

Články

SLUNEČNÍ PIERROT

„O světlech a stínech“ Henri Alekana

Karel Thein

Kniha Henri Alekana *O světlech a stínech*¹⁾ je bezpochyby zásadním dokumentem, týkajícím se světla jako podmínky možnosti „sedmého umění“, to jest filmu jako dlouho hledané spojnice mezi uměními času a uměními prostoru.²⁾ Alekanův podrobný výklad ukazuje, že role světla je vzhledem k filmové tvorbě dvojí, přesněji řečeno, že světlo funguje na dvou zcela různých rovinách. Na jedné je poutem přírody a techniky; na druhé je poutem času a prostoru jakožto forem událostí i jejich vnímání. Polarita přírody a techniky nemá v této souvislosti široký kulturní, ale naopak úzký operativní smysl: jde o rozdíl slunce a žárovky, tedy světla, které můžeme pouze zastínit, a světla, které můžeme zcela vypnout. Polarita času a prostoru je podstatně složitější, neboť v ní jde o způsob, jímž světlo zároveň určuje podobu lidské zkušenosti jako zkušenosti prostorové a vyjadřuje povahu lidské zkušenosti jako zkušenosti časové. Artikulace této dvojí zkušenosti, která je srdcem sedmého umění, je tedy syntézou zjevování prostoru a vyjadřování času. Stopa světla na filmovém pásu přímo odráží polohu zdroje světla a nepřímou – rámováním záběrů a stříhem, tedy perspektivně – vyjadřuje stav duše. Přímý odraz a nepřímý výraz jsou přitom analogické pouze a jedině v té míře, v níž má duše v lidské bytosti stejně objektivní byť neviditelnou roli, jaká v kosmu přísluší hvězdám včetně Slunce. Tak jako prach světa zviditelňuje sluneční paprsky, jsou člověkem vytvořené obrazy, včetně obrazů jazykových, prachem duše, který umožňuje názornou *figuraci* jejích pohybů a afektů. Světlo i duše jsou vnímatelné jen díky něčemu jinému a „jako něco“, tedy vždy nečistě.³⁾ Moderní světlo sedmého umění, podmínka sepětí prostoru a času, proto poukazuje k velmi starému rozlišení dvou stránek světla, jimiž jsou *odraz* a *iluminace*, případně světlo (*lumen*) a záře (*splendor*).⁴⁾

- 1) Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*. Editions du Collectionneur, Paris 1996 (2. dopl. vyd.).
- 2) Autorem označení „sedmé umění“ je filmový kritik Ricciotto Canudo (1879 – 1923), jehož formulaci z roku 1907 Alekan cituje na s. 253: „[...] propast mezi uměními času a uměními prostoru je [sedmým uměním] zaplněna.“
- 3) Jak vzápětí uvidíme, Alekan mluví o polaritě „světla žitého“ čili slunečního a „světla tvarovaného“ čili figurálního (H. Alekan, c. d., s. 9).
- 4) Viz Plinius, *Historia naturalis*. XXXV, 29. Srov. Ernst Hans Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*. Phaidon Press, Oxford 1976, s. 3 – 18. Latinské výrazy *lux* a *lumen* označují obdobnou polaritu v řadě středověkých textů filosofických.

Alekanova kniha podává výklad těchto motivů v pěti nestejně dlouhých částech: *Světlo* (s. 6 – 25), *Sluneční světlo* (26 – 83), *Noční světlo* (84 – 103), *Umělé světlo* (104 – 169), a konečně *Světlo malířů a světlo filmařů* (170 – 284). Pro porozumění motivu transcendence světla a vztahu světla a duše jsou přítom klíčové tři kapitoly druhé části knihy, nazvané „Světlo a voda“, „Světlo a čas“, „Světlo a kosmos“, s nimiž souvisí kapitola „Světlo časové a nečasové“ z části čtvrté, kapitola pojednávající o rozdílu světla přímého a světla rozptýleného. Vedle rozboru těchto kapitol se následující text soustředí na komentář první, druhé a páté části knihy, včetně zdůraznění implicitních předpokladů Alekanova textu a několika historických odboček. Krátký závěr studie bude věnován jednak otázce andělů a průsvitnosti v Alekanově práci na Wendersově NEBI NAD BERLÍNEM, jednak otázce souběžné figurace a defigurace (zaostření a rozostření) předmětů pomocí světla v rámci jednoho a téhož filmového záběru. Zvoleným příkladem bude vztah celku a detailu v jedné scéně Cocteauova filmu KRÁSKA A ZVÍŘE, jehož kameramanem byl rovněž sám Henri Alekan.

Světlo

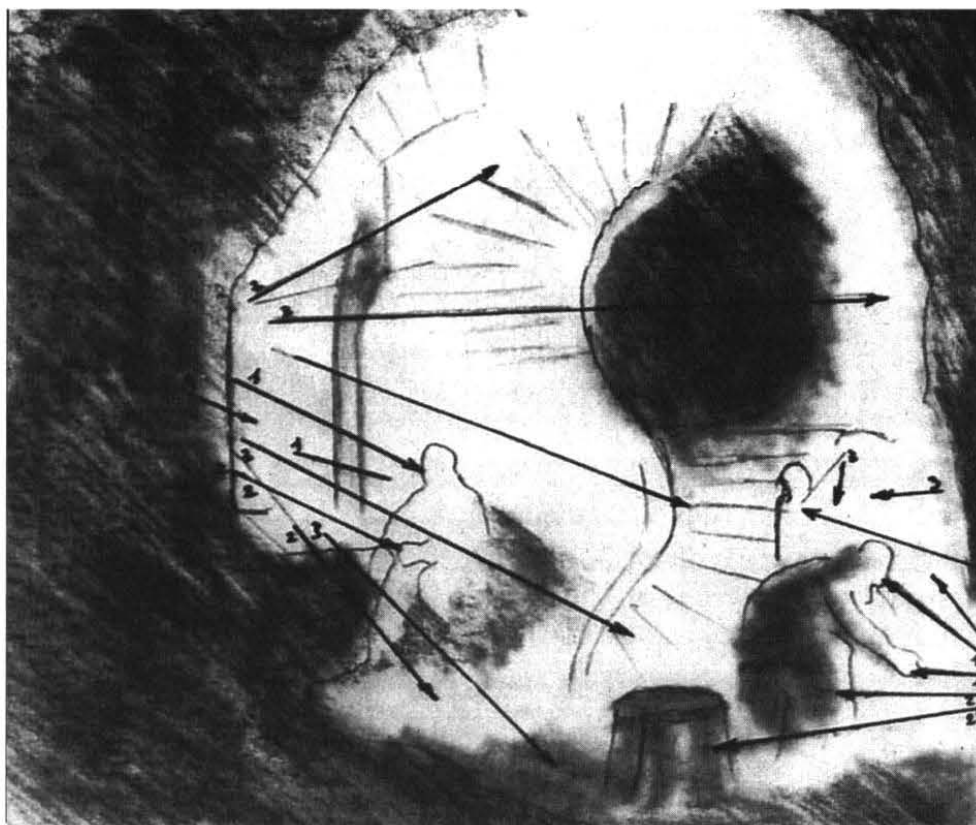
Krátká první část *Světlo* představuje hlavní cíl knihy: ukázat „účinek slunečního světla na lidské nitro a umělecký a technický postup, jímž je pomocí předem určeného osvětlení znovustvořena psychologická atmosféra, o níž usilují umělci“ (s. 9). Půjde proto o celkové utřídění jednotlivých výtvarných nasvícení a vysvětlení stavů duše, které jim přímo odpovídají. Na této rovině klade Alekan základy rétoriky světla ve smyslu popisu výtvarných výrazů různých technik osvětlení a jejich emocionální odezvy u diváka. Alekanova rétorika světla tak nepokrytě navazuje na problematiku Albertiho pojednání *De pictura* (1435), které promítlo do základů moderní teorie malby rétoriku Quintiliánovu i Cicerónovu.⁵⁾ Alekan však nechce jen popsat soubor technik, využívajících „tvůrčího mechanismu světla a jeho hluboké citové odezvy u člověka“ (s. 8). Při zkoumání tohoto mechanismu se stránka technická neustále prolíná s otázkou filosofické a teologické definice světla. Tato otázka přirozeně vyplývá z motivu techniky světla jako nápodoby nikoli osvětlených předmětů, nýbrž samotné aktivity světla, nápodoby nikoli hoto-vých věcí, ale jejich vznikajících tvarů. Hned první strana textu výslovně vymezuje obzor toho zdvojení techniky a filosofie, rétoriky a teologie:

