

2

Hlavní tematické aspekty

O psychologii vnímání zobrazení v historickém přehledu

Jakmile se člověk ve svém evolučním vývoji začal vzdalovat od primátů a počaly se formovat základy jeho lidského vědomí a psychiky, odlišoval se od svých předků také svým zrakovým aparátem.

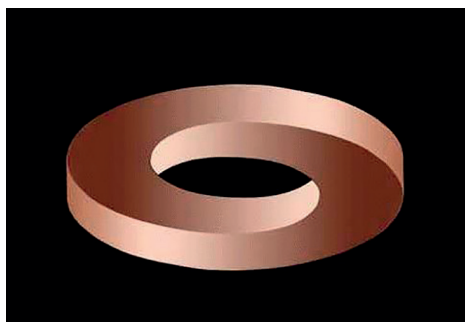
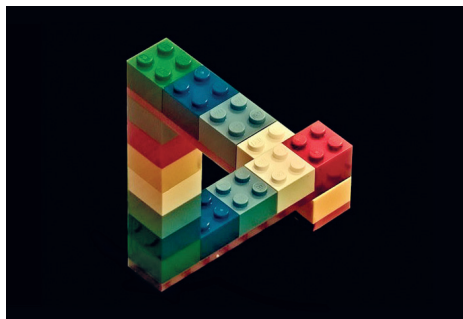
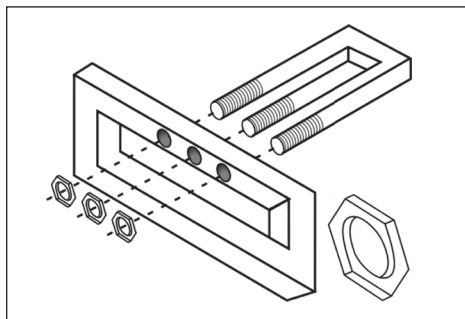
Jestliže řekneme lidský **zrakový aparát** či nástroj pro vizuální vnímání světa, nemůžeme mít na mysli jen dvojici očí. Ostatně lidské oko jako receptor vizuálních vjemů není v mnohých vlastnostech nijak mimořádné. Jmenujme oči dravých ptáků s úžasnou rozlišovací schopností. Připomeňme si oči kočkovitých šelem s jejich citlivostí při nízkých hladinách světla, danou jak jejich geometrií, tak i jejich sítnicí (*tapetum lucidum*), jež působí jako násobič světelného kvanta. Lidským viděním ovšem rozumíme složitý fyziologický i psychologický proces, v němž neustále se vyvíjející lidský mozek sehrává mnohem podstatnější roli než u zmíněných živočišných druhů.

V jistém smyslu tedy můžeme říci, že nevidíme jenom to a pouze tak, jak reprodukuje skutečnost světa fotografický přístroj, avšak že naše vidění světa je rozumem – jakožto databankou našich zkušeností – neustále vyhodnocováno. Nevidíme jen to, co vidíme – ale to, co nám mozek jako sídlo našeho vědomí připustí jako možné.

V kategorii specifických vlastností zrakového vnímání i zobrazování nalézáme nejjednodušší příklady na poli obrazové **linearity**. Vnímání i zobrazování různě interpretují sbíhavost či rozbíhavost linií, rozmanitě vyhodnocují i velikostní vztahy. Lidské vnímání připouští misinterpretaci. Zobrazování dokonce

připouští i umožňuje vznik či záměrnou tvorbu klamných obrazů. Známa a významná jsou zobrazení objektů **nemožných**.

Uvedené příklady jsou svou geometrickou povahou zahrnuty do oblasti linearity.



Zaměřením našeho studia je ovšem pozornost věnovaná sousední, řekněme nerozlučně sesterské oblasti, tedy obrazové **tonalitě**, která, jak bylo v úvodu vysvětleno, se pro obor kameramanské tvorby výstižně nazývá **světlotonalita**.

Kinematografický obraz je tonálně, tedy jasově i barevně – u autorské kameramanské tvorby v podstatné míře – záměrně strukturovanou plochou. Takto strukturovaná plocha je výslednicí vzájemné interakce mezi povrchovými vlastnostmi zobrazených objektů a na ně dopadajícím světlem. Modulované množství a kvalita tohoto světla mění tonalitu jednotlivostí i celku. Kvalitou rozumějme spektrální složení světla s jeho bezprostředním vlivem na lokální i celkovou barevnost.

