *Marnie* (1964)

postavljeno pravilo o averziji prema crvenoj boji, a kako bi pojačao učinak, Hitchcock ispunjava scenu crvenom bojom. Hitchcock u filmu *Vertoglavica*<sup>5</sup> prikazuje koliko je boja bitna u značenju filma. Boje koje koristi čine kontrast između interijera ( žuta, narančasta, smeđa) i eksterijera ( plave, zelene). U apartmanu Scottija i Midge prevladavaju meke žute, narančaste i smeđe boje, ali kada Scottie prvi puta ugleda Madeleine u restoranu (slika 1), zidovi su prekriveni crvenom bojom. Scottie ju odvodi u svoj stan nakon pokušaja samoubojstva, a narančasta svjetlost ostavlja snažan učinak na scenu. U scenama eksterijera prevladava zelena boja, značajno prisutna u sceni ispred muzeja koji Madeleine često posjećuje i u šumi Redwood koju posjećuje zajedno sa Scottijem. Promjena boje iz jednog prostora u drugi stvara snažan kontrast između dva svijeta uspostavljenih u naraciji. Na kraju Hitchcock preokreće boju kada se u Judyinom hotelu prikazuje Madeleine nakon Scottijeve transformacije i njihov zagrljaj postaje osvjetljen neonski zelenom bojom koja dolazi s prozora. Lewis Michael Bond u video eseju *Boja u filmskoj naraciji*<sup>6</sup> objašnjava da redatelj u filmu koristi crvenu boju kako bi prikazao Scottievu strast, a Madeleine i njenu dispoziciju asociira s zelenom bojom jer nosi zelenu haljinu tijekom njihovog prvog susreta. U restoranu ih okružuje boja crvenih zidova koja gledatelja upozorava da je Scottieva fantazija opasna. Smatra da se crvena pojavljuje u scenama gdje Scottie proganja svoju opsesiju. Madeleine je uvijek okružena zelenom bojom, od haljine koju nosi do automobila kojeg vozi. Kada u filmu upoznaje Judy, ne može izbjeći asocijaciju s Madeleine i što više želi povezati ta dva lika.



*Slika 1*

<sup>5</sup> Alfred Hitchcock, *Vertigo*, (1958)

<sup>6</sup> Lewis Bond, *Color in Storytelling* (2015)

## 2.4. Era boje u filmovima

Nakon šezdesetih godina gotovo svi filmovi se snimaju u boji. Univerzalno korištenje boje stvara preokret i crno-bijeli filmovi se dovode u pitanje što je bilo vidljivo početkom korištenja boje u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Primjer vidimo u filmu *Manhattan*<sup>7</sup> jer je ciljano rađen crno-bijelo kako bi predstavio doba prošlosti. Međutim, prikaz prošlosti pomoću crno-bijelih filmova ne označava da crno-bijeli filmovi moraju predstavljati prošlost u naraciji. Nekada se boja koristila kao dodatak crno-bijelom filmu. Taj običaj potječe iz vremena kada je boja bila preskupa i nije bila sasvim razvijena u kinematografiji. Taj način korištenja boje se može primijeniti na sadašnjost, kada je većina filmova snimljena u boji, pojačavajući dramatičnost ili efekt.

Silvestar Kolbas (Kolbas,2005) objašnjava da boje imaju dekorativnu, ali u umjetnosti i simboličku ulogu. Simbolika boja postoje, ovisno o njihovim kodovima, u području i kulturnom kontekstu u kojem se primjenjuju. Smatra da je bitan potencijal psihološkog djelovanja boja te da gledatelju može ostaviti željeni ugođaj. Govori da „djelovanje boje u filmskom djelu može biti mnogostruko: dramaturško (od važnosti za razvoj radnje u priči i pojačavanje njenog učinka), asocijativno, simbolično, psihološko. Ta se djelovanja prepleću, te ih je ponekad teško razlučiti i jednoznačno imenovati.“ (Kolbas, 2005: 43).

Krešimir Mikić (Mikić, 2008) govori da je gledatelj danas svakodnevno okružen bojom u filmu i da zbog njezine zasićenosti često ne primjećuje njezinu bitnu ulogu. Boja treba biti u suglasju ili sukobu s ostalim filmskim elementima jer ona nije izražajno sredstvo koje je zatvoreno u svoj svijet i izričaj. Kada se uređuje za realističan prikaz ona je objektivna istina, ali postaje subjektivna laž kada se dodaje mašti. Umjetnik (redatelj, scenograf, kostimograf, snimatelj) je taj koji određuje način korištenja boje i može joj pridodati značenje i funkciju prema svom izboru, gdje se miješaju fiziološki, fizikalni, psihološki, znanstveni i simboličko estetsko-dramski pristupi. Boja može postati simbolom u danom rasporedu i nositi bitno značenje za prizor. Simbolika boje je zanimljivo, ali i vrlo upitno područje jer ne postoji univerzalno simboličko značenje boja. Od kulture, ali i od filma do filma, boja mijenja svoje simboličko značenje, što autoru otvara mogućnost da sam donese tu odluku. Boje svakako djeluju na čovjekov fiziološki sustav, kao rad srca. Hladne će boje poput plave i zelene smiriti gledatelja, a tople kao crvena i žuta će uznemiriti. Malo je filmova koji se kroz povijest, ali i u sadašnjosti, koriste bojom kao umjetnički izražajnim sredstvom. Iako se kroz povijest pričalo

---

<sup>7</sup> Woody Allen, *Manhattan* (1979)

o problematici korištenja boje, možemo ustanoviti da od sredine dvadesetog stoljeća pa sve do danas mnogi redatelji koriste simboliku i psihologiju boja kako bi vizualno komunicirali sa publikom. Danas su snimatelji potpuno svjesni dojma koji boja ostavlja na gledatelja, ali naravno, kultura, vrijeme, politika i zemljopisni položaj utječu na to kako se boja simbolizira u filmu. Svaki žanr filma koristi određene boje u stvaranju individualnog identiteta filma. Snimatelji se organiziraju koristeći teoriju boja, istražujući utjecaj različitih kombinacija. Boja nije bitna samo u postavljanju balansa na kameri i montaži već zahtjeva i suradnju kostimografije i odluke o izgledu scenografije.

### 3. PSIHOLOGIJA BOJA

Ljudi često smatraju da se boja koristi samo kao element u postizanju estetike i zato je u današnjem svijetu lako za podcijeniti urođene instinkte jer su uglavnom nesvjesni. Okruženje u kojemu živimo i radimo, boje koje ljudi nose, šalju nam jasne signale. Smatra se da je ljudima kroz godine evolucije urođena reakcija na određenu boju kao mehanizam preživljavanja. Za primjer se može uzeti čovjekova reakcija na jabuku zelene boje i na zeleno meso. Kako čovjek koristi osjetilo njuha kao instinkt u određivanju kvalitete hrane, koristi i boju. Boja postaje i glavni signal u promjeni godišnjeg doba, odnosno, temperature i jačine dnevnog svjetla. Upozorava nas na promjenu godišnjeg doba tako da boje koje nas okružuju prilagođavaju i naše ponašanje. Ljudi prihvaćaju ideju da je boja bitna poveznica u raspoloženju i ponašanju, ali je teško dokaziva. Studija Angele Wright (Wright, 1984) istražuje i predlaže da boje utječu na različite dijelove psihe. Također, utjecaj koji određena boja ostavlja na pojedinca je prilično subjektivna. Neke studije i psiholozi se ne slažu s tom teorijom i smatraju da odgovor može biti subjektivan, ali kada se harmonija boja kombinira s psihoanalizom, reakcije koje ljudi iskazuju se mogu predvidjeti. Smatra da crvena boja može, na primjer, jednoj osobi biti privlačna boja, dok će drugoj izazvati osjećaj neugode. Utisak koji određena boja ostavlja može biti pozitivan i negativan i upravo je kombinacija korištenja boja ono što ostavlja dojam na čovjeka. Svojim istraživanjem Angela Wright objašnjava kako je velika razlika u psihologiji i simbolici boje. Psihologija boje je ono što univerzalno utječe na čovjeka gdje god da se nalazi, dok simbolika boje ima pravila koja ovise o kulturi. Boju smatra energijom koja je iznova dokazana, što se može vidjeti kada slijepa osoba opisuje boje koristeći se dodirrom različitih tekstura i predmeta. Iako se u nekom tradicionalnom razmišljanju mogu pridodati univerzalna psihološka značenja boja, ponekada je to nemoguće. Na primjer, plava boja inače utječe smirujuće na čovjekov um, ali različitim intenzitetom i svjetlinom mijenja i taj doživljaj.