„Ve fotografii, ve filmu, televizi nebo na divadle je ‚osvětlení‘ fyzikálním ukázáním, ‚iluminací‘, či lépe ‚nasvícením‘ [...]; jde o podnět k myšlení, meditaci, reflexi; jde také o vyvolání pohnutí. Právě tyto dva důvěrně se prolínající úkony, jeden technický, druhý umělecký, umožňují vůli umělců, ovládajících světlo, vyvolat z temné nicoty obrazy, předkládané divákům“ (s. 8).

5) Srov. John R. Spencer, *Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 20, 1957, s. 26 – 44. Z hlediska našeho tématu je zvláště důležitý 11. paragraf Albertiho textu, zabývající se klasifikací a malířským užitím stínů a odrazů světla. Pro pozdější vývoj vztahu rétoriky a malby viz Jackie Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Age classique*. Flammarion, Paris 1989.

ILUMINACE

Karel Thein: „O světlech a stínech“ Henri Alekana



*Svět učence je královstvím polostínu, v němž světlo znázorňuje
souvislý přechod od viditelného k neviditelnému a zpět*

Foto archiv

Prvním modelem „tvůrčího mechanismu světla“ je sám akt stvoření světa, rozeznání temnot výrokem „fiat lux“, *budiž světlo*. Dvojí otázce, týkající se jednak povahy tohoto aktu, jednak povahy vztahu světla a temnoty, odpovídají v první části knihy kapitoly „Interpretativnost světla“ a „Světlo metafyzické“. Celek obou kapitol představuje syntézu teologického modelu vztahu temnoty a světla s původním aristotelským modelem světla jako formy viditelných a barevných věcí. K této syntéze poukazují i zvolené ilustrace, mezi nimiž nacházíme čtyři fotografie z gotické katedrály ve Vézeley, Rembrandtovy *Žáky v Emauzích* a Dorého ilustraci 31. zpěvu Dantova *Ráje*, znázorňující kontemplaci světelné struktury ráje, a tím i kosmu jako celku. Naznačená syntéza přitom nepopírá různost svých původních zdrojů. Kapitola o „interpretativnosti světla“ je razantní zkratkou, postupující od světelné figurace božství a analogie Slunce a Krista, rozhánějícího svým příchodem tmu a stíny smrti, až k základu „interpretativnosti“ světla v dualitě slunečního světla a světla duše, které je základem souhry představivosti a paměti:

„Zjevování věcí, tvarů, je dílem světla. Jeho nepřítomnost ničí ‚předmět‘, protože již není vnímán. Mozek si však zapamatoval, co bylo viditelné.

Mozek zviditelňuje dva druhy obrazů: jeden, objektivní, je obrazem zaznamenaným ve světle přítomnosti, zatímco druhý, subjektivní, je obrazem uloženým do paměti ve světle minulosti. Filmař, jenž užívá přirozené světlo v přítomnosti a bez transpozice, vytváří přepis obrazů objektivních, kdežto při znovuvynalézání ‚předmětu‘ a jeho přesahu ve světle paměti je tvůrcem obrazů subjektivních [...]“ (s. 12 – 14).

Světlo přírody a světlo duše se tedy z hlediska filmu neliší jen jako přímý přenos a záznam, ale jako dvě různé možnosti přepisu, vycházející buď z prostoru světa, nebo z času paměti. Nutná otázka po jejich společném jmenovateli, či přesněji po společném obzoru toho, co lze zobrazit, se v Alekanově textu objevuje hned vzápětí jako otázka temnoty, která je zároveň „opakem“ a „východiskem“ světla (s. 14). Temnota je jménem hranice časového „sestupu“ či návratu, hranice dané mírou průzračnosti dějin jedince i lidstva, hranice, která by se v ideálním případě shodovala se samotným okamžikem stvoření a vzplanutím „prvního světla“. Sám Alekan je v příslušných pasážích své knihy velmi eliptický, my však musíme vysvětlit způsob, jímž tradice přistupuje k oběma právě uvedeným momentům: ke vztahu světlo – temnota na straně světa, a k analogii světla a myšlenkového úkonu na straně duše. V prvním případě bude naším východiskem Filoponův spis *O stvoření světa*, jenž je komentářem prvních veršů knihy Genesis, ve druhém Aristotelovo srovnání světla a rozumu ve spise *O duši*.

Filoponovo pojednání *O stvoření světa* (*De opificio mundi*)⁶⁾ je dílem křesťanského myslitele, jehož úkolem je kritika manichejské představy podstatné temnoty jako samostatného protikladu božské podstaty světla. K odmítnutí temnoty v tomto slova smyslu (včetně jejích důsledků pro bytí lidské duše) slouží Filoponovi aristotelská nauka o temnotě jako pouze nahodilé zbavenosti světla. Právě tato nauka je promítnuta

6) Pravděpodobným datem vzniku jsou léta 557 – 560. Pro historické souvislosti i podrobnější rozbor textu viz Étienne É v r a r d, *Philopon, la ténèbre originelle et la création du monde*. In: *Aristotelica. Mélanges offerts à Marcel de Corte*. Editions Ousia, Brusel 1985, str. 177 – 188.



