

Masarykova universita
Filosofická fakulta
Ústav filmu a audiovizuální kultury

Marek Loskot

FAV bakalářské prezenční studium

**Koncepce světla v knize Henriho Alekana *O světlech a stínech*.
Komentovaný překlad.**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.

Brno

2009

Poděkování

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce Doc. Mgr. Szczepanikovi, Ph.D. za odborné vedení a připomínky, které mi pomohly při zpracování tohoto tématu. Dále děkuji Evě Oslzlé a Francku Ferlayovi za pomoc se spornými částmi překladu, své tetě PhDr. Šárce Belisové za úvod do metodologie překladu a své rodině za nekonečnou trpělivost během nekonečného studia.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci zpracoval zcela samostatně a že jsem použil pouze uvedené materiály.

.....

Obsah

Poděkování.....	2
OBSAH	4
1 ÚVOD	5
2 POJÍMÁNÍ SVĚTLA V HISTORII FILMOVÉHO OBRAZU	6
2.1 ÉRA PRŮKOPNÍKŮ (1895–1920).....	6
2.2 OBRAZ MENTÁLNÍ KRAJINY V NĚMECKÉM EXPRESIONISTICKÉM FILMU (20.-30. LÉTA).....	9
2.3 SVĚTLO JAKO VÝZNAMOVÝ PROSTŘEDEK (30.-50. LÉTA)	9
2.4 POVÁLEČNÁ NEDŮVĚRA VE SMYSL SVĚTA (1945-60. LÉTA).....	12
2.5 NÁVRAT K PLASTICKÉMU OBRAZU (70.-80. LÉTA).....	13
3 KARIÉRA HENRIHO ALEKANA (10. ÚNORA 1909 - 15. ČERVNA 2001)	15
4 PUBLIKACE O SVĚTLECH A STÍNECH	19
4.1 FENOMÉN SVĚTLA.....	19
4.2 SVĚTLO SLUNEČNÍ, PŘIROZENÉ.....	20
4.3 SVĚTLO NOČNÍ.....	22
4.4 SVĚTLO MALÍŘŮ A FILMAŘŮ	23
4.5 ROZDÍL MEZI EDICEMI.....	25
5 HENRI ALEKAN DES LUMIÈRES ET DES OMBRES (O SVĚTLECH A STÍNECH) - UMĚLÉ SVĚTLO (PŘEKLAD)	27
5.1 SVÍCENÍ A SVĚTLO UMĚLÉ.....	27
5.2 SLUNEČNÍ A „ANTISOLÁRNÍ“	29
5.3 „KVALITA“ SVĚTLA	30
5.4 PRINCIPY UMĚLÉHO SVÍCENÍ.....	32
5.5 MECHANIKA SVÍCENÍ.....	33
5.6 SVĚTLO PŘÍMÉ, JEDNOSMĚRNÉ.....	34
5.7 SVÍCENÍ MODELUJÍCÍ A PLOCHÉ.....	36
5.8 ARCHITEKTURA SVĚTLA.....	36
5.8.1 <i>Hlavní světlo</i>	38
5.8.2 <i>Sekundární světlo</i>	38
5.8.3 <i>Světlo terciární</i>	38
5.8.4 <i>Ambientní světlo – světlo prostoru</i>	39
5.9 ATELIÉROVÉ SCÉNY A PŘIROZENÉ INTERIÉRY.....	39
5.10 KONTINUITA A PLASTICKÁ JEDNOTA.....	42
5.11 MODULACE UMĚLÉHO SVĚTLA.....	43
5.12 SVĚTLO TEMPORÁLNÍ A NETEMPORÁLNÍ	44
5.13 SVĚTELNÉ EFEKTY	45
5.14 EFEKTY PŘIROZENÉ A ESTETIZUJÍCÍ.....	46
5.15 TVŮRČÍ PŘEDPOKLAD.....	48
5.16 UMĚLÉ SVÍCENÍ VE STUDIU.....	49
5.17 SVÍCENÍ VÍCE ZDROJI.....	52
5.18 SVÍCENÍ SVĚTLEM ROZPTÝLENÝM V PŘIROZENÝCH A STUDIOVÝCH INTERIÉRECH.....	53
5.19 SVÍCENÍ KOMEDIÍ A AMERICKÉ SVÍCENÍ.....	54
6 ZÁVĚR	55
7 LITERATURA	57
8 CITOVANÉ FILMY	59
9 SUMMARY	61
10 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	62

1 Úvod

Tato práce je komentovaným překladem knihy Henriho Alekana *O světlech a stínech*, kapitoly o umělém světle, která se zabývá světlem jako základním fyzickým i estetickým prostředkem při vytváření filmového obrazu. Autor byl slavný francouzský kameraman, který byl součástí filmové historie po více jak šest desetiletí.

V počátcích jeho kariéry bylo kameramanské řemeslo více technické než estetické. Neexistovaly žádné školy pro kameramany a alternativou vzdělání byly především školy technického zaměření. Alekan vystudovaný jak v estetickém směru díky škole umění a řemesel, tak technickém, na ústavu optiky, předjímá vývoj kameramanského řemesla k mnohem komplexnějšímu typu esteticko-technického povolání. Alekan do praxe zavádí postupně mnoho ze zkušeností starých malířských mistrů a jejich práce se světlem. Respektuje dlouhou historii vnímání světla v obrazovém umění a snaží se filmovým svícením obdobně pracovat s percepcí diváka a jeho vnímáním dramatickosti a atmosféry ve filmu.

U Alekana nemůžeme najít jednotný vizuální styl, neboť pracoval pro velké množství režisérů a snažil se vždy přizpůsobit výsledný obraz jejich představě. Jeho jediným „dogmatem“ v práci se světlem se stal smysl světla, který měl vždy korespondovat s příběhem a tématem samotným. Na konci 70. let začíná psát knihu o světle, která odkazuje k jeho komplexnímu vnímání světla ve filmu. Kniha *O světlech a stínech* je především přehledem, který poukazuje na dlouhou historii významu světla v lidské civilizaci, jeho společné rysy napříč uměleckými obory a také jeho proměny v rámci filmového média. Kniha je přínosem z pohledu cílové skupiny, na kterou je

zaměřena. Nesnaží se být ani příručkou kameramanů ani teoretickým či historickým dílem, ale širší veřejnosti přístupným výkladem, jak chápat světlo ve filmu i s jeho kulturním kontextem.

