

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 zlobnějšího. 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 projevovat 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 odepřeno. 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.)

Autor kinematografického díla si musí být vědom, s kolika velmi delikátními komponentami pracuje. Některé mohou být tak křehké, například herecký projev (zvláště u neherce), že osvětlená úvaha kdy a jak „přitlačit na pilu“, anebo moudře ustoupit k technice lehké ruky rozhodne o zisku nebo totální ztrátě. Zdá se tedy, že v kinematografii bývá často hranice mezi ziskem a prohrou totožná s hranicí mezi umanutostí a technikou lehké ruky. Jejich správná volba v detailu i v celé ploše díla bývá pak mírou talentu autora. Můžeme jmenovat mistry preferující jak tu, tak onu techniku.

Kameraman je ve zvláštním postavení. Buď přesvědčí režiséra o přínosnosti svého požadavku v daném okamžiku, vyžaduje-li to čas nebo jisté omezení, anebo se musí se svým nápadem rozloučit. Zcela teoreticky a jen zčásti prakticky může kameraman pracovat úporně a nekompromisně a současně nenápadně. To je režiséřský sen.

Myslím, že utkání s realitou, které jsem nastínil, je pro kinematografické zobrazování specifické a že pomínutím tohoto aspektu v úvahách o případných analogiích kinematografického a výtvarného zobrazování bychom zanedbali něco důležitého.

Technika lehké ruky má svou analogii ve sféře výtvarné. Proti úpornosti tvorby byly převážně v našem století vymyšleny tvůrčí manévry: mnohé jsou nácvikem tvorby zcela volnou rukou, nácvikem vyřazení racionality z procesu. Ve výtvarném umění se prostě přenechá vedoucí role ve vývoji díla tomu, co právě vzniká. Dílo tak tvoří sebe samo – autor jen fyzicky pomáhá jeho růstu. Ovšem projevy kresebného automatismu, jakkoliv se vzpírají pomyšlení na apriorní koncepci, jsou pořád ještě alespoň procesně tvorbou.

Naše století vidím jako výjimečné jiným fenoménem – a tím je přijatelnost generované, provokované náhody v tvorbě, které se vychází vsříci technikami nebo praktikami, které by jinak měly pro tvorbu jen malý význam. Zdá se mi, že svou roli tu často hraje i morální aspekt. Víme totiž, že tak zvaní staří mistři ne tak dávno renesance v Itálii, znali ony liniové i valérové struktury vzniklé například otiskem houby mrštěné na zeď. Inspirativní hodnota podobných obrazců neunikla jejich pozornosti. Uvědomili si podivuhodnou schopnost lidského zrakového aparátu různě číst, různě individuálně interpretovat zmíněné náhodné liniové i valérové struktury. Tvorbu obrazu však patrně příliš spojovali s vlastní představou koncepční rukodělné práce, takže ponechali ony struktury vzniklé jinými praktikami jejich osudu. Tento osud je dnes znám. Duch náhody iniciované akčními praktikami se dočkal v našem století křidel a dočkal se i potlesku. Roztleskal pochopitelně obec obchodníků i snobů, kterou roztleskávala v minulých stoletích tvorba obrazů „jako živých“. Důležité však je, že se významu divácké individuální interpretace zobrazení (jako spolutvorby čtením) dostalo takové podpory, že se jev náhody dočkal glorifikace dříve nepoznané.

Těmito trendy v zobrazování nezůstalo nedotčeno zobrazování kinematografické. Mnohé optické jevy v ploše obrazu, považované v minulosti kinematografie za technické závady, kterým nutno starostlivě předcházet, se pod zmíněným tlakem názorových změn a za přispění jisté glorifikace náhody – proměnily v **efekty z arzenálu skladebných postupů**! Myslím, že je to pozitivní jev – alespoň v rukou soudného tvůrce s citem pro funkčnost.

Konkrétně mám zde na mysli například všechny druhy optických závojų – zvláště lokálních světelných útvarů směrového charakteru i podoby obláčků či hvězdic v ploše obrazu. Nejčastěji jsou způsobeny silným světelným zdrojem ať již přítomným v prostoru zobrazení, nebo ležícím v jeho blízkosti. S podobným zdrojem se optika nevyrovná bez vzniku právě popsaného úkazu. Jakkoliv je jeho generování snadné, umístění v ploše obrazu, intenzita a hlavně pohyb těchto světelných útvarů při měnícím se stanovišti kamery není o nic ovladatelnější než linie a šíře stopy barevného proudu, který na plochu svého obrazu vyléval Jackson Pollock. To je jeden příklad z oblasti světlotonality filmového obrazu. Kolik dalších nahodilostí pozitivního nebo negativního účinku vznikne například v oblasti obrazové kinetiky složením komplikovaného pohybu objektu spolu s komplikovaným vedením pohybu kamery v prostoru?! Jsou filmoví tvůrci, kteří i z nekontrolova-

ných pohybů kamery budují specifickou řeč, jež jim slouží jako soubor znaků k prezentaci dalších významů situace, jejího emotivního účinku ba i nitra postav. V právě uvedeném smyslu může být přiznán jistý vliv výtvarného zobrazování na zobrazování kinematografické. Jsou to vlivy gesta příznačného pro energický abstraktní expresionismus. Vždy musíme ovšem být pozornými soudci, zda při filmovém zobrazování tímto způsobem nejde jen o lacinou metodu znervózňování.