*Setkání profilu Jean Sebergové a profilu dívky z Renoirova obrazu
poukazuje k jejich nesoučasnosti a faktu, že impresionismus světlo tematizuje,
kdežto Nová vlna je jako téma prostě opomíjí*

Foto archiv

do výkladu slova „temnota“ z úvodních veršů řeckého překladu Starého zákona. Věta „nad propastnou tůň byla tma“ (*skotos epanó tés abyssú*) prý popisuje vzduch, jenž není prostoupen žádným světlem, neboť výraz *skotos* označuje v první řadě „nepřítomnost a zbavenost světla“ (*hé tú fótos apúsia kai sterésis*). Je proto jasné, že temnota nemůže být „ani podstatou ani vlastností“. Je pouze zbaveností, nepřítomností světla, takže Bůh je ve vlastním smyslu pouze stvořitelem světla, nikoli temnoty, kterou stvořit nelze: proti biblickému performativu „budiž světlo“, *genétó fós*, nelze klást performativ „budiž tma“. Filoponův příklad člověka, jenž v místnosti zakrývá okno, stejně jako výklad verše, v němž Bůh ústy proroka prohlašuje „Já vytvářím světlo a tvořím tmu, působím pokoj a tvořím zlo“ (Izajáš 45,7), poukazují na zásadní nerovnováhu kladu a záporu. Věta „budiž tma“ nemůže ani mít ani tvořit žádný předmět. Jejím pravým smyslem je vždy jen „zhasněte světlo“. Manichejská dualita tmy a světla je nahrazena mnohostí významů světla, mnohostí určenou různorodostí předmětů, které stejnorodé světlo ozařuje či prostupuje. A jakkoli Filoponos ve svém komentáři nepřevádí tyto motivy do duchovní oblasti tak, jak to v rámci křesťansko-novoplatónské tradice ve stejné době provádí Pseudo-Dionýsios Areopagita, jeho chápání světla, které se zjevuje či projevuje pouze skrze mnohost tělesných předmětů, souzní stejně dobře s původním aristotelismem jako

ILUMINACE

Karel Thein: „O světlech a stínech“ Henri Alekana



*Anděl nenděží ani ryzí světelné skutečnosti toho, co je absolutně průhledné...
... ani temnotě pouze možné látky*

Foto archiv

platónsky inspirovanou metafyzikou světla.⁷⁾ Alekanův výraz „interpretativnost světla“ nás ovšem svou dvojnácností (světlo je zde zároveň předmětem i nástrojem poznání) přenáší především do Aristotelova pojednání *O duši*, v němž se motiv tmy jako pouhé nepřítomnosti světla úzce pojí s tématem pasivního a aktivního rozumu, pro jehož působení skýtá světlo možný výkladový model.

Sedmá kapitola II. knihy a čtvrtá a pátá kapitola III. knihy pojednání *O duši* obsahují v nejstručnější možné podobě základy většiny pozdějších teorií světla, které se na poli evropské filosofie i umění objevily, a to včetně teorie Alekanovy. Sedmá kapitola II. knihy, věnovaná zraku, průhlednosti a světlu, definuje světlo jako uskutečněnou průhlednost, přičemž průhledno (*ti diafanés*) je to, co je viditelné „nikoli prostě samo o sobě, nýbrž účinkem cizí barvy“. Voda a vzduch nejsou průhledné samy o sobě, ale jediné díky přirozené „průhlednosti“, kterou sdílejí s nebeskými sférami. Na rozdíl od vzduchu, jenž není průhledný jakožto vzduch, je světlo samo „uskutečněním průhledného jako průhledného“ (*hé energeia tú diafanús héi diafanés*). Právě proto však světlo není vidět. Vidět je pouze to, co je jím skutečně čili aktuálně osvětleno, zatímco „tam, kde je průhledné jen možné, je tma“. Tma je nepřítomnost světla v tom, co je průhledné, a ne podstatná neprůhlednost: „tataž podstata“, tvrdí Aristoteles, „je hned tmou, hned světlem“ (418b32).

Světlo i to, co je průhledné, jsou něčím bezbarvým. Barva patří povrchům těles jako jejich schopnost činit světlo viditelným. V tomto smyslu je barva viditelným světlem, které na rozdíl od světla samotného vykazuje pohyb. Zatímco „barva pohybuje průhledným“ ve smyslu pohybu místního, světlo průhlednost uskutečňuje. Tato průhlednost je prostředím barvy, jejím „živlem“, od něhož zůstává samo světlo odděleno, a to právě tak, jako zůstává aktivní neboli činný rozum oddělen od všech svých předmětů. A stejně jako jsou myšlenky čili akty rozumu na těchto předmětech nezávislé, avšak bez nich zcela nezachytitelné, takže „sebereflexe“ je vždy jen reflexí „něčeho“, tak také světlo nemá žádný vlastní viditelný obraz, ale tvoří podmínku všech obrazů a zobrazení. Tuto klíčovou analogii, kterou převezme řada myslitelů počínaje Plótínem a Augustinem,⁸⁾ navrhuje Aristoteles v páté kapitole III. knihy svého pojednání v návaznosti na příklad, v němž se filosofické základy fotografie i filmu soustřeďují do duše jako povrchu lidského života.

Stejně jako se v celé přírodě všechny druhy bytostí skládají z látky, která obsahuje možnost všech věcí, a z činného momentu, který je jejich přímou příčinou (tedy díky němuž se určité možnosti látky uskutečňují), tak také v duši je obsažen obdobný rozdíl. Rozum je „jednak takový, že se stává vším (*panta ginesthai*), jednak takový, že jako nějaká zdatnost všechno působí (*panta poiein*), jako například světlo. Neboť i světlo jistým způsobem činí barvy jen možné barvami skutečnými“ (430a14-17). Činný rozum je neměnný a věčný jako světlo, zatímco trpný rozum je možností myslet cokoli, tak jako průhlednost

7) Pro dějiny vzájemné artikulace těchto pramenů viz Klaus H e d w i g, *Sphaera Lucis. Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation*. Aschendorff, Münster 1980. Srov. Josef K o c h, *Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik des Mittelalters*. „Studium Generale“ 13, 1960, str. 653 – 670.

8) Srov. Aurelius A u g u s t i n u s, *De vera religione*, XXXIV, 64: „ukážte mi člověka, jenž by viděl, aniž by si představoval něco tělesného (qui videat sine nulla imaginatione visorum carnalium)“.