2 Pojímání světla v historii filmového obrazu

Světlo patří k nejdůležitějším aspektům našeho života. Díky němu zrakově zaznamenáváme a v mozku zpracováváme největší počet informací ve srovnání s ostatními smysly. Zkušenost s obrazem běžně viděného světa, jeho perspektiva i detaily, v nás zanechává různé typy emocí. Filmový obraz tuto vizuální zkušenost rekonstruuje a podává nám ji ve více či méně ozvláštněné podobě. Světlo plní stejnou funkci pro filmový pás jako pro lidské oko. Je možné díky němu zaznamenat obraz a uchovat jej. Světlo a jeho nepřítomnost je základním stylistickým i čistě fyzikálním prostředkem kinematografie jako nového umění 20. století.

V členění dalších kapitol úvodu vycházím primárně z knihy Fabrice Revaulta *La lumière au cinéma* a jeho chronologického dělení, které se drží především změn uměleckých stylů v průběhu historie filmu.

2.1 Éra průkopníků (1895–1920)

Historie světelných zdrojů pro kinematografické užití začíná u slunečního světla, které se však brzy stalo příliš problematické vzhledem k jeho nemanipulovatelnosti. Filmaři se proto snažili najít technické prostředky, jak svítit ze zdrojů, které nejsou závislé na denním cyklu. Prvním běžně užívaným typem světla v Hollywoodu se stala

rtuťová výbojka, která byla vynalezena v roce 1901 Peterem Cooper-Hewittem [Bordwell – Thompson – Staiger, 1985: 271]. Světelné spektrum bylo koncentrované v zelené a modré, což vyhovovalo i ortochromatickému materiálu, který nebyl citlivý na spektrum červené barvy. Lamy Copper-Hewitt, jak se jim začalo říkat, byly úsporné, kontrolovatelnější než světlo sluneční, materiál na ně byl vysoce citlivý a produkovaly čistý obraz. Postupný přechod na ateliérové svícení, které bylo zajišťováno výhradně umělými zdroji, ukázalo základní nevýhodu rtuťových výbojek, a to jejich nedostatečnou směrovatelnost. Příliš měkké rozptýlené světlo nevyhovovalo filmařským záměrům v akcentování akce v prostoru děje [Bordwell – Staiger – Thompson, 1988: 272].

Prostředky svícení pro filmové užití byly velmi často přebírány z jiných oborů. Dalším běžně užívaným typem světla se staly obloukové lampy, které byly převzaty z jevištního divadelního prostředí. Přestože oblouková lampa existovala již od 10. let 19. století, kdy byla v Londýně představena Humphreym Davym, čekalo její plné využití, především v ulicích, až na široké rozšíření elektrického proudu [Fiell, 2005: 12]. V divadelním prostředí byla oblouková lampa poprvé použita v Pařížské opeře v roce 1846 jako plošné světlo a v roce 1860 jako světlo bodové. „Obloukovky“ však měly mnoho problému, syčely, nešly stmívat jako plynová světla a produkovaly ostré bílé světlo. Navíc musely být kvůli bezpečnostním požárním předpisům obsluhovány kulisáky. První běžně užívané studiové obloukové lampy byly uzavřené a vycházely z pouličních lamp. Před uvedením obloukových bodových světel (1914) byly obloukové lampy užívané jako silné zdroje přímého tvrdého světla, které se kombinovaly s měkčími rtuťovými výbojkami [Bordwell – Staiger – Thompson, 1988: 274].

Poslední důležitý zlom ve vývoji obloukových světel přišel díky potřebám války. V roce 1918 představil prezident Sun-light Arc Company typ „sun arc“, který jako první dosahoval jasů slunce. Studia ho začala užívat téměř ihned, a to především díky mnoha

vylepšením. Světlo mělo irisovou clonu (pro bodové svícení), dvířka s frostovaným sklem (pro rozptýlené světlo) a parabolické zrcadlo, které bylo schopné zvýšit intenzitu světla až na 1,6 milionu candelů¹ [Bordwell – Staiger – Thompson, 1988: 275]. Další změny ve filmovém svícení přicházejí až s žárovkovým osvětlením.

Zatímco v počátcích 20. let byly užívány výhradně rtuťové a obloukové lampy, s přechodem na panchromatický materiál se začínají užívat žárovkové lampy. Nejčastěji užívané žárovky s taženým wolframovým vláknem byly ekonomické ve spotřebě elektrického proudu, snadno udržovatelné, jednoduše vyměnitelné a přenositelné. Nejdůležitějším milníkem v přechodu na svícení žárovkovými světly byly v roce 1928 tzv. Mazda testy iniciované studiem Warner Brothers. Čtyřicet kameramanů v jejich studiích exponovalo 800 hodin materiálu za účelem otestovat panchromatický materiál při inkandescenčním (žárovkovém) svícení ve studiových podmínkách. Tyto testy měly široký dopad na celý filmový průmysl. Díky provázanosti s SMPE² (Society of Motion Picture Engineers) vedly k prvnímu systematickému rozvoji v oblasti filmové techniky. Výrobcům byly odevzdávány seznamy nedostatků (příliš horké žárovky, příliš ploché světlo...), které sloužily jako manuál pro úpravy testovaných světél. Právě díky tomuto postupu se žárovkové lampy mohly stát normou na dalších 30 let nejen pro Hollywood, ale i pro ostatní národní kinematografie [Bordwell – Staiger – Thompson, 1988: 294-7].

¹ Jednotka svítivosti 1 candel [cd] = 1/60 svítivosti absolutně černého tělesa [Šmok, 1978: 13].