Další vlivy jsou patrné v oblasti koloristické – například odklon od filmové technického naturalismu směrem k barevné expresi. Vyžaduje to ovšem značné koncepční úsilí. I zde se mi zdá výstižný výraz **gesto** – vždyť zásah do koloritu obrazu musí být prosazován s velkou energií a přesvědčením kameramana. Nemůže to být jenom „trylek“ nebo „obal“ kolem původního tónu, ale úder do několika kláves barevné klaviatury současně. Tak se gesto prosadí jako záměrná deformace koloritu zobrazení, nejen jako drobná deviace, kterou lze přičíst prostě jen vrtochům techniky.¹⁾

Zbývá shrnout míru souvislostí mezi zobrazováním výtvarnými technikami a zobrazováním kinematografickým, které se mnohým po léta velmi problematicky jeví jako blízké. Soudím, že tyto souvislosti bývají přinejmenším zjednodušovány a jeví-li se tu možnost mluvit o příbuznosti těchto sdělovacích systémů, nejde o příbuznost bližší, než je příbuznost malin a okurek. Rozhodně není radno spoléhat na iluzi, že když se sdělovací systém obrací k témuž receptoru, v tomto případě zrakovému aparátu, je tím již splněna podmínka analogie. Uvažme jen mluvenou řeč a hudbu, které se obě obracejí k aparátu sluchovému, mají dokonce společný rozměr, tj. měřitelný čas, a nahlédněme, že snad kromě speciálního studijního zaměření Leoše Janáčka na rytmické a intonační ekvivalenty hudební a větné, další traktáty o souvislostech patrně nepřibývají.

Jsou tu ovšem nepopíratelné širší souvislosti, zkoumatelné skrze autorské osobnosti a vyjádřitelné mírou jejich kulturnosti, senzitivity, mnohostrannosti: Uvažme transformovatelnost zdrojů emocí. Vyjádřili ji samotní umělci, kteří mnohokrát v dějinách promluvili o svém přístupu k vlastní tvorbě, ať vyzváni, anebo z vnitřní potřeby. Promluvili hudebníci, výtvarníci snad ještě častěji. Zdá se nám méně důležité, aby promluvili sami filmaři. Měli-li by tito k ilustraci svého díla dodávat tolik, zač jsme vděční prvým uvedeným, nebyli by to tak zcela lidé na svých místech. Filmové médium je průzračnější, lidovější. Interpretaci filmového díla vlastními slovy autora pociťujeme častěji jako nadbytečnou – ovšem transformovatelnost zdrojů emocí a jejich zhodnocování tvorbou platí pro autorské osobnosti kinematografie ve stejné míře.

Kinematografie v průběhu svých dějin osciluje okolo silné motivace autorů – být pochopitelný a srozumitelný ihned. Vzhledem k efektu dopadu ve sféře distribuce a vzhledem k nákladnosti i průmyslovosti vzniku filmu to lze pochopit. Je však nutno usilovat o schopnost spravedlivého soudu nad dílem, které okamžité pochopení nejširšímu publiku neumožňuje. Takové příklady nepřestanou vznikat, věnujme jim pozornost, ale buďme spravedliví, budou-li naznačovat, že jsou pouze analogiemi prázdných gest, jaká vznikají i v jiných sdělovacích systémech. Musíme vždy vážit inspirativnost, jedinečnost gesta, jeho další zhodnotitelnost. Hodnotu spojitosti.

Již jsem se zmínil o transformovatelnosti zdrojů emocí. Je to jakási nanejvýš kultivující štafeta kreativních duchů v umění vůbec, která každého, kdo tvoří, propojuje s odkazem všech ostatních, kteří už své řekli, nebo právě vyslovují, v jiných médiích (sdělovacích systémech), pro nás patrně zvláště v těch, která produkují zobrazení. Ale mezi médii (sdělovacími systémy) není hranic, jestliže máme na mysli transformovatelnost zdrojů emocí.