Patricia Valdez i Albert Mehrabian (1994: 396) se zalažu za studije koje su otkrile da su boje duže valne dulje, kao crvena i žuta, privlačnije čovjeku nego boje kraće valne duljine, kao plava i zelena. Subjekti istraživanja su naizmjeničnim redoslijedom izloženi prikazima pet crvenih i pet zelenih boja, čime su rezultati potvrdili ove pretpostavke. Zabilježeno je da svjetlina i intenzitet boje nisu korišteni u prikazanim bojama. Studije smatraju da unatoč velikom interesu u istraživanju, još uvijek nisu postavljeni sigurni temelji i karakterizacija u odnosu boje i emocija.

Ako se vodi istraživanjima psihologije boja, snimatelji ne koriste boju samo u estetske svrhe, već radi usmjeravanja gledateljevih emocija na svjesnoj i nesvjesnoj razini. Sigurno je da boja

može imati različita značenja i biti korištena na različite načine, što znači da se boja u filmu ne može koristiti na specifično dobar ili loš način, ako ju se opravdano koristi. Izazov je koristiti boju kako bi se probudile emocije u čovjeku, što snimateljima daje mogućnost igre i istraživanja.

### 3.1. Crvena

Crvena boja na čovjeka utječe fizički ili na „niži red“ psihološke aktivnosti. Pozitivno prenosi fizičku hrabrost, snagu toplinu, energiju, osnove preživljavanja, muževnost i uzbuđenje. Negativna strana probuđuje napetost i agresivnost. Stimulira i povećava vrijednost pulsa, ostavljajući dojam bržeg prolaženja vremena.(Wright, 1984)

*2001: Odiseja u svemiru*<sup>8</sup> privlači pažnju gledatelja crvenom bojom i na njega prenosi osjećaj opasnosti i tragičnosti. Pojavljuje se na stolicama i raznim dijelovima u svemirskoj stanici, kao pilotskoj kabini, odijelu glavnog lika filma, HAL-ovom ok i na kraju, u novom obliku života stvorenom nakon smrti astronauta. Crvena boja koja je toliko izražena sterilnim kontrastom bijele, postiže šok na gledatelja. Prostor koji je sterilan, futuristički, tih, prostran i pomalo beživotan, naglašava se crvenom bojom koja daje dinamičnost. Ona je boja krivi, stolice (slika 2) koje svojim oblikom pomalo podsjećaju na eritrocite, živosti i predstavlja osjećaj strasti, od ljutnje i agresije do ljubavi. Intenzitet boje stolica koji je u jakom kontrastu s beživotnim okruženjem svemirske postaje, naglašen je pomalo beživotnim razgovorima onih koji su sjedili na stolicama. Važna upotreba crvene boje u filmu se prikazuje i u svemirskom odijelu Davida Bowmana, glavnog lika i jedinog astronauta koji koristi crveno odijelo. U ovome slučaju je crvena boja pokazatelj inteligencije i razumijevanja kako bi potaknuo one koji traže odgovore iz nepoznatog svemira. Suprotno korištenje crvene boje je jaki intenzitet crvene boje na prekidačima za gašenje HAL-a 9000. HAL 9000 je antagonist ovog filma i umjetna inteligencija, opisan kao „mozak i središnji živčani sustav“. Postaje glavni neprijatelj i plijen ljudskoj emociji paranoje, što dovodi ubojstva cijele grupe osim Bowmana. Smatrajući sebe nepogrešivim kao umjetna inteligencija, krivicu za greške uvijek prebacuje na čovjeka. Crvena boja prikazuje agresivnost i opasanost HAL-ovog lika , ali mu daje i dinamiku i osjećaj ljudskosti u obliku umjetne inteligencije.

---

<sup>8</sup> Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (1968)





Slika 2

*In the Mood for Love*<sup>9</sup> je film koji započinje i završava snažnim prikazom crvene boje u sceni u kojemu se dva glavna lika nalaze, nakon prevare njihovih supružnika, pokušavajući imitirati njihov odnos. Pokušaj prikaza odnosa njihovih supružnika se odvija iz njihove osobne perspektive. U jednoj perspektivi će gospodin Chow biti osoba koja zavodi, dok će se uloge u idućoj preokrenuti i gospođa Chan preuzima ulogu zavođenja. Redatelj Wong miješa boje, kao crvenu, zelenu i žutu, postižući osjećaj intimne i intenzitet njihovih osjećaja. Crvena je u filmu često korištena u prikazu ljubavi i strasti između gospodina Chowa i gospođe Chan. Ona često nosi haljine crvene boje koje gledatelju ostavljaju utisak njezine želje za strašću, a uzak hodnik (slika 3) i njegova mala hotelska soba koja je naglašena crvenom, sugeriraju gledatelju intimu. Crveni zastori su i prikaz njihove strasti, ali i pokazatelj njihove udaljenosti s obzirom na temelje njihovog odnosa. U njihovom rastanku, hladne boje počinju prevladavati u sceni, prikazujući tugu i gubitak.



Slika 3

<sup>9</sup> Kar-Wai Wong, *In the Mood for Love* (2000)

### 3.2. Plava

Plava boja utječe na um čovjeka, utječući na „viši red“ psihološke aktivnosti. Pozitivno utječe na inteligenciju, sposobnost komunikacije, povjerenja, smirenosti, obaveze, logike, osviještenosti. Negativna strana je da utječe na hladnoću, manjak emocija, rezerviranost i neljubaznost. Plava potiče psihološku reakciju za razliku od crvene koja velikim djelom utječe na fizičku. Jake plave će potaknuti misao, dok će mekše plave smiriti um i pomoći u koncentraciji. Plava je boja jasne komunikacije. Objekti ove boje ne čine se veće udaljenosti od crvenih. Prema istraživanjima, plavna je omiljena boja među ljudima iako ju se može shvatiti kao hladnom i neprijateljskom. (Wright, 1984)

Film *O Schmidt*<sup>10</sup> se bavi studijom čovjeka koji propada zbog umirovljenja. Glavni lik Warren Schmidt se godinama osjeća izgubljeno, izbjegava obiteljske sukobe tražeći izlaz u poslu. Film ga predstavlja kao osobu bez strasti i radoznalosti za životom. Sjedi sam u uredu ispred čistog stola i praznog zida (slika 4) čekajući da plavi zidni sat dosegne pet sati kao znak završenog radnog vremena. Gaseći svjetlo i zatvarajući vrata, dolazi do završnog poglavlja života kao pomoćnik potpredsjednika osiguravajuće kuće. Schmidt je definirao svoj prostor, dok ljudi oko njega definiraju svoje životne trenutke. Plava boja u filmu vizualno otkriva tko je glavni lik kao osoba. Četrdeset godina njegovog radnog staža je pohranjeno u nekoliko uredno složenih kartona. Korištenje plave melankolične boje u filmu povezuje gledatelja s ustajalom atmosferom, kao i glavnog lika sa psihološkim stanjem. Plava boja prati Schmidta gdje god da se kreće, tako i tijekom sna kada nosi plavu pidžamu i ležeći na plavim plahtama. Kada upozna Winnebagu, napominje mu kako je tužan čovjek. (Bellantoni, 2005:104)