² Sdružení technických pracovníků existující od roku 1916 za účelem podporovat standardizaci technických filmových prostředků [Bordwell – Staiger – Thompson, 1988: 104].

2.2 *Obraz mentální krajiny v německém expresionistickém filmu (20.-30. léta)*

Stylisticky nejsilněji se v evropském filmu 20. let projevil německý expresionismus. Malířství, které reflektuje vnitřní mentální obraz, není náhodou jako umělecké hnutí současně s první světovou válkou a následného strádání německých obyvatel. Důležitým činitelem pro přesun do ateliéru a stylizované nereálné mizanscény byl v Německu nedostatek slunce, který nutil filmaře mnohem intenzivněji používat umělé studiové světlo. Způsob svícení byl do značné míry přejat z divadla³. Oproti francouzskému impresionismu bylo expresionistické světlo tvrdé a plošné. Mizanscénu světlo výrazně členilo ostrými přechody mezi černou a bílou. Kostýmy i líčení herce se přímo podílely na výtvarné podobě záběru. Zmíněná stylizace prostředí děje nebyla narušena ani postavami, které se staly jeho přímou součástí.

V této době sovětské avantgardní hnutí kontrastuje k ostatním národním kinematografiím nejen sociokulturní atmosférou revoluce, ale také filmovým stylem. Styl ruské montáže byl především agitační. Světlo vycházelo především z ideologie, ne ze snahy vytvářet pocit plastičnosti nebo interní pocit jedince. Práce se světlem byla součástí montáže a její rytmické složky [Revault, 1991: 49-50].

2.3 *Světlo jako významový prostředek (30.-50. léta)*

Tato éra je na svém začátku charakterizovaná především nástupem zvuku, panchromatického materiálu, žárovkových lamp, fresnelovy čočky a také barvy.

³ Nejen způsob, ale také technické vybavení – obloukové lampy byly osazeny polohovatelnými odraznými zrcadly, díky čemu se světla dala směřovat [Bordwell – Staiger – Thompson, 1988: 275].

Technické možnosti otevřely nové cesty estetickým přístupům k filmovému obrazu i příběhu [Revault, 1991: 52].

Panchromatický materiál „ukázal“ svět v mnohem realističtější podobě. Byl citlivý na širší spektrum barev, což vedlo k jemnějším přechodům ve škále šedi. Jeho užívání vedlo k markantnímu úbytku na expresivitě obrazu ve prospěch naturalističnosti. Důvodem byly již zmíněné jemnější barevné přechody, které v obraze nepůsobily tak dramaticky jako u kontrastnějšího ortochromatického materiálu a vykreslovaly viditelněji různé textury nebo oddělovaly detaily prostředí. Citlivost materiálu na žluté světlo umožnila nástup žárovkových světel, která sice existovala již delší dobu, ale nemohla být využita pro filmové svícení. Jejich nové uplatnění značně přispělo k přesunu natáčení do – světlu slunečnímu již zcela zapovězenému – filmového ateliéru.

Základními imperativy klasického svícení se stala dramaturgie, hierarchizace a čitelnost. Tyto tři body věrně kopíruje i klasický systém tříbodového svícení. Hlavní tok světla (key-light) scénu dramaturguje, zatímco protisvětlo (back light) odděluje herce a akci od pozadí, čímž ho v obraze hierarchizuje a staví do středu zájmu. Světlo vedlejší (fill-light) pak dotváří celkovou čitelnost obrazu, a tím i děje. [Revault, 1991: 60]. V tomto ohledu je světlo klasické odlišné od světla expresionistického hlavně v hierarchizaci. Herec v expresionistických filmech nebyl nikdy povyšován nad mizanscénu. Vždy byl její součástí. Nutnost oddělit herce od pozadí se nejsilněji projevuje v hollywoodské produkci. Není bez povšimnutí, že zrovna Amerika, která staví na úspěchu jedinice, objevila hvězdný systém. Čím dál silnější orientace na herce se projevuje i v postupu svícení, kdy je nejprve zasvěcováno prostředí, a potom teprve nezávisle herec, což vede často k nelogičnosti světelné architektury⁴, protože světlo

⁴ U barokizujícího svícení uvidíme, že světlo nemusí mít vždy logický řád a může se jednat o záměr, který spolupracuje s námětem metaforičtějším způsobem. V tomto případě se však jedná o čistě funkční potřebu

diegetického světa je v rozporu se světlem, které dopadá na herce. Právě tato diskrepance je postupně dovedena až ke konvenčnímu, akademickému způsobu svícení, které pouze vyvolává pocit plastičnosti, ale neplní žádnou významovou roli [Revault, 1991: 62].

Klasické světlo není však pouze otázkou světla studiového. Natáčení v reálném světle bylo vlastní jak americkému filmu (např. westerny), tak evropskému, především pak francouzskému. Americký naturalismus, například ve westernech, byl daleko přímější, kontrastnější, čímž odkazoval na určité narativní stereotypy (jasný kontrast dobra a zla, vyprahlost vnitrozemského podnebí, velmi čitelný motiv a cíl jednání postav). Světlo jasných slunečních dní, které vysušuje krajinu a nezanechává nic, pro co se vracet, doplňuje námět celého žánru. Naproti tomu francouzský naturalismus nevyužívá tolik spektakularitě krajiny, jako spíše drobných rozmarů přírody, které dotvářejí celkovou atmosféru, a velmi pečlivě si všímá „chrono-atmosférických“⁵ projevů. Pečlivost a trpělivost⁶ je charakteristická především pro japonskou kinematografii (Kendži Mizoguchi, Jasudžiro Ozu) a její pojmání „klasického“ naturalismu. Japonské záběry působí díky citu pro přirozené světlo ambientní téměř nadpřirozeně. Světlo je mnohem plošší a má zcela jiný vztah k plynutí času, jakoby hledalo již v samotném obraze věčnost, která je spojena (stejně jako s Američany dobytvačnost či vyzdvihování hvězd) s úctou k přírodě [Revault, 1991: 64-65].

zvýraznit postavu nezávisle na smyslu její role, náladě prostředí, ve kterém se zrovna nachází. Metoda byla uplatňována paušálně [Revault, 1991: 62-63].