je možností barvy.⁹⁾ Smyslem této analogie je jistě vysvětlení polaroty myšlení a myšleného předmětu jakožto polaroty, jejíž schéma platí v základních rysech též pro vztah tvaru a látky jakožto vztah, jenž se sám stává modelem sepětí duše a těla a působení duše na tělo. Duše se chápe jakéhokoli předmětu a dospívá k jeho „pochopení“ tak, jako světlo dopadá na libovolný povrch, na němž se díky průhlednosti uskutečňuje barva jako jakési „pochopení oka“. Duše, chápající se libovolných předmětů či těles, je přitom podstatně vázána k jednomu z nich, jemuž bezprostředně udílí tvar a činí je „svým“ tělem. Aristotelskou duši lze proto ve zkratce nazvat světlem těla, to jest tím, co definuje jeho povrch a jeho meze. Tento moment je velmi důležitý pro celou problematiku Alekanova textu, protože nám připomíná, že Aristotelova analogie činného rozumu a světla jistě do určité míry odkazuje na Platónovu *Ústavu*, zároveň se ale stává samostatným zdrojem novoplatónské metafyziky a mystiky světla. Právě aristotelská analogie světla a činné stránky duše stojí v pozadí Plótínova pojetí živého těla jako formovaného „stínem duše“ (*skia psychés*), který tělo prostupuje. Tělo živých bytostí není nikdy naprosto temné, je jen neprůhledné. Přejímá část světla, jež v sobě neustále drží duše,¹⁰⁾ která je v novoplatónské hierarchii bytí zároveň příjemcem „vyššího“ světla Rozumu a konečně Jedna, které je beztvarým zdrojem všech tvarů a světlem bez světelného zdroje. Tato hierarchizace zakládá možnost vzestupu od neprůhledného povrchu těla až okamžiku náhledu, v němž se oči plní světlem, aniž by vnímaly jakýkoli jiný předmět než světlo samo.¹¹⁾ Jakkoli je tato extatická „ztráta perspektivy“, v níž se každé hledisko rozpouští v čiré záři, Aristotelově pojetí činného rozumu zcela cizí, je třeba mít na paměti, že také aristotelský činný intelekt vposledku odkazuje k prvnímu hybateli čili bohu, jenž je světlem bez látky, to jest světlem neviditelným a nepředmětným. V obou případech je tedy světlo skutečností, *energeia*, která se ve smyslovém a tělesném světě projevuje aktivitou, utvářející činností, která je „stopou“ ryzí činnosti první příčiny. V obou případech před sebou máme model zároveň myšlenkového úkonu i aktu umělecké tvorby. Západní umění je „původně konceptuální“, protože využívá světla k práci s barvou jakožto uskutečněním průhlednosti. A právě z tohoto hlediska vychází nejlépe najevo jedinečnost prvních desetiletí fotografie a filmu, neboť jestliže lze dějiny malířství definovat jako uskutečňování možností v rámci celého barevného spektra, pak fotografie a film původně pracovaly s tímto rámcem samotným. Jejich doménou byly černá a bílá jako základní a krajní barvy, z nichž povstávají všechny ostatní, které jsou „uprostřed“ mezi nimi.¹²⁾ Aristotelské pojetí světla a barvy tak odhaluje paradox vztahu malířství a fotografie: každá směs černé a bílé uskutečňuje díky světlu další a další možnosti průhlednosti, neboť vytváří další

9) Pro různé interpretace pojmu „činného rozumu“ viz Julian Barnes, *Aristotle's Concept of Mind*. „Proceedings of the Aristotelian Society“ 72, 1971 – 1972, s. 101 – 114; Michael Frede, *La théorie aristotélicienne de l'intellect agent*. In: Gilbert Romeyer Dherbey (Ed.), *Corps et Ame. Sur le De Anima d'Aristote*. Vrin, Paris 1996, s. 377 – 390.

10) Enneady, II, 9, 3, 1 – 5. Srov. rovněž IV, 4, 18, 1 – 10. K Plótínově chápání světla a jeho vztahu k duši viz Werner Beierwaltes, *Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins*. „Zeitschrift für philosophische Forschung“ 15, 1961, s. 334 – 362.

11) Enneady, VI, 7, 36, 19 – 20.

12) Černá je tedy krajním stupněm nepřítomnosti bílé v tom, co je průhledné. Viz Aristotelés, *O vnímání a vnímatelném*. 439a-440b, 442a-b.

barvu, tato tvorba je však zároveň redukcí možností, které černá a bílá původně obsahují. Každé stvoření světa je smrtí světa jiného a nic nezamlžilo pravou povahu filmu více, než vpád předmětnosti způsobený vynálezem barevného negativu.¹³⁾ Jedině černobílý film nebyl nikdy „procedurální“ imitací malířství, ale nápodobou činnosti samotné duše.

Důležitost tohoto momentu vystane opět jasněji na pozadí Aristotelova textu o dvojí stránce života duše, to jest stránce činné a trpné. V tomto ohledu lidská duše zároveň „jako“ světlo jedná a světlo přijímá. Pasivní stránka duše hraje vzhledem ke smyslovému světu úlohu filmového negativu. Trpný rozum čili rozum v možnosti „je v jisté míře myslitelnými předměty, ale ve skutečnosti není ničím, dokud nemyslí. Je třeba představit si to tak jako u desky, na které ve skutečnosti není nic napsáno. Tak je tomu i s rozumem.“¹⁴⁾ Zatímco ryzí činnosti rozumu odpovídá v Aristotelově textu světlo jako uskutečnění tvarů, trpné stránce rozumu odpovídá příklad psací tabulky (*grammateion*), která je připravena přijmout písmo či kresbu. Tato tabulka je možností aktu *grafein* („psát“ či „kreslit“), přičemž v případě vnímání povrchů věcí je psacím nástrojem samo uskutečňující světlo. Tento aristotelský náhled si uchová svou sílu i v tradici křesťanské a zdá se, že stojí v pozadí vytvoření samotného slovesa „fotografovat“, *fóteino-grafeisthai*, jehož autorem je sinajský poustevník jménem Filotheos.¹⁵⁾ „Fotografovat“ znamená v tomto novém, a přesto stále aristotelsky inspirovaném kontextu, nechat do duše vstoupit samo světlo jako beztvarou a nepředstavitelnou tvář nekonečného a skutečného Boha, jinými slovy maximálně otevřít pasivní stránku duše božské činnosti. Zatímco aristotelské myšlení bylo aktivitou duše, která jako ruka mačká spoušť a otevírá své oko světlu na přesně danou dobu osvitů čili uchopení předmětu, křesťanská meditace je co nejdelší expozicí, vystavením fotografické desky duše božskému světlu, jinými slovy destrukcí předmětu.

Film zůstává v tomto ohledu aristotelskou disciplínou, neboť jeho snahou je předměty chápat, nikoli ničit. Prvek „osvícení“ je ve filmu původně přítomen na rovině techniky, ta se však automaticky stává přímým nástupcem duchovní tradice. Meditace je delegována na aparát či přístroj, jenž zároveň zastupuje a zdvojuje lidské nitro. Fotografie a film nám nabídly původní a první autoportréty ducha, neboť zachytily beztvare světlo, opisující a definující tvar jakéhokoli předmětu. Proto má film stejné spektrum možností jako duše, na rozdíl ní však zastavuje čas otištěných předmětů, které proměňuje zároveň v nepopíratelné stopy i přízraky, ve stopy jak nahodilosti tak nezměnitelnosti. Tyto rysy jsou přitom vlastní především filmu černobílému, jehož struktura lépe odpovídá činné a trpné stránce duše. Černobílý film neprovádí překlad předmětů skrze barvy jako to činí malba, ale ukazuje „černobílé možnosti“ našeho barevného světa, které se díky svému

13) Alekanova práce na Wendersově NEBI NAD BERLÍNEM, o níž bude řeč níže, je velkou rozpravou právě na toto téma.

14) Aristotelés, *O duši*, 429b31-430a2.