Slika 4

<sup>10</sup> Alexander Payne, *About Schmidt* (2002)

Snimatelj Roger Deakins objašnjava kako je nježno sivo-plava paleta bila očigledan izbor za snimanje većine filma *Iskupljenje u Shawshanku*<sup>11</sup>. Policija je prikazana u plavome, a zatvorenici imaju plave traperice i potkošulje. Glavni lik Andy također ima i plavu boju očiju koja ukazuje na bitnost u simbolici. Spominje boju plavog oceana i kako nema sjećanja. U filmu se pojavljuje lik Red u ulozi pripovjedača koji objašnjava kako su svi zatvorenici u Shawshanku „nevini“, što se poklapa s trenutkom dolaska kombija (slika 5) koji okružuje zatvorenike bijelom bojom. Boja u ovome filmu drži gledatelja pod kontrolom na gotovo neprimjetan način. Plava boja s jedne strane omogućava spokoj i mjesto za novu mogućnost u životu. Deakins je htio postići efekt kojim gledatelj može proživjeti osjećaje Andya i dobiti osjećaj o prostoru u kojemu se nalaze; mjesto moći koji umanjuje ljudskost pojedinca. Postiže osjećaj u kojemu gledatelj ne osjeća vrijeme već monotoniju i klaustrofobiju. Vizualni izgled filma ima sličnosti s Van Goghovom slikom „Prisoners Exercising“, ostavljajući na gledatelja osjećaj melankolije. (Bellantoni, 2005:104)



*Slika 5*

### **3.3. Žuta**

Žuta utječe na čovjekove emocije, pružajući čovjeku osjećaj optimizma, samopouzdanja, emocionalne snage, susretljivost i kreativnost. Uz svoje pozitivne strane, žuta boja u čovjeku ipak može probuditi i iracionalnost, strah, depresiju, anksioznost. Žuta je boja ona koja najviše utječe na psihu čovjeka, iako doprinosi mnoge pozitivne konotacije, prevelika količina ili krivi ton u kombinaciji s drugim bojama u čovjeku probuđuje negativne osjećaje. (Wright, 1984)

---

<sup>11</sup> Frank Darabont, *Shawshank Redemption* (1994)

Žuta je vizualno snažna boja koja se koristi za prikaz glavnog lika Billyja u filmu *Billy Elliot*<sup>12</sup>. Boja je koja se prilikom percepcije zadržava u podsvijesti gledatelja, a kao takva omogućava i dobar prikaz lika koji je opsesivan i tvrdoglav, ali i pokazatelj vedrog duha i slobode. Film započinje glavnim likom koji skače na krevetu uz tekst pjesme “Plesao sam direktno iz utrobe”, ispred zida koji je prekriven tapetama s uzorkom sunčevih zraka (slika 6). U kući se žuta boja pojavljuje uz prisutnost plave boje, pokazujući gledatelju da je žuta boja sastavni dio Billyja, ali je njegov svijet definiran plavom bojom. To je i pokazatelj da njegova obitelj u kući živi u kontrastu emotivne topline i hladnoće. Također kombinacija žute i plave daje do znanja gledatelju da postoji napetost u obitelji muških rudara. Billy je topao i emotivan poput žute boje, a plava je represivna boja u prikazu njegovog oca. Žuta kostimografija koju Billy nosi na početku i na kraju filma služi za prikaz dramatičnosti. Na kraju filma, u budućnosti, njegov otac i brat napuštaju London prateći žutu liniju od stanice do postaje kazališta. Prestaje odsutnost žute boje, zauzimajući veći dio scene u predstavi u kojoj Billy pleše i obiteljskoj kući. Otac dolazi s ponosom vidjeti predstavu gdje se Billyevim izlaskom na scenu žuta boja scene transformira u tapete na zidu iz njegove scene s početka filma. (Bellantoni, 2005:47)



Slika 6

*Taksist*<sup>13</sup> je film ispunjen nemirom kroz razvoj glavnoga lika Tralisa Bicklea. On predstavlja čovjeka u prikazu usamljenosti i njegovom potencijalu za nasilje. Pojačavajući konstantno prirodu „fantazije“ u priči, redatelj unosi gledatelja u um glavnog lika, gdje sve što vidimo nije stvarnost, već njegovo viđenje i doživljaj. Plaši se onoga što ne shvaća i otuđen je od naizgled hladnog društva koje odbacuje njegove pokušaje u intimnosti. U trenutcima ga gledatelj može vidjeti kao idealista, dok ga u drugima interpretira kao psihopata. Tijekom filma, na

<sup>12</sup> Stephen Daldry, *Billy Elliot* (2000)

<sup>13</sup> Martin Scorsese, *Taxi Driver* (1976)

Bickleovom licu (slika 7) se vidi odraz žutog taksija. Žuta boja se koristi u prikazu psihologije lika kojeg gledatelj prati, ostavljajući različite utiske poput zavisti, sumnje, poteškoća i manjak samopouzdanja. Prikazuju se u kombinaciji s crnom, a u prirodi se žuta i crna pojavljuju kao simbol upozorenja. Redatelj stvara zanimljivi spoj boje i karaktera koristeći crnu i intenzivnu žutu na taksiju.



*Slika 7*

### **3.4. Zelena**

Zelena boja uspostavlja ravnotežu u čovjekovom umu, tijelu i emocijama. To postiže harmonijom, osjećajem ravnoteže, osvježenjem, univerzalnom ljubavlju, mirom, obnovom. Ovo se događa jer zelena ne traži neko podešavanje u percepciji kada ju čovjek vidi. Postiže ravnotežu upravo zato što se nalazi u sredini spektra, ali negativno može ukazati na zastoj i ako ju se „krivo“ koristi s drugim bojama, ostavlja dojam dosade. (Wright, 1984)

*Samoubojstvo nevinih*<sup>14</sup> film je koji razvija boju i toplinu sunca do plave i na kraju zelene boje. Gledatelj prati film iz perspektive i sjećanja četvorice mladića. Razvijanje boje kroz film pokazuje emociju u filmu kao nešto što ostaje neizgovoreno u zajednici. Dnevna soba u kući obitelji Lisbon je prožeta žuto-zelenom bojom (slika 8), koja ostavlja utisak bolesti, a kuća ubrzo postaje metafora za kontrolu roditelja koji ne puštaju svjetlost unutar kuće. Cecilia, jedna od pet sestara, ima prekrivač zelene boje podsjećajući na trulost i prva je od sestara koja počinj samoubojstvo. U školi se učenicima uručuju zelene brošure koje upozoravaju učenike na opasnost od potencijalnih samoubojstava. Sestre gube interes za aktivnosti i povlače se od svojih vršnjaka, a redateljica ih prikazuje kako sjede u zelenoj kupaonici. One se uvijek drže zajedno, ne obraćajući pažnju na ljude oko sebe. (Bellantoni, 2005:180) Pred kraj film koristi hladnu paletu zelene boje, čime ukazuje da je početna tuga nakon samoubojstava sestara prošla,

<sup>14</sup> Sofia Coppola, *The Virgin Suicides* (1999)

ali još uvijek ostavlja utisak na cijelo susjedstvo. Pisac romana po kojemu je rađen film, Jeffrey Eugenides, spominje kako osjećaj zelenog utiska primjećuje i u samom romanu, koji film preuzima. „Bilo je to ponovno ljeto u potpunosti, prošlo je više od godine otkako je Cecilia rasjekla svoja zapešća, šireći tako otrov zrakom. Izljev kod elektrane povisio je razinu fosfata u jezeru i stvorio talog algi toliko gust da je miris močvare ispunio zrak i prožimao otmjene vile. Debitantice su žalile zbog nesreće jer će se njihovo otkrivenje društvu pamtiti po lošem mirisu.“ (Eugenides, 1993). Zelena boja u filmu ostavlja utisak propadanja, melankolije i „bolesti“ samih sestara o kojima gledatelj želi više saznati, ali mu je dopušteno koliko i mladićima iz čije perspektive gledatelj prati film.