⁵ Temporální vodítka vycházející z pohybu Slunce okolo Země.

⁶ Často čekali i celé dny na ideální světlo.

2.4 *Poválečná nedůvěra ve smysl světa (1945-60. léta)*

Válka poznamenala vnímání jak autorů, tak diváků. Nové styly jako neorealismus a později francouzská nová vlna využívají světlo k základnímu vyjádření této ztráty víry ve smysl světa, potažmo naší existence. Světlo se začíná objevovat ve své dokumentarizující poloze. Je mu odebrána funkce nositele významu, čímž odkazuje k nemanipulovatelnosti reálného světa. Příkladem a zároveň prvním neorealistickým filmem je Rosseliniho *Řím, otevřené město* (1945). Světlo v mnoha případech až dokumentárně dotváří celkový smysl příběhu, který ukazuje, že ne vše se odehrává podle našich představ, dokonce ani ve filmu⁷ [Revault, 1991: 66-68].

Expresionistické i klasické světlo mělo především dramatickou funkci, tedy světlo neslo význam koherentní s celým tématem, příběhem. Zároveň bylo logické, vycházející z imitace diegetických světél. Moderní obraz odkazuje k nesmyslnosti světa, a světlo proto nenese žádný přidaný smysl související s narativem. Neznamená to však jeho nemotivovanost, protože je dokumentární a zaznamenává skutečné přirozené diegetické světlo. Tím vytváří světelnou atmosférou nepříkrášleného plochého a skutečného světa, která obnažuje téma. Světlo „beze smyslu“ nemůže být přímou součástí příběhu a nechává ho tedy, aby smysl děje, akce či obrazu samotného divák interpretoval sám bez vodítek skrytých v obraze, tak jak je nabízí světlo klasické.

Styl moderního svícení mívá přívlastek „akvárium“ z důvodů homogenního vyrovnaného světla v celé ploše obrazu [Revault, 1991: 70]. Takového efektu bylo dosaženo velkým množstvím odraženého světla (od stropu, odrazných desek), což

⁷ Smrt Piny byl pro tehdejší publikum šok. Divák nebyl zvyklý na smrt jedné z hlavních postav. Objektiv s delší ohniskovou vzdáleností, ploché přirozené světlo a záběr, ze kterého se nedozvídáme nic o povaze zastřelení Piny, jsou základními prostředky, které vytváří dokumentární, naturalistický pocit z této scény [Thompson – Bordwell, 2007: 373].

umožňoval také mnohem citlivější materiál (250 ASA⁸ oproti 80 ASA ve 40. letech) [Revault, 1991: 71]. Kamera byla díky rovnoměrnému vysvícení mnohem svobodnější. Zvolený styl světla nebyl dán jenom estetickou motivací autorů, ale také ekonomickými důvody [Thompson – Bordwell, 2007: 459].

S nástupem nového Hollywoodu se začíná opět experimentovat s narací a atmosféra se stává důležitým prostředkem, především ve své klasické a později barokizující podobě.

2.5 Návrat k plastickému obrazu (70.-80. léta)

V tomto období došlo k určité „reteatralizaci“ svícení. Obraz byl poznamenán především přechodem na barvu, která posunula světlo na druhou kolej vedle výběru palety chromatičnosti. Do světelného parku přibyla halogenová světla, která opět posunula možnosti svícení v exteriéru i reálovém interiéru. Filmaři se vrací k technikám, které se více blíží klasickému svícení než plochému svícení například nové vlny, aniž by upadali v konvencionalizovaný systém studiového svícení [Revault, 1991: 76-79].

Tento návrat můžeme sledovat již v 70. letech, ale je nejvýraznější především u amerických autorů, kteří se projevují v další dekádě, jako například Francis Ford Coppola, Brian de Palma nebo Martin Scorsese. Styl svícení byl obecně považován za neoklasický, tedy vycházel z klasického (konstruovaného a manipulovaného světla), ale byl ovlivněn moderními postupy (dokumentární podoba obrazu, časté využití exteriérů či reálových interiérů) [Revault, 1991: 80]. Přestože jsou osmdesátá léta především neoklasická, objevuje se u některých autorů také styl (neo)barokizující, který na rozdíl

⁸ ASA vyjadřuje stupeň citlivosti fotografické vrstvy [Šmok, 1978: 37].

od klasického stylu pouze nezesiluje výsledný pocit, zkušenost, ale snaží se, jak říká Revault, překračovat, porušovat a transcendovat kód [1991: 33].

Barokizující světlo se objevuje již v předválečné éře. Některé jeho prvky se staly součástí konvenčního stylu klasického studiového svícení, jako například „north light“. Tento typ světla, které dopadá vertikálně svrchu, měl původně účel erotizovat ženu (Marlene Dietrich ve filmu *Šanghajský expres*). Díky funkci zvýraznění tváře hvězdy se však stal běžně užívanou konvencí pro téměř všechny filmy s Marlene Dietrich.⁹ Barokní světlo podle Revaulta můžeme chápat jako další úroveň sdělení, které souvisí se snahou diváka donutit vnímat významy obrazů ještě z dalšího pohledu (erotično ženy, ostré světlo proudící dveřmi odkazující k jinému světu venku atd.). Barokizující světlo často nerespektuje diegetické zdroje, a tím vyvolává u diváka zvláštní pocit něčeho hůře interpretovatelného vyvolávajícího další otázky [Revault, 1991].