15) Filotheova životní data jsou nejistá. Víme pouze, že žil v období mezi 9. a 12. stoletím. Rukopisy s textem jeho *Filokalie (Lásky ke kráse)* jsou roztroušeny mezi Madridem, klášterem Athos, Moskvou, Jeruzalémem, Oxfordem, Paříží a Vídní. Pro další podrobnosti včetně analýzy Filotheova pojetí vztahu světla a duše viz Georges Did-Huberman, *Celui qui inventa le verbe «photographier»*. In: T ý ž, *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Minuit, Paris 1998, s. 49 – 56.

otisku či stopě drží blíže krajním pólům možnosti a skutečnosti. Film je oproti malbě jak bezprostředněji duchovní tak bezprostředněji materiální.

Záměrem předchozího výkladu bylo upozornit na motivy, které tvoří implicitní pozadí Alekanova chápání „interpretativnosti světla“ a „světla metafyzického“, a tím také poskytnout určité vodítko k pochopení otázky, kladené Alekanem před koncem první části knihy: „Není snad úlohou světla, ať už jde o jakýkoli předmět, přimět nás procházet prostorem podle umělcovy vůle, a tak nás uzavřít v labyrintu jeho myšlenek a hluboce nás jimi prodchnout?“ (s. 21 – 22). Tato „světelná telepatie“ není ničím jiným než obrazem umělce jako činného rozumu, jenž modeluje trpný rozum diváka. Tento obraz je konečně zvýrazněn závěrečnou větou první části, shrnující „dva prvky, v nichž spočívá konstituce malířských nebo filmových obrazů: kompozice a světlo“ (s. 22). Neboť právě tato dvojice je dvojčetem trpné a činné stránky duše v aristotelském slova smyslu. Látka věcí a činnost světla zde otevírá přímý vstup do Alekanova vlastního filmového světa a jeho praxe.

Světlo sluneční, světlo umělé

Počínaje touto částí je Alekanova kniha již zcela explicitním výkladem výtvarného působení různých druhů světla. Slunečnímu světlu, případně syntéze tohoto světla a osvětlení umělého, je věnována řada kapitol, z nichž se zde soustředíme pouze na zvláštní celek tvořený již zmíněnými kapitolami „Světlo a voda“, „Světlo a čas“, „Světlo a kosmos“, spolu s nimiž je nutné číst kapitolu „Světlo časové a nečasové“ ze čtvrté části knihy.

Na rozdíl od delší kapitoly „Světlo a čas“ tvoří kapitolu „Světlo a voda“ pouhá čtyři souvětí. Jejich důležitost je dána tím, že v nich vstupuje na scénu látka, která se neomezuje na odrazení světla od povrchu těles, která se z ní skládají. Voda je živlem, jenž je vůči světlu prostupný, a v němž tedy světlo přestává předměty pouze obtékat, oblékat a definovat. Voda není světlem ohraničena, ale prostupována. Proto ji světlo nejen zjevuje, ale také a především proměňuje. Tuto proměnu označuje Alekan za „poetickou alchymii“, díky níž není světlo viditelné jen skrze prach a jiné drobné částičky a tělíška, ale objevuje se v silné vrstvě masivního těla jednoho ze základních živlů. Voda je prostředí, v němž světlo tvaruje přímé ekvivalenty lidských emocí jako pohybů duše. Oko je oknem do duše, avšak i toto okno září jen proto, že je vlhké, nikoli proto, že by bylo lidské. Pohled zvířat, základ jejich fotogeničnosti, odráží lidské dojetí jako místo sňatku vody a světla.

Od neprůhledných předmětů na straně jedné a vody na straně druhé přechází Alekan k nehmotným, ale viditelným průvodcům věcí, jimiž jsou jejich stíny. „Stín stejně jako světlo nabývá tvaru pouze tehdy, když se setká s látkou“ (s. 55 – 56). Stín je dvojníkem tvaru, který dává předmětu světlo, je „negativem“ neodlučitelným od osvětleného povrchu. Prodlužování a zkracování stínů je zároveň přirozeným zobrazováním jinak abstraktní hodnoty jménem „čas“. Čas, odměřovaný především sluncem, je projekcí nebeských pohybů na zemský povrch, projekcí, kterou nerovnost tohoto povrchu činí přímo viditelnou: světlo, přicházející z nebeské sféry, se odráží nerovnoměrně. Tvary stínů, jejich plocha, se mění jak podle pohybu osvětlených věcí, tak podle pohybu slunce,

jehož paprsky jsou ráno a večer horizontální, v poledne vertikální. Stín je stopou stvoření světa a předznamenáním jeho konce, neboť přesahuje pouhou časovou přítomnost. Deformace stínů jsou deformacemi času v řadě fiktivních rozměrů, v nichž se realizují jiné možnosti světa než jaké uskutečňuje světlo na ploše, na niž dopadá. „Ve stínu“ probíhá jiný život než na slunci. Světlo dává povrchu věcí určitou velikost, stíny se však pouze zvětšují a zmenšují, čemuž odpovídá jejich velmi silný emocionální účinek. Stíny jsou rubem stvoření tak, jako je čas rubem věčného světla.

Sepětí stínu a času jako dvou „negativních“ pólů tělesného života vede k otázce po možnosti či nemožnosti „absolutního stínu“, tedy „stínu beze stopy světla“, vzniklého zastíněním slunečních paprsků nějakým pozemským předmětem (s. 56). Takový stín je možný, ne však na naší Zemi. Otázka absolutního stínu je otázkou kosmického, mimozemského světla. Kapitola „Světlo a kosmos“, pro niž je úvaha o absolutním stínu východiskem, obsahuje několik klíčových pasáží celé knihy, v nichž Alekan vřazuje film a lidská umění vůbec do souvislostí celku kosmu a do výjimečnosti našeho pozemského prostředí, ohraničeného vrchní vrstvou atmosféry. V tomto prostředí je každé světlo tím, pro co si Alekan vypůjčil název z *Pojednání o malbě* Leonarda da Vinci: žijeme ve „světle vzduchu“, jehož příčinou jsou atmosférické vrstvy, které „bez ustání, ve dne i v noci, vytvářejí světlo rozptylované kapičkami, zrnky prachu, vyzařováním všeho druhu, které obepíná naši planetu“ (s. 56). Světlo kosmu, „vnímané a fotografované kosmonauty“, je naopak absolutním, nesmíšeným slunečním zářením, jehož rub, stín, je stejně ryzí, bez oné široké škály odstínů, které pozorujeme na Zemi. Alekan překládá tuto situaci do estetického soudu: pozemská krása je podstatně nečistá, na rozdíl od čistého světla a čistých stínů meziplanetárního prostoru, v němž se neodehrává filmová zápleтка, ale neustálé střídání dvou extrémů, oscilace mezi dvěma krajními stavy. Světlo kosmu je světlem „krutě monotónním“, zbaveným mnohosti významů a odstínů, která je vlastní „světlu vzduchu“.