Slika 8

### 3.5. Narančasta

Narančasta, koja je kombinacija crvene i žute, postiže fizičku i emotivnu reakciju. Fokusira čovjekov um na pitanja čovjekove fizičke ugone: hrana, toplina, senzualnost. Vrlo je vesela boja, ali može negativno utjecati na čovjeka, dajući mu osjećaj uskraćenosti, što se često događa u kombinacijama narančaste i crne boje. (Wright, 1984)

*Kum*<sup>15</sup> je film u kojemu korištenje narančaste svjetlosti stvara mističnost, gdje ju gledatelj vidi kako osvjetljava tamnu baršunastu poslovnu sobu Donovog lika. Vizualnost koju postiže ova boja u filmu ostavlja dojam zla i opasnosti, ali u isto vrijeme svojim bogatim osvjetljenjem ga čini zastrašujućim i privlačnim. Koncept boje koju film koristi ironično romantizira očaranost gledatelja načinom života i poslovima kojima se vode likovi ovoga filma. Boja jantara koja se također koristi u filmu nastaje kombiniranjem narančaste i žute. Kada ju se ne koristi u kombinaciji s tamnim tonovima, ona može biti prilično romantična i topla, dok u

<sup>15</sup> Francis Ford Coppola, *The Godfather* (1972)



kombinaciji s tamnim sjenama kao u „Kumu“ u gledatelju budi jezu. Tijekom Connienog vjenčanja uz ružičastu se koristi pastelna narančasta koja je u kontrastu s Donovom mračnom sobom (slika 9). Ona u ovom slučaju gledatelju stvara iluziju i na trenutak odmiče gledatelja od stvarnosti jer pastelna narančasta može ostaviti dojam dječje nevinosti. Stvara osjećaj lakoće, nezrelosti i neozbiljnosti, što opisuje sami lik Connie, a ne osjećaj moći, dominacije. Istraživanja su pokazala da što više narančasta sadrži crvene u sebi, gledatelj više reagira na tu boju. U preklapanju događaja krštenja i ubojstva, crkva je prekrivena toplim narančastim svjetlom, koje gledatelja asocira na opasnost i ubojstvo koje se treba dogoditi jer je već postavljeno pravilo tijekom scena i prikaza Donove sobe. Isprepliću se tople boje jantra u crkvi s hladnom sivo-plavom kombinacijom tijekom ubojstva, koje ukazuju na važnost kontrasta koji prikazuje slojevitost priče.



Slika 9

### 3.6. Ljubičasta

Ljubičasta nastaje u kombinaciji crvene i plave, odražavajući se fizički i umno. Najkraću valnu duljinu ima ljubičasta. Dovodi svijest do višeg stupnja misli, čak i u duhovnoj vrijednosti, potičući kontemplaciju i meditaciju. Asocira na vrijeme i prostor jer je posljednja vidljiva valna duljina prije ultraljubičastog zračenja. U pretjeranom korištenju, smatra se, da komunicira da je nešto jeftino i neprijatno. (Wright, 1984)

U filmu *Oči širom zatvorene*<sup>16</sup>, kao i mnogim Kubrickovim filmovima, boja se koristi kako bi manipulirala podsvijest gledatelja. Izbjegavajući tradicionalnu strukturu u prikazu priče, eksperimentira unošenjem psihologije boje kako bi probudio različite emocije gledatelja kako se priča u filmu razvija. Bojom u gledatelju potiče raspravu između požude i mržnje, seksualnosti i obitelji. Čini se da koristi plavu boju kako bi izrazio nezainteresiranost, a crvenu

<sup>16</sup> Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999)

kako bi naglasio očitu požudu i pohlepu. Smještajući film u vrijeme Božića, Kubrick koristi hladnu paletu uz treperavost pojedinih boja. Jedna od scena gdje Kubrick gledatelju okreće pažnju na korištenje ljubičaste boje je kada glavni lik Bill Harford upoznaje prostitutku. Šetajući hladnim ulicama New Yorka upoznaje mladu ženu koja mu ukazuje na crvena vrata pozivajući ga unutra kako bi se zabavili. Gledatelj upoznat s korištenjem i značenjem crvene boje u filmu, u kontekstu ove priče, zna da crvena vrata simboliziraju seksualnost i u kojem smjeru se razvija ovaj dio priče. Kada skine svoj krzneni kaput, ispod njega se nalazi haljina ljubičaste boje (slika 10) koja je vrlo slična boji koju nose ljudi na odorama u prizoru sekte. Redatelj uvodi gledatelja u moguću prevaru lika koristeći upravo ljubičastu boju. Iako se ne dogodi ništa seksualno, ljubičasta je već ostavila utisak na gledatelja. Boja prikazuje suprotstavljenost lika u požudi. Što se glavni lik više opušta u mogućnostima prevare, to su scene njegove žene Alice obojanije ljubičastom bojom kao prikaz sumnje koju osjeća.



*Slika 10*



## 4. HARMONIJA BOJA

Koristeći teoriju boja, snimatelji se vode s tri bitna elementa: kromatikom, svjetlom i intenzitetom boje. Kromatski odabir boje je početak u odabiru, ali često se u filmu primjenjuju druga dva elementa kako bi se iskazao željeni učinak. Element svjetlosti nam daje do znanja koliko je boja svijetla ili tamna, a intenzitet pokazuje kolika je čistoća korištene boje, odnosno vidimo li žarku ili blijedu boju. Ako u filmu promijenimo neki od ovih elemenata, mijenjamo značenje i ugođaj koji film ostavlja. Ovime je kinematografija postala svjesna koliko može utjecati na raspoloženje gledatelja, što dovodi do igre u harmoniji boja u filmu.

Za postizanje dojma koji snimatelj želi postići u filmu, bitna je i harmonija boja. Djelovanje jedne ili više boja smatramo harmonijom. Najugodnija harmonija oku gledatelja je kombinacija istih ili sličnih karaktera boje, a to su boje koje stoje jedna do druge i ne postižu pad u ravnoteži, odnosno, veći kontrast. Ta pojava se zove analogna harmonija. Harmonija treba postaviti objektivna pravila tako da pređe preko područja objektivnog osjećaja. Čovjekovo čulo vida stvara komplementarnu boju pokušavajući njome stvoriti ravnotežu. Ako duže vrijeme gledamo u zeleni kvadrat, kada zatvorimo oči, vidimo sliku crvenog kvadrata, a jednaki učinak postižemo i suprotnim postavljanjem boje kvadrata. Tu pojavu nazivamo komplementarnim kontrastom (Itten, 1973:22). Monokromatska harmonija se postiže kada je uzeta boja povučena kroz spektar od bijele prema crnoj. Kada se koristi monokromatska harmonija, postiže ju se elementom svjetlosti. Trijade su zadnje od tipa harmonije koje se koriste u filmu, a određuju se istostraničnim trokutom. Kada na krug boja postavimo istostraničan trokut, boje koje se povezuju vrhovima trokuta su trijade. Koristeći harmoniju boja u filmu se može postići ravnoteža ili pad u ravnoteži. Suvremeni redatelj, koji u svojim filmovima daje bitnost ravnoteži filma kroz harmoniju boja, je Wes Anderson. U *Kraljevstvu izlazećeg Mjeseca*<sup>17</sup> redatelj ne koristi kontrast u harmoniji, on koristi nijanse žute, zelene i smeđe koje opuštaju oko gledatelja. Kroz film koristi analognu harmoniju boja jer je smirujuća i daje filmu osjećaj nostalgije. Svojim kombiniranjem i prikazom boja, gledatelju daje do znanja da filmovi nemaju emocionalnu težinu te da sve što se događa tijekom filma gledatelj ne treba shvatiti ozbiljno.