Světlo v 80. letech se vrací k „vysochanosti“ obrazu, je různorodé a nerovnoměrné. Vedle kvantitativně častějšího „neoklasického“ svícení můžeme hovořit o hybridním stylu, který variuje od moderního přes klasický až po barokizující obraz [Revault, 1991: 82-83]. Ukázkou takového hybridního světla je film *Nebe nad Berlínem*, kde je ze začátku zcela dokumentárně ukázané město v ruinách. Většina filmu je však v klasickém světle (například knihovna), jen občas se objevuje, jako ve scéně hudebního klubu, světlo barokizující – ostré světlo ze dveří zařezávající se do šera klubu, odkazující ke světu venku, který je spojený s osudy postav.

Od druhé poloviny 80. let však existují paralelně prakticky všechny přístupy ke světlu. Fabrice Revault výsledek vývoje řeči světla do značné míry shrnuje pod společný název „postmoderní“ styl. Neodkazuje tím však k novému pojetí moderního obrazu, ale

⁹ Studia požadovala konkrétního kameramana pro svícení například Marlen Dietrich (Lee Garmes) nebo Greta Garbo (William Daniels) [Revault, 1991: 58].

spíše ke schopnosti autorů pracovat se světlem ve všech jeho možných podobách [Revault, 1991: 83].

3 Kariéra Henriho Alekana (10. února 1909 - 15. června 2001)

Henri Alekan byl součástí vývoje kinematografie po více než 60 let. Spolupracoval s mnoha stylově velmi odlišnými režiséry a byl oceňován především za svoji schopnost vyhovět představám režiséra.

Henri Alekan se narodil v roce 1909 v Paříži pod Montmartrem a vyrostl nedaleko Renoirova ateliéru. Po 83 letech se do Montmartru vrátil se světelnou instalací na schodišti z ulice Chevalier de la Barre v rámci projektu *Light paths*¹⁰ se sochařem Patrickem Rimouxem. Instalace byla vytvořena z malých světel na optických vláknech, která představovala konstelaci hvězd na letním nebi. Motiv této instalace Alekan vysvětluje jako snahu lidi stimulovat k nočním procházkám.

Henri Alekan studoval večerně školu umění a řemesel (*Conservatoire National des Arts et Métiers*) a ústav optiky (*Institut d'Optique*) v Paříži. V roce 1929 viděl natáčení amerického filmu *Venus*, které ovlivnilo jeho rozhodnutí stát se filmařem. Alekan se do filmového byznysu dostal nejprve jako třetí asistent kamery ve studiu Billancourt v roce 1931. Jeho práce spočívala v zametání podlahy a vyvolávání krátkých náhledových kopií negativů denních prací pro kameramany po natáčení [Bocquet, 1999: 11-14]. Hlavním mentorem se pro něj stal německý imigrant, kameraman Eugen Schüfftan, který již měl za sebou zkušenosti z německého expresionismu (*Metropolis* – speciální kamerové efekty). Alekan se od něj naučil především respektovat světlo jako nejdůležitější

¹⁰ <www.patrickrimoux.fr/cv-patrick-rimoux-fr.pdf> (cit 28. 12. 2008). Tento projekt byl realizován v roce 1992 pod záštitou Fondation de France.

prostředek ovlivňování obrazu. Spolupracoval s Schüfftanem jako asistent na několika filmech (*Nábřeží mlh*, *La tendre ennemie*, *Drôle de drame*, *Les musiciens du ciel*), než se sám mohl začít realizovat jako hlavní kameraman [Bocquet, 1999: 15-19].

V roce 1945 se ukázala jeho schopnost vyhovět představě autora a přinést do filmu nezávisle na žánru či tématu zpracovávané látky vlastní uměleckou intuici. Slavný producent Pierre Braunberger mu dal možnost točit *Bitvu o koleje*. Film o odboji režisér René Clément chápal jako francouzskou podobu neorealismu a přestože Alekanův autorský styl se později ukázal především jako dramatický a plastický, je jeho naturalistická kamera bez efektů a svícení považována v tomto filmu za inovativní [Bocquet, 1999: 53-55]. Ve stejném roce přizval Jean Cocteau Alekana k realizaci filmu *Kráska a zvíře*. Jeho setkání s Cocteauem bylo zlomovým bodem jeho kariéry. Alekanovy vzpomínky na Cocteaua jsou plné emocí a respektu, podobně jako ve vztahu k Schüfftanovi. Režisér ho ihned seznámil se svojí představou obrazu, kterého chce dosáhnout. Hlavní inspirací byly obrazy Gustava Dorého a jeho pohádkové ilustrace. Režisérova průprava a přípravy na natáčení trvaly víc než rok. Navštěvoval muzea, aby zhlédl obrazy Vermeera, Dorého, De la Toura. Cocteau chtěl, aby se Alekan inspiroval díly umělců 17. století. Výsledek se zapsal do dějin umění 20. století jako dílo, dokazující nejen jeho cit pro světlo, ale také jeho technické schopnosti. Scénograf Christian Bérard navíc vytvořil kulisy nápadně podobné Dorého obrazům, díky čemuž jsou některé kompozice téměř identické s originály¹¹ [Bocquet, 1999: 45-52].

Po dvou stylově naprosto rozdílných filmech, které mu vynesly široké uznání v oboru, se začíná připravovat na další film *Anna Karenina* v režii Juliána Duviviera. Snímek svými světelnými nuancemi modeluje obraz a v interiérech často využívá rembrandtovského šerosvitu. Velmi důležitým momentem bylo také natáčení závěrečné

¹¹ Viz obr. 13 obrazové dokumentace.

scény v exteriéru za skutečného soumraku, který dodal obrazu požadovaný dramatický akcent. Film byl jinak celý točen studiově. [Bocquet, 1999: 61-65].

Mezi lety 1948-1952 byl kameramanem u více než desíti filmů režírovaných osobnostmi jako Marcel Carné (*Juliette ou la clé des songem*), André Cayatte (*Milenci z Verony*), Yves Allégret (*Une si jolie petite plage*), Joseph Losey (*Imbarco a mezzanotte/Stranger on the Prowl*). V létě roku 1952 byl ze dne na den obsazen do pozice hlavního kameramana u filmu *Prázdniny v Římě* místo Franze Planera, který se rozhádal s režisérem Williamem Wylerem. Za kameru byl společně s Planerem nominován na Oscara.