Polarita kosmu a Země má podle Alekana přímé důsledky pro estetiku a psychologii filmu. Kosmickou „dvojbarevnost“ záře a stínu lze na výkladové rovině snadno včlenit do kulturního a citového protikladu světla a tmy, dne a noci, dobra a zla. Výkladovou rovinu, rovinu kulturních symbolů, však v tomto případě praktická rovina umění nemůže využít přímo, neboť na rozdíl od „světla vzduchu“ uniká kosmické světlo veškeré naší moci. A protože se sluneční paprsky ve své pozemské podobě nemohou stát náhradou za světlo kosmu, musí být taková náhrada vytvořena ve filmovém studiu. Svou bezmoc před světlem kosmu si film vynahrazuje zastíněním „světla vzduchu“ a vytvořením světla umělého.¹⁶⁾ Umělé světlo není ekvivalentem záře slunce, jemuž se svou silou nemůže rovnat. Je však jedinou lidskou technikou, která umožňuje redukovat odstíny světla v takové míře, která napodobuje ostré kontrasty vesmírných světél a stínů: „tento postup očištění výtvarné škály nám umožňuje vstoupit do světa, jenž je blízký kosmu“ (s. 58). Také filmová technika je přirozeností na druhou, očistným výrazem původní

16) Ojedinělým pokusem o tematickou práci s polaritou kosmického světla a „světla vzduchu“ zůstává Kubrickův film 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Jedině v rámci této polarity lze ostatně ospravedlnit slavný a zdánlivě protismyslný záběr matného monolitu nikoli již „usazeného“ na tu či onu planetu, ale plujícím vesmírným prostorem na rozhraní mezi světlem a stínem.

lidské mnohosti a nečistoty. Umělé světlo studia zároveň vyjadřuje a smazává vzdálenost kosmu a člověka.

Právě toto téma rozvíjí velmi podrobný výklad o práci se *Světlem umělým*, jehož teoretickým srdcem jsou kapitoly „Světlo časové a nečasové“ a „Světlo sluneční a protisluneční“, z nichž první zmíněná navazuje na motiv náhrady kosmického světla, zatímco druhá silně předznamenává závěrečnou část knihy, zabývající se vztahem světla malby a světla filmu. Návaznost na rozlišování mezi kosmickým světlem a jeho atmosférickým překladem a znečištěním je zcela zjevná, protože polarita světla časového a ne časového není ničím jiným než napětím mezi světlem přímým a nepřímým či rozptýleným. Rozptýlené světlo neumožňuje přesně určit polohu svého zdroje v prostoru, čímž znemožňuje rovněž orientaci v čase. Jeho světlo je proto „nečasové“: „v takovém osvětlení vyvolává absence vnímání času zcela jiný pocit. Zatímco jednosměrné světlo spojuje předmět s pozemským světem tak, že předmět v něm vrhá stíny, rozptýlené světlo, jemuž chybí stínová protiváha, zanechává člověka v neurčitém světě, jenž leží mimo čas“ (s. 139). Rozptýlené světlo „vysvobozuje člověka z časoprostoru“ a nechává jej vznášet se v neorientovaném světě, jenž je stopou vždy nepřítomného kosmu, stopou uměle stvořenou ať už filmařem nebo malířem.¹⁷⁾ Malba a film se shodují svou světelnou reflexí lidské přirozenosti. Jejich rozdíl spočívá pouze v tom, že „filmař své téma světlu podřizuje, zatímco malíř světlem své téma tvoří“ (s. 34).

Světlo malířů a světlo filmařů

Jak již bylo řečeno, téma závěrečné části Alekanovy knihy je předznamenáno kapitolou pojednávající o odlišnosti mezi „světlem slunečním“ a „světlem protislunečním“. Ke zvratu „od slunečního k protislunečnímu účinku světla“ dochází podle Alekana tehdy, „nachází-li se zdroj umělého světla pod pomyslným obzorem“ (s. 107). Řečeno názorně, „protisluneční“ není každé umělé světlo, ale jen to, které nasvěcuje snímáný výjev z úhlů, z nichž by jej světlo slunce v žádné chvíli slunečního roku nasvítit nemohlo. Na rozdíl od světa opakovaného střídání dní, nocí a ročních období, jehož tvar i čas je definován světlem slunečním, protisluneční světlo odhaluje světy nové a „nepřirozené“. Ve slunečním světle nebo nápodobě jeho úhlů dopadu je zvolené téma na negativ přepisováno, světlo protisluneční však jako světlo plynoucí z obraznosti samotný námět proměňuje. Odchylna jeho zdroje od sluneční dráhy je příčinou nečekaných tvarů věcí a stínů, které nejsou v obvyklém poměru k tomu, čeho jsou stíny. V malbě i filmu dává rozkvést fantasmatům jako nelidským výtvorům lidského rozumu. Právě díky nim se rodí možnost jiné, nearistotelské poetiky filmu, v níž „světlo překrývá ireálností svých struktur realitu světa tvarů“.¹⁸⁾

17) Jako malířský příklad, jenž ukazuje, že absence časoprostoru není absencí dynamického děje, je zde reprodukována Uccellova *Bitva u San Romana*.

18) Na stranách 108 – 109 ilustrují toto téma *Sen svatého Josefa* od George de La Tour a černobílá fotografie ukazující jednoho Jamese Stewarta a dvě Kim Novakové z Hitchcockova *VERTIGA* (původ této fotografie není bohužel uveden).