Druga česta harmonija koja se koristi u filmu je komplementarna harmonija. Snimatelji se u ovom tipu harmonije često odlučuju za kombinacije crvene i zelene, plave i narančaste ili žute i ljubičaste. Stvarajući u filmu osjećaj ravnoteže znači da ništa ne remeti boju i time vidimo kako boja utječe na ton filma. Jedan od poznatijih načina korištenja komplementarne harmonije

---

<sup>17</sup> Wes Anderson, *Moonrise Kingdom* (2012)

je evidentan u filmu *Amélie*<sup>18</sup> U ovome slučaju komplementarni kontrast se koristi kako bi gledatelj lakše shvatio emocije glavnog lika Amélie. Gledatelj se u filmu prvi puta susreće s crvenom bojom u sceni kada Amélie jede maline, čime boja privlači pozornost gledatelja na bitan detalj. Kroz film, glavni lik je u potrazi za uzbuđenjem i strašću koja se kroz film prikazuje korištenjem crvene boje. Njen prikaz kroz film vodi se crvenom bojom, što gledatelj najviše može zapaziti u mjestu gdje boravi. Zelena boja prvo se pojavljuje u čaši koja je ispunjena zelenom tekućinom, koju ubrzo prati i odjeća koju nosi, a primjećuje se kroz film i u najmanjim predmetima u pozadini. Ta boja u filmu se koristi kao prikaz mira, prirode i opuštenosti. Može se na nju gledati kao da je ljubav i strast koju osjeća suprotstavljena miru koji se u njoj nalazi.

---

<sup>18</sup> Jean-Pierre Jeunet, *Amélie* (2001)

## 5. ASOCIJACIJA I TRANZICIJA

Boja se, naravno, ne koristi samo u estetske svrhe u filmovima ili kako bi izrazila dramatičnost u razvoju filma, dajući mu određen izgled i osjećaj, već kako bi postigla asocijaciju ili prikazala transformaciju lika. Redatelj Lewis Bond u video eseju objašnjava boju u filmu. Istražuje kako boja otkriva značenje filma i preporučuje gledanje filmova gdje se boja ponavlja. Zaključuje da: „Kada se ponavlja korištenje boje, asociira se s idejom. Kada se boja promjeni, prikazuje promjenu koncepta.“ U filmu *Adelin život*<sup>19</sup> plava se boja pojavljuje kroz cijeli film, gotovo u svakoj sceni. Emma ima plavu boju kose kada upoznaje Adele, a simbolizira Adelinu želju za slobodom izražavanja, ali i ljubav između dva lika. Plava boja se koristi kao asocijacija u Adelinoj vezi. Ovaj film daje do znanja gledatelju kako redatelj donosi odluku o značenju boje koju koristi. Većinom ćemo crvenu boju asociirati s prikazom ljubavi, ali u ovome slučaju redatelj odabire plavu boju kao prikaz ljubavi. Film se također igra s korištenjem sheme plave boje. Kada koristi zasićenu plavu boju, redatelj prikazuje napredovanje njihove veze, kako njihova ljubav slabi, plava boja postaje bljeđa i zauzima manji dio kadra. Prekid njihove veze i ljubavi, prikazan je samo kao dio koji je ostao uz Adele, kada je u zadnjoj sceni jedina plava boja koja se koristi na njezinoj haljini. U ovom slučaju korištenja plave boje film uspijeva prikazati tranziciju i asocijaciju. U slijedećim primjerima prikazana je asocijacija i tranzicija kroz dva različita filma koji koriste crvenu kao glavnu boju u filmu

### 5.1. Asocijacija

*Moramo razgovarati o Kevinu*<sup>20</sup> je eksperimentalni film redateljice Lynne Ramsay, snimljen 2011 godine. Triler je koji naglašava ekspresionizam nad realizmom, stil nad stabilnošću i emociju nad razumom. U velikom dijelu ovoga avangardnog filma, Ramsay bilježi kako um obrađuje (ili ne obrađuje) traume, dok je suočen s krivnjom, tugom i strahom. Istovremeno, film komunicira s gledateljem nelinearnom pričom i iskrivljenom perspektivom o snažnom utjecaju osobe na nepovratno djelovanje na tuđe živote (Kevinovi postupci i njihov trajni utjecaj na Evin život). Gledatelj iz nelinearne naracije shvaća kako je Eva od trudnoće imala pomalo upitan i napet odnos sa svojim sinom Kevinom. Kevin se već kao dijete prikazuje kao agresivna i ogorčena osoba, stanje koje ga prati sve do njegove adolescencije, ali taj prikaz

<sup>19</sup> Abdellatif Kechiche, *La vie d'Adèle* (2013)

<sup>20</sup> Lyn Ramsay, *We Need to Talk About Kevin* (2011)

Kevinu gledatelj dobiva iz Evine perspektive. Upravo se zbog crvene boje u ovome filmu gledatelj vodi sugeriranom asocijacijom kroz priču filma.

Film započinje kadrom koji stavlja gledatelja u tamnu sobu, gledajući u otvorena balkonska vrata preko kojih je prevučena zavjesa. Prije nego što film provede gledatelja kroz vrata balkona, scena se prebacuje u kadar s gomilom naguranih ljudi. Kako se kamera kreće scenom od zračne perspektive do krupnog kadra, gledatelj uočava ljude prekrivene rajčicom kao posljedica gađanja hranom za vrijeme festivala. Eva se pojavljuje u sceni, raširenih ruku, dok ju gomila ljudi nosi, prekrivena ostacima rajčice u nastalom kaosu. Tijekom scene, glas gomile ljudi na festivalu se polako prebacuje u glasove uspaničenih ljudi koje ne vidimo u sceni. Završavajući zvukom, prikazuje se kadar tekućine rajčice koja simbolizira krv. Eva se budi, a film vraća gledatelja u sadašnjost, gdje su kuća i auto vandalizirani crvenom bojom (slika 11). Uvodna scena otkriva kako se Eva boji onoga što se nalazi s druge strane zavjesa, ubojstvo njezine kćeri i supruga, te umjesto da se suoči sa svojim strahom, ona preuzima odgovornost za zločine. Ne gledajući kroz vrata balkona Evin san ulazi u postavu festivala rajčice. U početku se čini da nije svjesna kaosa oko sebe, ali kako ju gomila ljudi odvodi u dublji kaos, ton se mijenja. Dok gomila nosi Evu, njezin položaj podsjeća na razapetog Krista, razapeta je za Kevinove grijehe a gomila ljudi ju simbolično prekriva „krvlju“ koju je Kevin prolio (slika 12). Evin san sugerira kako smatra da svijet vjeruje da je ona kriva za Kevinove zločine.



*Slika 11*



*Slika 12*

Evina iskrivljena percepcija se nastavlja kroz film i sjećanja. U jednom sjećanju pokušava utješiti svoju kćer tijekom užine u kuhinji jer je nestao zamorac kojega je dobila na poklon. Uključivši drobilicu otpada postaje svjesna kako ga je Kevin tamo stavio, sa ciljem ubojstva životinje, ali ona je pritisnula prekidač, što ju po njezinom mišljenju čini ubojicom. Prizor se zatim prebacuje u sadašnjost gdje Eva pokušava oprati crvenu boju s ruku. Simbolično, crvena boja prikazuje krv, u ovom slučaju smrt zamorca.

Crvena boja se pojavljuje i u scenama razgovora Eve i Kevina, gdje se gledatelju umjesto razgovorom, bojom prikazuje težina njihovog odnosa. Prva takva scena u kojoj se gledatelj susreće s crvenim predmetima je scena gdje Eva uči Kevina kao dijete kako baciti loptu. Boje u sceni su zagašene, osim crvene lopte koja prikazuje dinamičnost njihovog negativnog odnosa, dok Kevin odbija dobaciti loptu, što u Evi probuđuje frustriranost i ljutnju. U Kevinovoj adolescenciji, Eva se trudi izgraditi odnos sa svojim sinom, što vidimo u sceni kada želi s njime nasamo provesti dan. Sam razgovor je monoton i riječima ne otkriva puno gledatelju, ali kada se scena prebaci na kadar gdje Kevin tijekom njihovog razgovora nanosi crveni pekmez na kruh, pritišćući kruh dok pekmez curi na tanjur, prikazuje da je odnos više negativan i neugodan nego što je to razgovor prikazao.