Po natáčení filmu *Napoleon (Austerlitz)* v roce 1959 Alekanova osobnost ustupuje lehce do pozadí. Francouzská nová vlna má velmi odlišný styl práce se světlem a Alekana s jeho plastickým stylem považuje za staromilce. V průběhu 60. let pracoval jako kameraman na několika filmech Terence Younga, spolupracoval s Josephem Loseyem nebo také Julesem Dassinem. Vytvořil vesmírný svět v kubánském filmu *El otro Cristóbal* Armanda Gattiho, který byl v oficiálním výběru festivalu v Cannes v roce 1963. Natočil v této dekádě celkově 23 filmů, většinou celovečerních, ale i krátkých filmů a dokumentů.

V 70. letech se Alekan setkal s chilským režisérem Raúlem Ruizem. Na natáčení filmu *The Territory* v Portugalsku představila Alekanovi herečka Isabelle Weingarten svého snoubence, který mu vzápětí nabídl natáčení i s celým štábem po skončení aktuálního natáčení. Tato podivná příhoda se vážala k prvnímu setkání s Wimem Wendersem, kterému nikdo včetně Alekana zpočátku nevěřil. O tři roky později však skutečně Alekan s Wendersem natočil film *Stav věcí* (1981) [Bocquet, 1999: 119]. Spolupráce s Wendersem mu vynesla jeho v současnosti nejznámější angažmá u filmu *Nebe nad Berlínem*. Alekanova práce s kamerou odmítala jakékoliv moderní triky. Alekan

se vždy snažil veškeré efekty vytvořit v kameře. Postprodukční efekty a filmové efekty v kameře stavěl na stejnou úroveň jako záznam koncertu a jeho živé provedení. [Bocquet, 1999: 127-130]

V roce 1996 byl oceněn Americkou asociací kameramanů za přínos mezinárodní kinematografii. Do té doby sklídl mnoho úspěchů od již zmíněné nominace na Oscara za *Prázdniny v Římě* v roce 1953 přes Césara v roce 1983 za film *La truite* po největší úspěch s filmem *Nebe nad Berlínem*, za který dostal hned čtyři významné ceny za nejlepší kameru.¹²

Henri Alekan nebyl pouze legendární kameraman. Ve Francii je považován téměř za instituci. V roce 1932 pomohl zformovat skupinu, která se později stala *Uníí asistentů kamery* (*Groupement des Assistants Opérateurs*). Kromě již zmíněné činnosti v odboji byl členem klubu tzv. *Centra mladých* (*Centre des jeunes du cinéma français*) v Nice, které bylo místem setkávání filmových profesionálů během války. Jeho hlavním cílem bylo promítat filmy (i zakázané – *Nábřeží mlh* nebo *Atalanta*) a následně o nich diskutovat [Crisp, 1993: 205]. Na konci roku 1943 dal tento spolek vzniknout vysoké škole IDHEC (*Institut des hautes études cinématographiques* – Institut vysokých studií kinematografických). Zakládajícím členem této školy byl kromě Henriho Alekana (který bude později učit na katedře kamery) a jiných především Marcel L'Herbier, který propagoval myšlenku nové školy pro nové umění již před válkou [Crisp, 1993: 204-205].

Odkazem pro další generace, nejen v oboru, je publikace *O světlech a stínech*, která je shrnutím zkušeností kameramana, který prošel šesti dekádami vývoje světové kinematografie.

Henri Alekan zemřel v 92 letech v Auxerre ve Francii.

¹² Deutscher Filmpreis (1988), Los Angeles Film Critics Association Awards (1988), National Society of Film Critics Awards (1989), New York Film Critics Circle Awards (1988) <<http://www.imdb.com/name/nm0002162/awards>> (cit 27. 12. 2008).

4 Publikace O světlech a stínech

Kniha Henriho Alekana *O světlech a stínech* představuje světlo jako základní element naší schopnosti vidět a poznávat. Zkoumá světlo z úhlu filosofa, kameramana a umělce.

4.1 Fenomén světla

Alekan objevuje světlo spolu se čtenářem od základů. Poukazuje na dlouhý vývoj myšlení o světle a snaží se přesněji definovat úhel pohledu, ze kterého na něj chce nazírat. Kniha není výrazně technická. Přestože se objevují právě v přeložené části některé popisy konkrétních typů světel, je kniha výhradně o estetice obrazu a řemesle kameramana, který by měl znát základní principy svého povolání. Hlavní postavou v kariéře Alekana je bezesporu kameraman a jeho učitel¹³ Eugen Schüfftan. Jemu je také společně s Lotte Eisner, která autora přesvědčila k napsání této unikátní publikace, věnována celá kniha. Unikátní je především z pohledu řemeslníka, který prošel téměř celým vývojem svícení ve filmu. Nezamýšlí se nad světlem jako historik. Hledá základní charakteristiky světla, jeho podoby a možnosti, jak vytvářet vnitřní smysl obrazu. Autorův styl svícení, který se vyvíjel od klasického (*Kráska a zvíře*) s odbočkou k naturalismu (*Bitva o koleje*) až po barokní (*La Belle Captive*), je velice výrazný především svým citem pro plastičnost a později barevnou hutnost v obraze [Revault, 1994: 63; Crisp, 1993: 389-390]. Oproti jiným kameramanům (např. Sven Nykvist, Fritz

¹³ Zde ve významu mentora v praxi.

Arno Wagner, Wiliam H. Daniels, Juuharu Acuta) kteří spolupracovali dlouhodobě s jedním režisérem, Alekan jakoby toužil poznat různé žánry a podoby, jak vnést světlem do obrazu význam.