Nepochybně také v oblasti obrazové světlotonality existují jevy i stavy jednotlivostí, jakož i celku, jež provokují náš zrakový aparát k posuzování **možnosti** či **nemožnosti reálné** existence právě vnímaného a – dodejme –, že na rozdíl

od posuzování jevů linearity se jedná o posuzování **významně méně racionální**. Vedle vědomí se vyhodnocování vjemů účastní **podvědomí – pocit**. Na hranici dvou kategorií, totiž kategorie možného a nemožného, leží delikátní, tajemná sféra indukování **emocí** prostředky obrazové světlotonality. Jde o obrazovou prezentaci mimořádných světelných situací, k jejichž tvorbě nalzáme vzory v samotném mimořádném přírodním osvětlení, které poutalo pozornost člověka tisíce let a formovalo jeho vědomí směrem k přijatelnému vysvětlení, že mimo tento svět existuje ještě „onen“ svět. Východy a západy slunce, jak jsou schopny dát výjimečnou modelaci a barvu oblačnosti i krajině, noční bouře, oheň při nedostatku denního světla – to vše zasahovalo lidskou psychiku a stávalo se základními kameny, na nichž spolu se sněním vyrůstal chrám lidské fantazie. Velmi brzy se těchto lidských vlastností zmocňovali zprostředkovatelé a organizátoři kultovních náboženských služeb a od prvních až k posledním příkladům sakrálních staveb se setkáváme se světelným řešením vnitřního prostoru zcela programně indukujícím žádoucí kolektivní emoce (např. Gaudího Sagrada Família). Taková iniciativa dodnes nezůstává bez souvislosti se snahami autorů nejrůznějších představení (performance) schopných emocionálně využívat světla – tedy kinematografie v její vrcholové podobě především –, i když ve službě dramatu, tedy delikátněji než laserová show při krasobruslařské exhibici.

Lidské vidění má natolik úzkou souvislost s lidskou psychikou, že sice v různé míře, ale cokoli viditelného vytvoříme, tím vším se psychiky ostatních dotýkáme, zvláště pak zobrazením a nadevše obrazem mimořádným při službě závažnému poselství. Výsadní potence může být vyhrazena obrazu v kinematografii.

Ze všech rozmanitých aktivit zobrazování se zabýváme těmi, jež mění podobu jednotlivostí způsobem osvětlování, i těmi, jež modifikují působení celku, a to sice vždy předem, ale pokaždé v souvislosti s jejich fixací na obrazové ploše.

Nejrůznější filmové projekty nabízejí kameramanům příležitost stát se světelnou „podívanou“ v rozličné míře. Pocitový dopad však nemusí být – a i často nebývá – založen na evidentních „efektech“. V jistém okamžiku filmového vyprávění cosi může být světelným řešením připomenuto, všeobecná lidská zkušenost evokována, a tudíž paměť v oblasti vizuálních prožitků může být touto připomínkou oslovována. Princip **paměťové rezonance** na poli světlotonality existuje.

Náš profesionální úkol je sloužit kinematografii osvětlováním reality, jejím záznamem na dané médium a vhodné prostředky jsou pak voleny z hlediska

vytvoření prostého, avšak věrohodného obrazu reality. Teprve nad touto základní profesionální úrovní může být programně usilováno o indukování *emocí*, které jsou nadstavbou tvořivého zobrazování.

O emocích

Emoce jako *pocity* jsou odezvvové reakce na vjemy, v našem případě reakce diváka kinematografického díla na jeho světlotonální řešení jak v detailu, tak v tematicky souvisejících sekvencích i v celku. Materialisticky spekulováno není takováto odezvvová reakce ničím jiným než **stavem těla**¹, a to buď stavem příjemným, pozitivním, anebo nepříjemným, negativním. Připustíme však i vjem, který vyvolá reakci mimo uvedené kategorie, tedy excitaci, vzrušení nevyhraněné. V méně materialistickém pohledu se nám objeví s úvahami o emocích přirozeně úvahy o stavech psychických, pochodech duševních. Duševní složitosti vyspělého individua odpovídá zřejmě lépe tento pohled, zvláště kdybychom brali v úvahu souvislosti mezi *intenzitou* kladných či záporných emocí, senzitivitou, kulturností i morálkou konkrétního diváka. Jestliže emoce jako zprávy o „vnitřním stavu těla“ – dle Šmoka – jsou tu proto, aby nadále „tělo jednalo ve svůj prospěch“, pak emoce jako odraz stavu „ducha“ nebudou tělu prospěšným fungováním omezeny. Víme, že stav ducha může velet i k zničení těla.

Zdroje emocí

Původním zdrojem lidských emocí je svět vnímaný našimi smysly – pro toto pojednání **zrakem**. Teprve na tento může úspěšně navázat umělý zdroj emocí – **dílo**.

Původní zdroj emocí s umělým zdrojem emocí jsou ve vztahu **skutečnosti a obrazu** této skutečnosti. Není to vztah jednoduchý – jako vztah reality a její technické reprodukce. Vztah **realita–obraz** propůjčuje rovněž v kinematografii široký prostor různým realizačním možnostem, jejichž využívání nazývájme **tvůrčím postupem**. Pokud se soustředíme na jeho světlotonální stránku, vstupují do využívání skladebných obrazových postupů zejména vlastnosti

1 Šmok, Ján. *Úvod do teorie sdělování*. Praha: SPN, 1970.