

Články

Pojem virtuozity kameramanské práce

(habilitační přednáška)

Kinematografie přišla před sto lety na svět ve své nahé technické podobě jako přichází na svět člověk ve své nahé biologické podobě. Disponovala **novým** zobrazováním nevyhnutelně zahrnujícím fenomén času a současně neodlučitelným od zrakem vnímané reality.

Tato technická novinka nám zanechala prvá zobrazení, v nichž význam zobrazených objektů nebyl způsobem zobrazení podstatně modifikován. První záběry byly něčím jako je sdělení informativního obsahu. Vývoj a proměnu takového sdělování např. do podoby krásného písemnictví – následovala i kinematografie. V průběhu prvního století existence stala se kinematografie kultivovaným médiem využívaným k prezentaci dějů dramatické povahy, jindy zase k prezentaci útvarů specifické vizuální poezie (Godfrey Reggio). Zůstala však kinematografií, a abychom se vyjádřili poeticky: obalila se květem interpretační bohatosti, interpretačních odstínů i půvabů.

Podstatná část těchto interpretačních možností spočívá ve vizuální stránce kinematografie a z této části má nezanedbatelný podíl v rukou kameraman. Jestliže nacházíme kameramanovo místo mezi interprety, přiznáváme mu možnosti modifikovat význam zobrazovaného způsobem zobrazení, podobou zobrazení.

Čím by byla převážná část hudby bez interpretů? Popsaným papírem, pravda tu a tam s hodnotou grafického díla, leč přece jen by byla tichem. Pouhá profesionalita postačí k přečtení notového textu a jeho přeměně ve formu slyšitelnou.

Pouhá profesionalita v kameramanské činnosti spočívá v přesnosti odhadu nezbytné míry práce a času pro získání zobrazení základní kvality. (Analogie s jakoukoliv jinou výrobní činností není nemístná.)

Koncepčnost kameramanské činnosti se svými kalkulacemi s podobou zobrazení, modifikovanou skladebními postupy dosahuje dále. Nemusí být však ještě vrcholem interpretačního výkonu. Sama koncepčnost nepostihuje to podstatné – totiž účín zvoleného koncepčního postupu z hlediska poselství díla.

Teprve pojem **virtuozita** ve smyslu mistrovství kameramanské tvorby, svou schopností zastřešit oba předcházející uvedené pojmy jako komponenty nepostradatelné, zdá se mi vhodný pro označení interpretační kvality, o kterou nám jde. Nenaplníme-li jistou míru pracnosti – a to výkonem práce v příslušném čase, nesplňujeme podmínku profesionality. Také bez koncepčnosti kameramanské činnosti nemůže být ani řeč o virtuozitě.

Při své nedávné habilitační přednášce Věra Chytilová užila pojmy **významové gesto**, **ráz neobvyklosti** a **organizace** obojího do vzájemné korespondence.¹⁾ Vyslovila je jako závažný akcent a mně se to zalíbilo natolik, že to neváhám připomenout v souvislosti s kameramanskou virtuozitou.

Transponujeme-li totiž tyto výstižné pojmy z obecné roviny teorie filmové tvorby do roviny koncepční tvorby kameramanské, jejímž smyslem není reprodukce, nýbrž **obraz** reality, pak významovým gestem rozumíme zobrazení modifikované funkcí zdůraznit význam jevu (objektu) pro naše poselství.

1) Habilitační přednáška Věry Chytilové na Filmové a televizní fakultě AMU dne 23. června 1994.

Slovo **gesto** v nás evokuje sice spíše označení intenzity našeho činu, ale tím je v každém případě zobrazení přinejmenším očištěné od naturální nepřehlednosti, někdy pak energickým důrazem vystupňované v gesto.

Ráz neobvyklosti je pojem zasluhující zvláštní pozornost. Jeho naplňování významnou měrou spočívá v rukou kameramana. Nahlédneme-li pojem v širších souvislostech zobrazování, tedy i **mimo kinematografii** shledáváme, že ráz neobvyklosti je původním i průvodním atributem umění vůbec.

Je-li řeč o umění zobrazujícím zrakem vnímatelnou formou, jsem přesvědčen, že nejvyšší mety lze na tomto poli dosáhnout orientací na sebeuspokojení, vyjádřením **osobní filosofie** spolu s uplatněním **osobního formálního objevu** – a to jak v umění výtvarném, tak v kinematografii.

Umělci zobrazování jsou především vynálezci formy. Formou rozumějme nejen techniku jako je štetcový rukopis, nejen charakter optického podání linie nebo jasové struktury fotografickou cestou, nejen optickou deformaci tvarovou prostřednictvím malby nebo počítače. Formou rozumějme také způsob prezentace osobní filosofie pomocí **deformace vztahové** – a dovolte mi pobavit vás výrazem: **deformace relativity**.

V rukou kameramana jsou (bez použití počítače) jen v malé míře prostředky deformující skutečný tvar. Kromě toho deformace tvaru má zcela nesrovnatelný účinek ve fotografickém a rukodělném zobrazení. Působnost je velmi odlišná. Prostředků deformujících různé **obvyklé relace** nalézáme však v rukou kameramana poměrně více. Kromě velikostních, souvisejících s deformacemi perspektivy zobrazení, jsou v rukou kameramana významné možnosti způsobující deformace světelných, tonálních a barevných relací. (A to ponecháme pro účely této úvahy stranou oblast deformací času a pohybu.)

Užití pojmu **vztahová deformace**, kterou uvažuji jako kategorii formy, má své příčiny. Především je to tušená analogie mezi kinematografickým zobrazováním a onou zvláštní figurativní výtvarnou tvorbou, která v bohaté míře nahrazuje deformace tvarů deformacemi vztahů.