První část je věnovaná nejobecnějšímu pohledu na světlo. Alekan začíná u Egyptanů, kteří umístili ve svém náboženství a svých kresbách slunce nad živý svět a do tmy svět mrtvých. Cyklus dne a noci, života a smrti, je jedním z prvních zakódovaných principů našeho vnímání světla a tmy. V průběhu následujících kapitol se snaží postupně odhalovat další zašifrované významy, které diváka ovlivňují. Kniha ale zůstává pořád na úrovni až populárně naučné literatury. Na druhou stranu popisuje odpozorované skutečnosti, které by filmový vědec bez praxe nemohl postihnout. Přestože je text výrazně strukturovaný, udržuje kontinuitu v úvaze nad fenoménem světla a v některých případech je možné rozeznat i určitou metodologii přístupu, která je aplikována na každou část. Vlastnosti světla jako plastičnost, chování předmětu v modelujícím nebo plochém světle či význam stínu najdeme ve všech částech – jak o světle denním, nočním, umělém, tak i v kapitole, která rozebírá genezi světla od malíře k filmaři.

4.2 Světlo sluneční, přirozené

Světlo denní, přímé se svoji intenzitou 100 tisíc luxů, Alekan popisuje jako nejdůležitější nezaměnitelné světlo, které se však nechová podle přání člověka. Přesto je naším učitelem, neboť právě jeho projevy na nás působí již od počátku. Text není sémiotickou analýzou ani psychologickou studií. Je spíše rozbořením estetiky světla, který detailně rozebírá jeho různé konfrontace s námi obývaným světem. Právě v tomto ohledu Alekan světlo velmi krátce podrobuje i metafyzické otázce. Světlo podle něj

nevychází ze světa samotného, ale ze smyslu, který mu přisoudil člověk. Už v této úvodní části knihy můžeme najít později několikrát zmíněnou nutnost vnímat námět jako hlavní klíč k svícení.

Přes nejzákladnější rozdělení světla na přímé a rozptýlené se autor dostává k jednomu z hlavních bodů celé knihy, a to je plastičnost obrazu. Přisuzuje jí velmi důležitou roli, a to interpretativnost, tedy schopnost spoluvytvářet význam. Slunce je zde připomenuto v kontextu malířů, kteří svým vnitřním citem podsunuli budoucím filmařům myšlenku různých ohniskových vzdáleností objektivů, aby mohli dosáhnout podobného pocitu z netradiční perspektivy. Až trochu asociativně se přesouvá k psychologii barev a k její dvojí funkci v obraze, vizuální a taktilní (Slunce jako zdroj tepla). Důvod je patrný z dalších jmenovaných projevů přirozeného denního světla. Světlo rozbřesku a soumraku je spojeno s mnoha asociacemi zděděnými po předcích. Je to navíc velmi krátký časový úsek s nezaměnitelnými proměnami barev, světelnosti i pocitů. Rozbřesk nám připomíná vítězství nad zlými silami temna, nese s sebou, který z této části dne dělá moment optimistický. Soumrak přináší pocit obavy a frustrace z nedostatku viděného, které je nahrazeno (do)myšleným.

Pořád je světlo pojmem, který nemá žádnou plnou hodnotu bez objektu, který zobrazuje. Zvláštní část patří světlu a vodě, která odkazuje na poněkud jinou součinnost těchto živlů. Díky vlastnosti propouštět paprsky se světlo stává její součástí. Pohyb vody dodává světlu krásu, stejně jako světlo zobrazuje krásu vody.

V další části se autor věnuje vztahu světla a času, tedy také stínu jako charakteristickému projevu světla. Alekan označuje soubor „světlo-stín“ za pomíjivou architekturu v pohybu. Proměny stínů jsou pro nás abstraktním obrazem plynutí času. Nutnost se jím zabývat je dobře patrná právě v přeložené části o umělém světle.

Závěrem kapitoly o slunečním světle se Alekan chtěl dotknout prostředí a jeho atmosféry. Po otevření problematiky stínů se autor na chvíli přesouvá až do vesmíru, kde stíny nabývají své nejhmotnější podoby. Spolu s orchestrací světla, jak je nazvaná krátká podkapitola, je viditelný postupný přechod k obrazu utvářenému pod kontrolou filmaře. Alekan si postupně vytváří argumentační linii, která vede ke studiovému svícení v umělém osvětlení, protože z jeho pohledu právě atmosféra vyvolává vzpomínky (tím následně pocity) a vytváří tón celého filmu¹⁴.

V rámci světla zimního je v této části stručně rozebráno světlo modelující a rozptýlené, které je podrobněji rozepsané v kapitole o světle umělém. Poslední krátká část je pomalým přechodem do nočního světla a zabývá se posledními projevy dne za soumraku, do kterého se již připojuje i světlo umělé formou lamp či posledních odrazů světla přirozeného.

4.3 Světlo noční

Začátek je věnovaný opět psychologickému působení nočního světla, naší obavě ze ztráty vizuálního smyslu, pocitu nebezpečí. Přirozené noční světlo chápeme jako měsíční.

Měsíc sice není přímým zdrojem světla a jeho intenzita je jen velmi slabá (1/10 luxu při úplňku), ale jeho funkce je především symbolická. Jeho projevy se ve filmovém obrazu objevují v téměř stejně široké škále jako ty u světla slunečního. Alekan rozděluje noční světlo na světlo přirozené a libovolné. Přirozené světlo (viz výše) je doplněné

¹⁴ Colin Crisp v knize *The Classic French Cinema 1930 – 1960* cituje Alekana: „[...] není to pravda světla, co mě zajímá, ale pravda pocitů. Jinými slovy, jsem zastáncem světla interpretujícího“ [1997: 390]

libovolným ve smyslu ne náhodným, ale bez logického směru. Není řízeno ničím jiným než fantazií a představou bez reference ke světu známému a konvenčnímu.

Alekan se dále zabývá umělým světlem jako prostředkem, jak imitovat světlo měsíce. Mezi obrazovými materiály jsou fotografie z filmu Jeana Cocteaua *Kráska a zvíře*, kde si čtenář může udělat přesnou představu o Alekanově výrazném plastickém stylu.