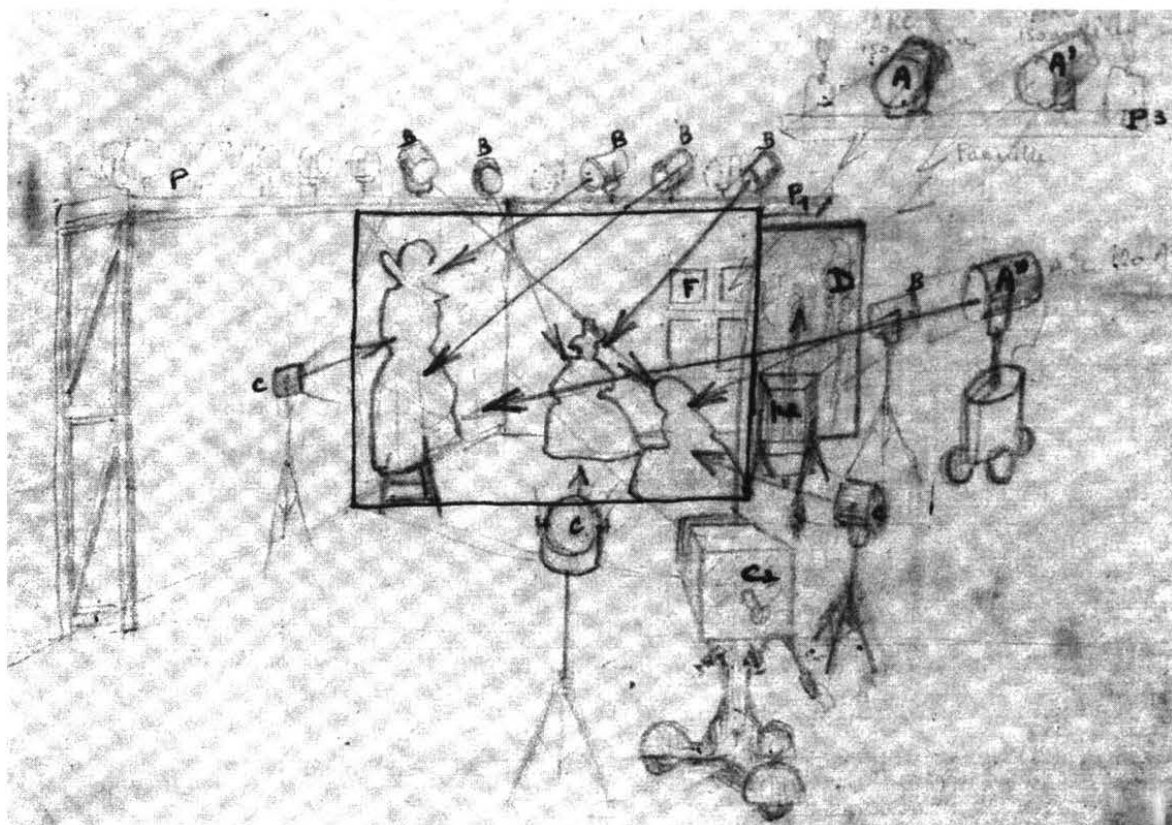
Sama část věnovaná dlouhé řadě srovnání světla malby a světla filmu je vrcholem knihy především díky analýzám, v nichž Alekan, zkoumající jednotlivá díla, osciluje mezi aristotelskou poetikou světla slunečního a nearistotelskou poetikou světla a světa „nepřirozeného“. Zkoumání mechanismu světla v renesanční malbě zde vede ke zdůraznění dvou momentů, jichž dokáže využít stejně tak pozdější malba jako film. Prvním z nich je světelná dramatizace biblických témat ve freskách Masacciových, druhým Leonardův vynález *chiaroscuro* neboli šerosvitu, jehož mistrem a vládcem jeho tajemství se stane Rembrandt van Rijn. Rozbor Rembrandtova obrazu *Meditující učenec* je v tomto ohledu exemplární, neboť jde o dílo vymykající se poetice aristotelského světla i světlu přízračnému. Svět učenice, sedícího poblíž jediného okna místnosti, je královstvím polostínu, v němž temné plochy výrazně převládají nad světlými. Přesto, tvrdí Alekan, „je světlo hlavním autorem“ tohoto obrazu, v němž hlavní námět vyvstává z rozptýleného, měkkého světla, jehož zdroje lze snadno odhalit, ne však pevně ohraničit. Obraznost je zde promítnuta do „architektury světla a stínů“, nikoli do nových forem jevů. Rembrandtův štetec promítá do navrstvení barev světlo, které Alekan označuje za „mystické“ v přesném slova smyslu: dotýká se samotných hranic jednobarevnosti a vede k přesahu od tvarů smrtelných věcí do vznešena stvoření, k přesahu znázorněnému *souvislým přechodem od viditelného k neviditelnému* a zpět, čímž umožňuje stejně souvislý přechod mezi konkrétními a abstraktními vrstvami našich emocí (s. 181 – 184). Meditace Rembrandtova učenice rozkládá do bezčasí rozptýleného světla okamžik prvního prozáření, jímž začíná kniha Genesis, a sahá dokonce až „před“ něj, k tajuplnému a nedostatečnému smyslu říše stínů, který se znovu a znovu vrací do lidské duše. *Meditující učenec* je zároveň zmenšeným světem, zvětšenou duší a pokusem o jejich experimentální prolnutí.

Rembrandtův experiment ukazuje cestu k vyvolání vyšší intenzity emocí pomocí redukce barevné škály na póly světla, tmy a pohyblivý střed mezi nimi. Černobílý negativ má k převzetí tohoto postupu přirozeně blíže a snáze vede k dosažení podobného účinku. Rubem této výhody je však nebezpečí estetizace, jejíž krása uzavírá veškerý přístup ke vznešenu, které vstupuje do filmového obrazu vždy pouze a podstatně *nahodile*. Otázka této bezděčnosti je shrnuta ve dvou kapitolách, které rozebírají „Neorealistická nasvícení“ a „Světlo Nové vlny“. Zatímco neorealismus užívá k dosažení stylu „blízkému dokumentu“ předem promyšlené světelné kompozice a práci s kontrasty, v nichž je náhodě ponecháno jen vedlejší místo na okraji obrazu, francouzská Nová vlna otevírá náhodě filmový obraz jako celek. Godardův snímek *U KONCE S DECHEM* tak vepisuje tento obraz do dějin umění úplně novým způsobem, zcela bezohledným ke všem snahám o filmovou nápodobu malířských postupů. Záběr, v němž se setkává profil Jean Sebergové a profil dívky z Renoirova obrazu poukazuje k jejich *nesoučasnosti* a faktu, že impresionismus světlo tematizuje, kdežto Nová vlna je jako téma prostě opomíjí.¹⁹⁾ Proto může Alekan konstatovat, že světlo Nové vlny je „světlo v surovém stavu, bez jakékoli psychologické funkce kromě té, která přísluší náhodě“ (s. 225). Tato role náhody odpovídá extrémnímu a krátkému okamžiku v genealogii filmového umění, v němž ji jen krok dělil od toho, aby zbavila světlo jakékoli

19) Reprodukce tohoto záběru je převzata z Cahiers du Cinéma, zvláštní číslo Nouvelle Vague. Une légende en question (bez data). Praktickým stránkám techniky raných filmů Nové vlny včetně citlivosti užívaných negativů je v tomto čísle věnován článek Alaina Berghaly, *Techniques de la Nouvelle Vague*, s. 36 – 43.

ILUMINACE

Karel Thein: „O světlech a stínech“ Henri Alekana



*Okno v pokoji sester má dvojí protichůdnou funkci:
vsazuje celek pokoje do širšího celku světa, jehož je záře v okně stopou...*
Foto archiv



... zároveň však skrývá smysl této stopy rozmazáním jejího tvaru

Foto archiv

kulturní a symbolické hodnoty vůbec. Tento okamžik se vymyká teoretickému zobecnění a s výjimkou krátkého období na přelomu padesátých a šedesátých let se promítal a promítá vždy jen do nezamýšlených konstelací v rámci promyšlené režie, které nelze ztotožnit s tradičně chápanou improvizací. Otázka jedinečnosti světelných konstelací a jejich vztahu k promyšlenému celku filmu se neomezuje na žádné dané období ani téma. Proto můžeme naši četbu Alekanovy knihy ukončit dvěma příklady, jimiž jsou záběry z naprosto odlišných filmů. V prvním případě, který sám Alekan probírá v kapitole „Světla předem promyšlená, světla improvizovaná“, jde o světlo jako nástroj řešení nezvyklého režijního problému. Ve druhém případě se naopak jedná o mnohoznačnost světla v rámci klasického režijního postupu, v němž je světlo užito k modelování předmětů.