Konkrétně a za všechny, kteří jdou touto cestou, uveďme hluboce duchovní, provokující i moudrou tvorbu Paula Delvauxa. Vedle excitujících relací objektů i jevů jsou tu téměř stále přítomné deformace relací světlotonálních a barevných. Nejsou to jen jeho vlaky a nádraží, telegrafní dráty, kostlivci ve společnosti zasněných žen, průhledy do ulic s kolejiemi i do ideálních krajín, ale především vše to jmenované v imaginárních světelných atmosférách. Totiž to všudypřítomné napětí mezi jevy na obloze a osvětlením krajiny jako reality pozemské, napětí mezi tím, co lze jako možné vidět a co vidět nelze, ač se to jako realita díky způsobu zobrazení prosazuje s mimořádnou energií čisté poezie. Tato napětí objevovaná rukodělnými zobrazovateli po mnohá století až dodnes jsou bohatým odkazem kinematografii. Jakkoliv je kameraman v mnohých ohledech znásilňování optické reality zobrazením bezmocnější, jsou to pro něj nejcennější výzvy k následování ve věci světlotonálních konfliktů či deformací. Díla luministů šestnáctého, sedmnáctého a osmnáctého století (Michelangelo Caravaggio, Georges de la Tour, Gerard van Honthorst, Aert van der Neer²⁾) byla nepochybným a pevným základem pro magickou sílu luministů nového věku (Giorgio Chirico, René Magritte, Paul Delvaux aj.), kteří se svou poetikou světelných jevů často stali velmi inspirativními pro zobrazování kinematografické.³⁾

Pokud se vztahové konflikty týkají oblasti světlotonality, jde o oblast skladebných postupů, jež má v rukou především kameraman. Pokud jde o vztahové konflikty týkající se hmotné náplně reality

2) Specialista na soumravné a noční exteriéry: buďto v měsíčním světle, nebo v hladině kanálů násobném světle požáru – to když občas ve starém Holandsku vzplanul kostel.

3) Ze surrealistů k nim nepatří mistři tvarových metamorfóz z rodu Salvadora Dalího – ti se dotýkají kinematografie skrze computerové metamorfózy, skrze virtuální realitu, která se hlásí o slovo. (Zatím neříkám bohužel.)

ILUMINACE

Jaromír Šofr: Pojem virtuozity kameramanské práce



Paul Delvaux: Koupající se nymfy (1938)



Paul Delvaux: Sladká noc (1962)

zobrazované kinematograficky, což je především člověk a jeho projevy, pak se ocitáme v oblasti postupů, jimiž disponuje především režisér filmu.

Tvůrčí, tj. koncepční užití filmového střihu umožňuje syntézu specificky kinematografickou, kalkulující s faktorem času a apelující na divákovu paměť. Ta není ničím jiným než jednou z vlastností vědomí, jehož odvrácenou stranou je podvědomí. Jestliže jsou divákovy oči a duch vedeny jistým malířským dílem – např. Paula Delvauxa – od jednoho objektu k druhému a při tomto procesu nastává ono magické jiskření vztahového konfliktu, pak koncepční filmový střih může tuto kvalitu vnímání generovat v kinematografii.

Jde pouze o využití třetí dimenze kinematografického zobrazení – času. Možnost kalkulace se vztahovým konfliktem působí v naznačeném třírozměrném prostoru kinematografického zobrazování jako významný princip.

Tolik tedy k vratké chůzi po tenkém ledě analogie mezi kinematografickým zobrazováním a zobrazováním výtvarnými technikami, ale hlavně zpětně k pojmům významové gesto a ráz neobvyklosti v kinematografii.

Ráz neobvyklosti je pojem, který nás může vést jak ke správným, tak i k pochybným soudům o kameramanské virtuozi. Ráz neobvyklosti může být totiž kameramanským zobrazováním zcela naplněn a navzdory tomu nemusí být tato práce vůbec označitelná jako virtuózní. Jsem toho názoru, že mírou virtuozy kameramanské práce je její potence sloužit poselství kinematografického díla způsobem zobrazení.

Jaromír Šofr

O umanutosti v tvorbě se zvláštním zřetelem ke kinematografii, o roli náhody ve výtvarném a kinematografickém zobrazování

(habilitační přednáška)

Umanutost, nekonformnost, nepoddajnost mohou patřit k ctnostem výtvarného umělce – až k jisté hranici. Umanutost tvůrce filmu, až na nepatrné výjimky, představuje démona mnohem zhoubnějšího. Je to dáno povahou média (sdělovacího systému): Zatímco autor pracující s výtvarnými zobrazovacími prostředky ke vzniku díla realitu bezprostředně nepotřebuje, autor díla kinematografického (vyjma tvorby animované apod.) se bez ní neobejde.

Z této tíživé závislosti autorů filmu na realitě plynou pro jejich chování určité závazky. V okamžiku zobrazování se realita nebude projevat přesně v intencích autora, ale vždy více nebo méně po svém. Nebude-li se chovat přesně v intencích výtvarníka hmota jeho obrazu, lze ji relativně bez časového omezení autorsky korigovat až k uspokojení. Možnosti korekcí, kterými disponují autoři filmového zobrazení nejsou zdaleka tak široké a už vůbec ne bez časového omezení. Poměrná snadnost daná technickým automatismem kinematografického záznamu reality si totiž vybírá svou daň od tvůrce tím, že si vynucuje jeho toleranci k tomu, co mu bude poskytnuto, nebo odepráno. Zkušený autor tvořící v tomto médiu zná cenu pokory. (Pravda, je tu možnost opakování – ne však neomezená – a to nejen z důvodů výrobních nebo ekonomických.)