U vrhuncu filma, Eva se sjeća dana kad je Kevin izveo masakr u njegovoj školi koju je pohađao, Ramsayeva specifična kinematografska tehnika komunicira gledatelju kako Eva vidi sebe kao odgovornu za sve negativne postupke svoga sina. Kada se Eva spotakne oko srednje škole, vidi kako je Kevin uhićen, a zatim se vraća kući gdje pronalazi ubijenog muža i kćer, povlačeći se u svoju spavaću sobu. Film se vraća u sadašnjost prikazujući Evu koja leži na kauču. Čitava soba je preplavljena intenzivnim crvenim svjetlom, potpuno prekrivajući Evu crvenom bojom. Ovaj rez do današnjeg dana, u kombinaciji s crvenim svjetlom (slika 13), potvrđuje gledatelju da se Eva osjeća odgovornom za Kevinova djela.



*Slika 13*

Film tijekom cijelog prikazivanja većinom vizualno odbija prikazati nasilje i ubojstva, ali crvenom se bojom gledatelju kroz cijeli film daje do znanja da se ono dogodilo. Kada film i odluči pokazati agresivnost, prikazuje ga na potpuno suprotan način po pitanju boje, odbija koristiti crvenu boju ili ju potpuno zagasi. U sceni kada Eva susretne ženu na ulici, koju ne poznaje, događa se fizičko nasilje, ali film u toj sceni ne koristi crvenu boju kao i u sceni gdje Kevin kao dijete slomi ruku, nakon što ga je Eva gurnula u bijesu. Najzatamnjenija scena u filmu je upravo scena prikaza ubojstva Evinog muža i kćeri (slika 14), gdje film prvi puta dopušta gledatelju da vizualno vidi snagu i agresiju počinjenog ubojstva, koje je dosada sugerirano samo bojom, ali svojom zagašenošću potpuno uklanja napetost koja se do tada nakupljala u filmu.



Slika 14

## 5.2. Tranzicija

*Vrtlog života*<sup>21</sup> prijevod je naslova filma redatelja Sama Mendesa koji nas vodi u tipični američki dom predgrađa srednje klase i polako otkriva sve nepravilnosti koje se nalaze unutar njega. Originalni naslov „American Beauty“ može predstavljati američki ideal žene kao što je Angela, ljepoticu s dugom plavom kosom, porculanskim tenom, crvenim usnama i svijetloplavim očima. Može predstavljati i ljepotu savršenog američkog doma, kakvim se čini i dom obitelji Burnham. Svi imaju mane, kao i ruža trnje, Angela se boji da će biti obična a gledatelj brzo shvaća i da je obitelj Burnham disfunkcionalna.

Redatelj je pripojio nekoliko značenja crvenoj boji. Požudu, ljepotu i smrt, ali uz element crvene boje koristi i ruže koje prevladavaju gotovo u svakoj sceni. Nalaze se u vrtu i gotovo svaka soba u kući ima buket crvenih ruža u vazi. Latice ruže simboliziraju i seks,

<sup>21</sup> Sam Mendes, *American Beauty* (1999)

okružuju Angelu u Lesterovoj mašti, ispadaju iz njegovih usta i padaju s stropa na njegovo lice nakon što ju zamišlja iznad kreveta.

Crvena je element koji vodi ovaj film u tranziciji likova. Ponekad kada su boje očite u korištenju u filmu, podsvjesno zanemarujemo njihovo pojavljivanje. Sam Mendes bojama naglašava svakog lika. Crvena kao najintenzivnija, plava i bijela igraju bitnu ulogu u prikazivanju ove disfunkcionalne obitelji. Glavni lik filma, Lester, kasni na posao i žuri prema autu gdje mu iz aktovke na pločnik padnu dokumenti. Ako se obrati pažnja, datoteke su obojene crvenom, plavom i bijelom bojom (slika15) čime redatelj gledatelju daje do znanja bitnost vizualnog ritma. Na početku vidimo Lestera u hladnim, zagašenim bojama, što sugerira nedostatak energije u Lesterovom životu. Kako se film razvija, Lester se iznova „rađa“, razvija veseliji pogled na život, ali i na odjeću. Isprva počinje nositi žutu, zatim zelenu, a na kraju usvaja i crvenu boju. Nosi crveni top, nabavlja crveni automobil i na poslu nosi crveno-bijelu uniformu. Redatelj koristi ovu tranziciju lika kako bi prikazao da se Lester prisjetio stvari koje je htio i odlučio primijeniti na svoj život. Crvena odjeća koju nosi tijekom scena vježbanja (slika 16) daje mu osjećaj moći i kontrole nad vlastitim životom. Promjena započinje kada upoznaje Angelu, kćerinu prijateljicu, koja je tijekom cijelog filma u crvenim detaljima, utjelovljujući simbol seksualnosti i strasti. Kroz film nosi žarko crveni ruž i lak za nokte koji postaje dominantan za žene u filmu, uključujući i njegovu ženu Carolyn.

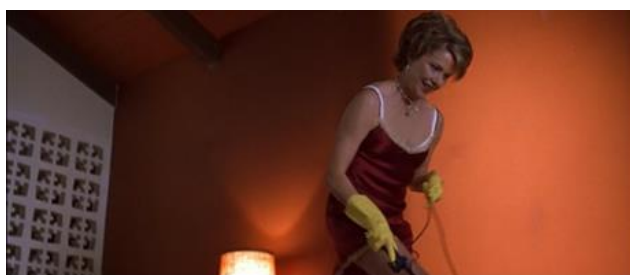


*Slika 15*



*Slika 16*

Carolyn Burnham također polazi kroz transformaciju. U početku se čini osobom koja je izolirana i sve kontrolira, ali ustvari čezne za moći i strašću. Redatelj to pokazuje kada se Caroline skine kako bi očistila kuću, a ispod žutog odijela nosi crvenu haljinu (slika 17). Ulazna vrata crvene boje koriste se kao upozorenje za Lestera, kuća predstavlja njegov gubitak slobode, raspad obitelji i smrt. Carolyn donosi važne odluke, a ni ona ni Jane ne prihvaćaju Lesterovu tradicionalnu ulogu kao glavu obitelji, ignoriraju ga čineći ga potpuno suvišnim. Ne samo da boja cvijeća i vrata ukazuje na Lesterovu smrt, već se crvena boja pojavljuje u mnogim kadrovima kako bi stvorila napetost i gledatelju stvorila pitanje tko je ubio glavnog lika. Svi sporedni likovi nakon Lesterove smrti nose ili su u blizini nečega crvene boje. Angela stavlja crveni ruž kada se čuje pucanj a Ricky i Jane leže na crvenoj posteljini. Carolyn nosi crvenu haljinu, držeći pištolj, što navodi gledatelja da je možda ona ubojica. Konačno, vidimo pukovnika Fittsa prekrivenog krvlju s oružjem. Boja postaje sve uočljivija kako se krećemo prema mogućem ubojici.



*Slika 17*



## 6. ISTRAŽIVAČKI DIO

U svrhu praktične potvrde psihološke, asocijativne i tranzicijske moći boja da utječu na promatrača provedena je anketa među učenicima srednje škole, točnije jezične gimnazije. Anketa je provedena među učenicima raznih uzrasta i u potpunosti je anonimna. Sastoji se od 17 pitanja (tipa višestrukog izbora ili tipa ponuđenog odgovora) koja se vežu za 4 kratka isječka iz filmova *In the Mood for Love*, *Moramo razgovarati o Kevinu*, *O Schmidtu* i *Taksist*. Ispitanici su prvo pogledali isječak ili isječke, a zatim ponudili odgovore o onome što su primijetili kada su u pitanju boje u filmu.