Rozumějme správně. Mám na mysli porozumění hlubokému lidskému prožitku, který vedl k vyjádření (či **objevu** tohoto vyjádření) jiného autora, jindy a jiným médiem. Tak jako láska přesahuje hranici života a smrti, tak také naše porozumění, naše úcta, náš obdiv díla našich kolegů – předchůdců – překonává bariéry generací i věků. Není to nic jiného než štafeta kreativních

1) Ocenil jsem například práci Stuarta Dryburgha ve filmu *Piano* (The Piano; Jane Campion, 1993).

duchů. Pochopím-li smysl této štafety, sloužím-li například filmu, vyjadřuji se – po příslušné transformaci – svým jazykem, svými zcela odlišnými prostředky – nejsem plagiátorem. Pracuji v jiném médiu, sdělovacím systému, ještě přesněji: v audiovizuální systémové kombinaci. Něco tím vzniká navíc.

Nakonec by měl člověk vnímat jako osobní štěstí, byl-li by sám **někým napodoben**. Štěstí tohoto rodu má další dimenzi – když ten **někdo** je slušný člověk a s pokorou tím poslouží pozitivnímu lidskému poselství.

J a r o m í r Š o f r

Jaromír Šofr (1939)

Studoval v letech 1956 – 1961 na katedře filmového a televizního obrazu FAMU. Jako kameraman debutoval filmy *Strop* a *Pytel blech* V. Chytilové. V roce 1965 se prosadil v oblasti celovečerní tvorby filmem Karla Kachyni *Ať žije republika*. Od šedesátých let spolupracuje především s Jiřím Menzlem. Od roku 1985 působí jako učitel na FAMU, kde od roku 1990 vede katedru kamery.

(Adresa: FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 110 00 Praha 1)

Poznámka

Oba texty, které zde publikujeme, byly součástí profesorské přednášky Jaromíra Šofra nazvané Pojem virtuozity kameramanské práce. Autor ji proslovil dne 9. prosince 1994 na pražské FAMU a poskytl ji redakci *Iluminace* ke zveřejnění. Profesor Šofr se svou reflexí kameramanské profese stal jedním z mála současných českých filmových tvůrců, kteří se pokoušejí o důslednou (písemnou) formulaci poznatých zákonitostí filmové práce i osobního postoje vůči nim.

M. B.

SUMMARY

THE CONCEPT OF VIRTUOSITY OF CAMERA WORK

ABOUT CREATIVE OBSTINACY WITH REGARD TO FILM, ABOUT THE ROLE OF COINCIDENCE IN THE ART AND FILM PRESENTATION

(The Habilitation Lecture)

Jaromír Šofr

Professionalism in camera work lies in the ability to estimate precisely the necessary amount of work and time needed to achieve a presentation of intended or required quality. The general conception of camera art is embedded in the care dedicated to the global image of the presentation, modified by composition procedures. However, that does not yet capture what is essential – the impact of the selected procedure as far as the message of the work is concerned.

It is only the concept of **virtuosity** – in the sense „mastery of camera art“ – that is capable of covering both earlier concepts: it may be used as an indication of the quality of interpretation we are aiming at. I believe that the measure of the virtuosity of the cameraman's work is only the degree of the support given to the meaning of the whole cinematographic work, its message.

The issue of analogy between cinematographic presentation and presentation using graphic techniques may be viewed from the same angle. What I have in mind are those special graphic works of art that copiously substitute the deformation of shapes by the deformation of relations. In the works of Paul Delvaux, for instance, we find, besides the excitatory relation between objects and phenomena, also deformations of the relation between light-tonality and colour. These are not only his trains and railway stations, telegraph wires, skeletons in the company of dreamy females, vistas to streets with tracks as well as to ideal landscapes, but mainly all this in imaginary, luminous atmospheres, i. e. the omnipresent tension between celestial phenomena and the illuminance of the landscape as the terrestrial reality, the tension between what may be seen because it is possible, and what may not be seen, although it asserts itself as the reality.

Such tensions, revealed over the centuries, are a rich heritage for cinematography. Irrespective of the more limited possibilities of the cameraman to depict optical reality, the mentioned graphic qualities, light-tonal conflicts, or deformations, are the most valuable challenge for the cameraman.

Relational conflicts in the sphere of light-tonality belong to the sphere of composition procedures which are mainly in the hands of the cameraman. Where relational conflicts in the sphere of the material content of reality – that is especially man and his expression – are concerned, there we find ourselves in the sphere of procedures that are mainly the realm of the film director.

The creative employment of film editing allows a specifically cinematographic synthesis, reckoning with the factor of time and appealing to the viewers memory. The viewer's eyes and mind are guided by a certain work of art – e. g. of Paul Delvaux – from one object to another, and it is during this process that the magical sparkling of the relational conflict starts. The employment of the third dimension of cinematographic presentation enters the game: time.

Translated by Naďa Abdallaová