Bytosti soumraku

Krátká, čtyřicet pět sekund trvající scéna na věži berlínské Gedächtniskirche ukazuje divákům anděla Damiela (Bruno Ganz) ve dvojím naprosto odlišném světle, a tím také ve dvojí zcela odlišné podobě. Na zádech stojícího anděla vidíme jasně nasvícená křídla, která však okamžitě mizí, „zhasínají“, zatímco se rozsvěcí kamenné plochy zdí. V intervalu



*Okno pokoje v zámku Zvířete se ukazuje ve světle rozptýleném,
svět v pokoji i mimo něj je v tomto případě jeden a týž*

Foto archiv

pouhých tří čtvrtin minuty se ukazuje různost světelných podmínek anděla a hmotné věci, to jest různost jejich vztahu k průhlednému prostředí. Viditelné a neviditelné jsou však zároveň předvedeny jako souvislé a vzájemně se prostupující, neboť máme co dělat s jediným záběrem. Proměna zde není dílem střihu, ale přímé práce se světlem. Prolínání viditelného a neviditelného umožňuje složitý trikový aparát, který se však úmyslně vyhýbá užití triků na bázi elektroniky. Předložené řešení světelné proměny v rámci jednoho záběru užívá projekce a polopropustného zrcadla, jimiž je dosaženo plynulého „přenesení“ světla z křídla anděla na věž kostela. Jakkoli tento přechod není nápodobou žádného postupu malířského, výsledek se zcela přirozeně včleňuje do dějin umění. Polopropustné filmové zrcadlo hraje podobnou roli, jaká přísluší zdi „odhmotněné“ bílým, rozptýleným světlem *Zvěstování*, které před šesti staletími namaloval na zeď třetí celý florentinského kláštera San Marco Fra Angelico.

Dva momenty filmu NEBE NAD BERLÍNEM dávají Alekanovu postupu širší smysl. Prvním je celkový rozvrh filmu, včetně zlomu, který představuje přechod od černobílého k barevnému negativu. Tato proměna poukazuje na nesoulad režisérova naivního záměru a skutečného, mnohem zajímavějšího výsledku. Přechod k barvě není jen vstupem do skutečného světa lidí, ale také a především redukcí původních možností barevného spektra. Díky vlastnostem světla se způsob bytí andělů v první polovině filmu prosazuje navzdory celkové intenci příběhu. Anděl, bytost obývající *mundus imaginalis* situovaný mezi nebem

a zemí, nenáleží ani ryzí světelné skutečnosti toho, co je absolutně průhledné, ani temnotě pouze možné látky. Anděl nezná noc, protože žije mezi úsvitem a soumrakem.²⁰⁾ Zvláštní soumravné vidění této duchovní bytosti je jen stopou aktu stvoření, takže nebrání tomu, aby anděl prosvěcoval odstínění (*adumbratio*) konečných věcí a chápal přímo jejich formu. Alekanův původní záměr, podle něhož měli být andělé v celém filmu průzrační, proto přesně odpovídá samotným podmínkám viditelnosti na rozhraní látky a formy. Jakkoli bylo od tohoto záměru z technických důvodů upuštěno,²¹⁾ promítá se alespoň do druhého klíčového momentu, jímž je sekvence z knihovny jako místa, v němž šum obracených stránek knih a šepot myšlení nahrazuje šum křídel. V rozptýleném světle, potlačujícím čas, vidíme díky dvojexpozici anděla, jehož ruka zdvihá ze stolu formu psacího pera bez jeho látky. Vede-li složitá triková konstrukce scény na věži kostela ke znázornění souvislého přechodu mezi viditelným a neviditelným, je v tomto případě velmi tradičním postupem dosaženo přímé vizualizace poloprůhlednosti andělského „meziprostoru“.

Okno do světa

Alekanova práce na Cocteauově filmu KRÁSKA A ZVÍŘE řeší problémy zcela jiné a zásadně dramatické povahy. Světlo je zde jedním z aktérů děje, včetně opakovaného motivu nepřímé úměry stínů a času, díky níž se stíny prodlužují tím rychleji, čím více se zkracuje určitý časový interval, tak jako ve scéně, v níž stín spěchajícího otce Krásky roste, předbíhá postavu a nakonec sám otevírá dveře zámku. V interiérech i exteriérech má nasvícení výrazně modelující účinek, jehož je dosaženo střídáním vzájemně se přitahujících i odpuzujících světél a stínů, jímž je určen vnitřní rytmus každého výjevu (viz s. 67). V denní scéně z pokoje sester jsme svědky výsledku vytvořeného složitým světelným diapozitivem za přispění dvanácti umělých zdrojů světla. Všechny tyto zdroje jsou přitom umístěny mimo záběr, takže jediným místem, jímž viditelně prochází světlo, zůstává okno vedoucí na dvůr. Toto místo je však zároveň jediným nedefinovaným, nevymezeným polem, které se svou neostrostí vymyká celkové architektuře záběru. Technika výtvarné kompozice zde dokládá základní nemožnost vidět „něco“ a zároveň zahlédnout světlo samo. Okno je vzhledem ke kompozici záběru detailem zahrnutým do celku, vzhledem ke smyslu záběru je však vpádem vnějšku, který celek narušuje. Dramatická osnova filmu odhaluje tento vnějšek jako tajemství Zvířete a jeho zakletí. Na rozdíl od zářícího, avšak neprůhledného okna v pokoji sester se okno pokoje Krásky v zámku Zvířete ukáže ve světle rozptýleném, takže svět v pokoji i mimo něj bude v tomto případě jeden a týž. Okno v pokoji sester má naopak dvojí protichůdnou funkci: vsazuje celek pokoje do širšího celku světa, jehož je záře v okně stopou, zároveň však skrývá smysl této stopy „rozmazáním“ jejího tvaru.²²⁾

20) Viz Aurelius Augustinus, *De Genesis ad litteram* IV, 25, 42.

21) Srov. „Cahiers du Cinéma“ 1987, č. 400 (říjen), s. 85.

22) Celá scéna z pokoje sester je v tomto ohledu ztělesněním „aporie detailu“, známé z dějin malířství. Ke srovnání malířské a filmové funkce detailu se vrátíme v jiné studii. Pokud jde o detail v malbě viz Georges Didi-Huberman, *Appendice. Question de détail, question de pan*. In: T ý ž, *Devant l'image*. Minuit, Paris 1990, s. 271 – 318.

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta UK, ústav filosofie a religionistiky, nám. J. Palacha 2, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Kráska a zvíře (La belle et la Bête; Jean Cocteau, 1946), *Nebe nad Berlínem* (Himmel über Berlin; Wim Wenders, 1987), *U konce s dechem* (Au bout du souffle; Jean-Luc Godard, 1960), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968).

SUMMARY

PIERROT SOLAIRE

Henri Alekan's "Des lumières et des ombres"

Karel Thein

The article summarizes and comments upon the main theoretical points in Henri Alekan's book *Des lumières et des ombres*. The light is treated as the very condition of the cinema as the "seventh art", as the bond between the arts of time and arts of space. The main aim of the study is to expose the twofold function of light in the cinematic creation: on one hand, the light binds together the nature and the culture (the polarity of the sunshine and the artificial light), on the other it binds the time and the space as two different forms of events and their perception. The light determinates and delimitates the shape of human experience in space, and expresses the nature of human experience in time (while the space is revealed, the time is expressed). From this point of view, various kinds of light are discussed, including the differences between the cinematic and the pictorial uses of light. The article's basic argument concentrates upon the essential features and limitations of the Aristotelian poetics of light as pure form opposed to the potentiality of matter.

Translated by Karel Thein