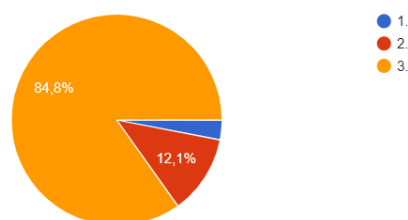
### 6.1. Percepcija boja

3 od 4 pitanja na koja su ispitanici mogli ponuditi vlastiti odgovor bila su vezana uz zamjećivanje prevladavajuće boje u isječcima. U slučaju prva dva isječka, crvena je boja zamijećen u potpunosti (Pitanje 1.) s dodatkom prepoznavanja različitih nijansi što upućuje na preciznost nekih ispitanika kod davanja odgovora bez obzira što pitanje navodi na odabir samo jedne boje. U slučaju isječka *O Schmidtu* (Pitanje 8.) to je još više izraženo budući da je otprilike četvrtina ispitanika primijetila sivkaste note uz dominantnu plavu boju. Zatim najzanimljiviji skup odgovora dobiven je u slučaju povezivanja određene dominantne boje kada je u pitanju karakter lika, a ne samo scena u cijelosti (Pitanje 13.). Iako se žuta boja proteže kroz isječak nabijen napetošću, ispitanici su pažnju obratili i na boju kose glavnog lika i nijanse u njegovoj okolini. Većinski broj odgovora „crna“ također upućuje na potrebu za dodatnim pojašnjavanjem pojma akromatizma. Ipak radilo se o asocijativnom povezivanju stoga je odabir „crne“ i njenih negativnih konotacija u sceni gdje lik barata vatrenim oružjem i priprema se za buduće sukobe bio očekivan i razumljiv. Ovaj tip pitanja ukazao je na različite metode kojima redatelji donose boju do svojih gledatelja i sukladno tome razlikuje se percepcija i razmišljanje o istima, naravno, u kombinaciji s ostalim elementima u filmu.

### 6.2. Percepcija crvene boje

U 2. pitanju (slika 18) ponuđena su tri koncepta boja koja su se trebala povezati s scenom iz *In the Mood for Love*. Ovakav tip zadatka mogao bi biti naizgled riskantan budući da se radi

o „upijanju“ doživljaja palete boja prateći jednu kratku scenu. Stoga je rezultat od 84,8% točno odabranih koncepata vrlo zanimljiv jer ukazuje na vrlo kratko vrijeme potrebno za utjecaj i impresiju koju boja postiže u filmu i perceptivnost promatrača. Zatim su uslijedila pitanja (3. i 4. pitanje) koja su zahtijevala asocijaciju, to jest, prijenos emocija, osjećaja. Zanimljiva je postava pitanja budući da se u jednom slučaju traži viđenje negativnih emocija dok u drugom viđenje strasti i intime, gdje ispitanici nisu dobili klasičan plus/minus odabir, već su suočeni s različitim spektrom emocija i aspekata strasti i intime, uključujući i subjektivni doživljaj scene kao cjeline, a ne samo boja u sceni.

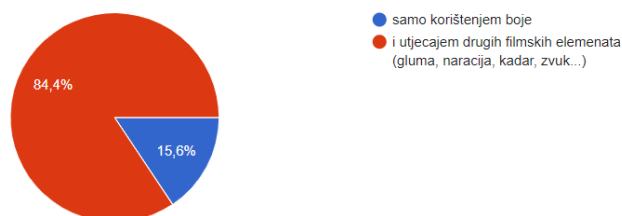


Slika 18

U slučaju 3. pitanja postignut je očekivan postotak odgovora budući da se o vrlo intenzivnoj sceni i koloristički i interpretativno. Iz istog razloga očekivana je i veća asocijacija ispitanika kada su u pitanju strasti i intima na scenu iz 2. isječka. Ipak, mora se primijeti da obje scene sadržaju potencijal za iščitavanje dubokih emocija, ovisno o vlasatijoj interpretaciji širokog spektra emocija kada su u pitanju asocijacije na crvenu boju. Gledajući rezultate, ipak je nedvojbeno da je 2. isječak ostavio jaču impresiju na ispitanicima. Iduća dva pitanja nadalje dokazuju ovu tvrdnju isticanjem asocijativnih motiva koje su primijetili ispitanici. Većina je prepoznala očitu namjeru redatelja i ponudila asocijacije koje se vežu uz uznemirujuće ili negativne emocije, dok je samo jedan odgovor ponuđen koji se veže uz pozitivnu emociju. Zanimljivo bi bilo vidjeti pojavu takvih, pozitivnih asocijacija, na većem uzorku ispitanika, budući da se radi o interpretaciji cijele scene, glazbe i glume likova iz potpuno druge, neočekivane perspektive.

Zadnje pitanje (Pitanje 7.) vezano u doživljaj crvene boje, dotiče se već spomenute „širine“ scene koja uključuje više elemenata, a ne samo boju. Ipak, otprilike šestina ispitanika je ponudila odgovor da se prijenos osjećaja događa isključivo putem boje (slika 19). Generalno gledajući, emocije su većinom rezultat spajanja elemenata, ali je ovakav rezultat jasan i

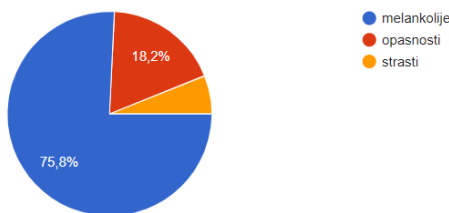
razumljiv budući da je crvena boja u ovim isječcima zbilja usmjeravala fokus gledatelja na njen psihološki utjecaj, te kada bi pred ispitanike stavili izbor kvantificiranja utjecaja boje na emocije, pretpostavka je da bi ispitanici u boji prepoznali visok postotak.



Slika 19

### 6.3. Percepcija plave boje

Na 9. pitanje, nakon što su ispitanici ponudili većinski točno prepoznavanje dominantne, plave boje ispunilo svoje očekivanje da se plava asocira s osjećajem melankolije. Ipak, jedna četvrtina odgovora otkrila je i doživljaje straha i opasnosti u sceni. (slika 20) Ovdje možemo vidjeti da se nameću drugi elementi, poput odabira kadrova, glazbe i nedostatak interakcije i fokus na emotivan, a ne racionalan doživljaj. Također je jasan izuzetno jak potencijal boje u psihoanalizi jer utječe na već postojeće stanje promatrača. Melankolija se može okarakterizirati kao neutralniji osjećaj od straha i doživljaja opasnosti, ali je jasno poveziva s istima ako se uzme u obzir da melankolija uzrokuje ili potiče baš takve emocije kod određenih ljudi. Također je element glume glavnog lika u ovome isječku vrlo jasno usklađen s osjećajem melankolije i stoga sam doprinosi asocijaciji, ali ga ujedno i ta melankolija opisuje i daje svoju prvu odrednicu u promatračevom doživljaju, a budući da se radi o uvodnim kadrovima jasna je i skepsa određenih ispitanika prilikom odabira odgovora gdje plava boja konkretno opisuje glavnog lika, vjerojatno zbog iščekivanja dodatnih informacija i transformacija lika. Doživljaj plave boje i asocijacija koje s njom dolaze većina ispitanika doživljava kao negativne. Širok je spektar mogućih emocija, tako da asocijacija „sjetnosti“ koju scena i upotreba plave boje mogu izazvati može biti interpretirana i pozitivno, smirujuće, ali svakako efekt plave boje ne izaziva pokret, živost već smirenje, autorefleksiju.



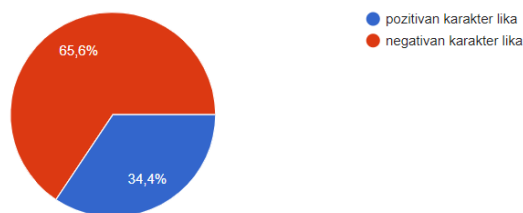
Slika 20

Zadnje pitanje (Pitanje 12.) povezano s plavom bojom donosi očekivani odgovor kao i u slučaju s crvenom bojom, gdje ispitanici prepoznaju sudjelovanje različitih elemenata u stvaranju određenih dojmova. Sada je ipak veći broj ispitanika pripisao boji veći utjecaj stvaranju raspoloženja. Zanimljivo je primijetiti da su ispitanici bili manje „neodlučni“ po pitanju odabira vrste emocija koje se javljaju s plavom bojom nego s crvenom, što upućuje na manju moć stvaranja različitih, dvosmislenih emocija.

#### 6.4. Percepcija žute boje

Budući da je prepoznavanje tražene boje u ovom slučaju svoj fokus našlo u karakterizaciji lika, ponuđeni su različiti odgovori, ali ipak postoji dovoljna količina odgovora da bi se zaključile određene informacije o utjecaju žute boje, ali će se u obzir uzeti i doživljaji crne, kao akromatske anomalije u cijeloj situaciji.

Većina ispitanika povezuje boju s negativnim doživljajem karaktera glavnog lika. (slika 21) Bilo da se radi o vrlo direktnim negativnim asocijacijama crne boje, poput iščekivanja smrti ili agresivnih misli ili asocijacijama uznemirenosti, ludila vezanih o žutu boju, ispitanici su primijetili da u glavnom liku prevladavaju negativne emocije. Malo više od trećine ispitanika zaključilo je da boja opisuje pozitivnost karaktera glavnog lika. Vrlo je vjerojatno da je upravo ta trećina prepoznala žutu boju kao dominantnu u karakterizaciji lika. Bez obzira na činjenicu da glavni lik ne upućuje na normativno, prihvatljivo ponašanje, taj dio ispitanika vidi određenu pozitivnost u njegovom opisu koju možemo povezati s pojmom antijunaka. U ovom slučaju vidljivo je da boja kao takva nije imala očit utjecaj na promatrača, zasigurno ne kao u slučaju s crvenom i plavom bojom. O tome svjedoči i samo uporaba boje, na puno suptilniji način nego u prethodna dva slučaja, stoga su ispitanici zaključili da se radi nedvojbeno više o kombinaciji elemenata nego o utjecaju same boje na stvaranje doživljaja.



Slika 21

## 6.5. Zaključak istraživanja

Zadnje pitanje ujedno i pojašnjava cilj ovog istraživanja i samog diplomskog rada. Iako većina ispitanika tvrdi da obraća pozornost na boju tijekom filma radi se samo o malo više od pola ispitanika. Ostatak je vrlo vjerojatno po prvi puta doživio ovakav, analitički, pristup gledanju na boje u filmu. Cilj ove ankete je uvidjeti potrebu za većim didaktičkim i metodičkim uključivanjem boje u nastavi likovne umjetnosti, ali i uporabe filma kao pedagoškog materijala. Boja je, čini se, vrlo neistražen pojam koji nedvojbeno ima interdisciplinarnu moć jer se ponajviše veže uz psihologiju i glazbu, ali je najbitnije proširiti znanje učenika kada je riječ o bojama i njihovoj uporabi u filmu, likovnoj umjetnosti, ali i književnosti. Općenito je vidljiva potreba za analitičkim pristupom interpretacije umjetnosti, a kroz film najviše se spajaju i elementi iz drugih polja, stoga je potencijal vježbi koje uključuju film i analizu boje u filmu nezanemariv, a vrlo lako ostvariv.

## 7. ZAKLJUČAK

Korištenje boje u filmu otvorilo je vrata različitim efektima na gledatelja. Bilo da se radi o estetskom zadovoljstvu ili emotivnim učincima, boja je u filmu unijela pozadinski tip djelovanja koji je neodvojivi dio cjeline filmografskog umijeća. Psihološka interpretacija učinaka boje otkriva, ili bolje rečeno, nameće određene stereotipe, ali svoje utemeljenje ima konstantnim rezultatima istraživanja emotivnih doživljaja gledatelja. Anketa provedena u sklopu ovog diplomskog rada ukazuje na postojanje očekivanih reakcija i interpretacija boje u filmu. Ipak, filmovi u pitanju su umjetnička djela gotovo neosporne kvalitete, čiji su redatelji uspjeli u sintezi harmoničnosti ili tranzicije boja s ostalim elementima poput glazbe i osvjetljenja. Rezultati ankete također upućuju na velik potencijal uvođenja interpretacije filma u nastavu likovne kulture kao metodičko rješenje za interaktivno sudjelovanje u analitičkom procesu umjetničke kritike i interpretacije.

## **8. PRILOZI**

### **Pitanja (1 - 17):**

**Pitanje 1.** Koja boja prevladava u prikazanim scenama?

**Pitanje 2.** Koji koncept boja pripada filmu "In the mood for love"?

**Pitanje 3.** Koja od navedenih scena korištenjem prevladavajuće boje gledatelju prenosi negativne emocije?

**Pitanje 4.** Koja od navedenih scena korištenjem prevladavajuće boje gledatelju prenosi osjećaj strasti i intime?

**Pitanje 5.** Asocirate li boju u drugoj sceni na nešto?

**Pitanje 6.** Ako da, napišite na što:

**Pitanje 7.** Smatrate li da su utisci preneseni bojom postignuti:

**Pitanje 8.** Koja boja prevladava u prikazanoj sceni?

**Pitanje 9.** Kakav utisak ostavlja boja u prikazanoj sceni?

**Pitanje 10.** Koristi li se boja u prikazanoj sceni kako bi opisala glavnog lika?

**Pitanje 11.** Utječe li boja na vas u prikazanoj sceni:

**Pitanje 12.** Smatrate li da su utisci preneseni bojom postignuti:

**Pitanje 13.** Koju boju, koja se nalazi u prikazanoj sceni, možemo povezati s karakterom glavnog lika?

**Pitanje 14.** Utjecaj te boje u filmu vežemo uz:

**Pitanje 15.** Smatrate li da su utisci preneseni bojom postignuti:

**Pitanje 16.** Koja od navedenih scena je svojom bojom ostavila najjači utisak na vas?

**Pitanje 17.** Obraćate li pažnju na boju tijekom gledanja filma?

## 9. LITERATURA

- Arnheim, Rudolf (1969). *Film as art*, Berkeley: University of California Press.
- Bellatoni, Patti (2005). *If it's Purple Someone's gonna Die*, Focal Press.
- Branigan, Edward (2012). *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
- Buscombe, Edward (1978). *Sound and Color*, Jump Cut: A Review of Contemporary media,
- Cavell, Stanley (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press
- Eugenides, Jeffrey (1993). *The Virgin Suicides*, Royal Books inc.
- Hollander, Anne (1989). *Moving Pictures*, Albert A. Knopf inc. New York.
- Itten, Johannes (1973). *The Art of Color: the Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, philpapers.org
- Khopkar, Arun (2015). *Chalat-Chitravyooh*, Rajhans Prakasan.
- Kolbas, Silvestar (2005). *Pinter o Pinteru*, Hrvatski filmski ljetopis, vol. 9. 43; 139-142
- Mikić, Krešimir (2008). *Svjetlo i boja u filmu*. ZAPIS - Bilten hrvatskog filmskog saveza
- Valdez, Patricia i Mehrabian, Albert (1994). *Effects of Color on Emotions*, Journal of Experimental Psychology, 4, 394-409.
- Wright, Angela (2009). *The Colour Affects System of Colour Psychology*. 10.13140/2.1.4246.0489.