Noční svícení v exteriérech nedostalo příliš prostoru, ale je doplněno několika nákresey z praxe, konkrétně z filmu *Figures in the Landscape* Josepha Loseyho. Poslední zmínky patří principu vytváření tzv. „americké noci“. V poznámkách najdeme i přesné označení barevných filtrů od firmy Kodak, které používal Alekan pro simulaci modrého světla.

4.4 Světlo malířů a filmařů

Po kapitole o umělém světle, jejíž překlad je součástí této práce, se autor vrací podrobněji k historickému vývoji. Počátky, které byly naznačeny na začátku knihy, se zde rozvíjejí v interní pohled kameramana, který je často subjektivní. Vyjadřuje se postupně ke kinematografickým stylům neorealismu, francouzské nové vlny i Hollywoodu.

Přestože Alekan avizuje, že historie malířského umění je příliš široká oblast, než aby se jí věnoval nějak obšírněji, je právě tato podkapitola nejobsáhlejší. Naplno se v ní projevuje Alekanova precizní pedagogická schopnost. Je efektivně tematicky zacílená a věnuje se zevrubným rozborům známých uměleckých děl George de la Toura, Rembradta van Rijn, Odilona Redona či Claudea Moneta, které používá ve srovnání s ukázkami ze své praxe. Fotogramy dále používá pro popis, jak dosáhnout efektů, které

jsou malíři zachyceny intuitivně. Odhaluje tak složitost filmového svícení při reprodukci takto složitých světelných systémů.

V kompozici, které je věnovaná další podkapitola, upozorňuje na rozdílnost v přístupu oproti malířství. Následnost obrazů nutí filmaře vytvářet dynamiku světla, která může být v umění statického obrazu ignorována, neboť nemusí obsahovat žádnou minulost ani následnost. Problematiku kompozice nezmiňuje jen ve vztahu k záběru, ale také k předdefinovanému rozměru plátna, respektive poměru stran. Alekan se staví do pozice umělce, jehož role je přemýšlet nad možností, jak s konvencí pracovat jinak nebo jak jí obejít. Připomíná Ganceho film *Napoleon*, jeho extrémně široký formát vytvořený projekcí na tři plátna, a v zápětí proti němu staví až dokumentarizující naturalismus *Bitvy o koleje* Reného Clémenta, který nazývá „poetika bez triků“. Tím se dostává ke svícení neorealistickému.

Zde Alekan zrazuje od pohledu na neorealismus jako na bezkonceptní náhodu z pohledu svícení. Světlo je neorealisty pouze pojímáno takové, jaké je, ve skutečnosti se nesnažíci upoutat naší pozornost, stejně jako v běžném životě. Obraz stále zachovává plastičnost a světlo je pořád závislé primárně na tématu. Z praktického pohledu to znamená, že světlo není v obraze konstruované.

V případě francouzské nové vlny světlo vychází z odporu ke konvencím. Alekan zároveň připomíná roli technického pokroku, který samotný styl ovlivnil. Zvláštní podkapitolu věnuje také typicky americkým žánrům jako western a dobrodružné filmy. Vzdává hold kameramanům, kteří přestože používali velmi standardizované postupy, dokázali vytvořit obrazy, které Alekan akcentuje srovnáním s krajináři 18. století. Bohužel z textu není příliš patrné, kterým konkrétním osobám je tato poklona věnována.

Americká produkce, kritizovaná autorem především za dlouhou éru akademizovaného svícení, která vysadila hvězdu v hierarchii nad světlo, je zde znovu

objektem zájmu. Alekan považuje herce za nástroj, s jehož expresí pracuje právě světlo. Považuje proto tuto hierarchii za nesmyslnou, a to i z pohledu nelogičnosti světla v kontextu prostoru, protože je narušena plastická jednota.

Světlo v mizanscéně na začátku neplnilo prvek „pomíjivé architektury“. Vzhledem k tehdejšímu ateliérům, které byly vysvíceny skleněnými tabulemi, tedy z vrchu, nikdo ani nepřemýšlel nad možností světlem s mizanscénou pracovat. Podle Alekana k filmu, který do té doby považuje pouze za řemeslo, přitáhla umělce právě možnost pracovat světlem s jeho architekturou. Opět podporuje kult malířského umění, když tvrdí, že mizanscéna modelovaná světlem by neexistovala bez osvícených autorů (Abel Gance, Jean Epstein, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst), kteří objevili vztah mezi malbou a filmovým obrazem.

Mezi malbou a kinematografií se ocitl však jiný sporný moment. Barva byla od začátku spojována s věrnou kopií reality. Autoři nebyli schopní barvu využít, tak jak byli zvyklí využívat světlo k podpoře celkového významu, dramatisaci či banalizaci tématu. Barevný obraz bylo mnohem těžší esteticky a dramaticky kontrolovat. Na konci části věnované barvě je také základní rozbor psychologie barev, tak jak ji prezentoval V. Kandinskij ve svém díle.¹⁵

4.5 Rozdíl mezi edicemi

Kniha *O světlech a stínech* vyšla ve dvou vydáních. První v roce 1979 pouze v 500 kusech, číslovaných a Alekanem signovaných. Oproti novému vydání z roku 1991 neobsahuje pouze jednu podkapitolu, která pojednává o spolupráci autora s Wimem Wendersem na filmu *Nebe nad Berlínem*. Přidaný text má spíše formu vzpomínky

¹⁵ Kandinskij, Vasilij. V. (1998): *O duchovnosti v umění*. Praha, Triáda.

doplněnou ukázkami nákresů a reálných řešení světelné konstrukce z natáčení. Mezi řádky je cítit obdiv k režisérovi, který vše řeší cestou instinktivního rozhodnutí často směřujícího k rychlé změně scénáře na poslední chvíli. Tato tendence podle celého textu knihy není Alekanovi vlastní.

Vydání se dále liší ve dvou drobnostech. V prvním vydání neměly některé poznámky v textu svoji poznámku pod čarou, což je v novém vydání opraveno. Zvláštní však je výměna malé části obrazové dokumentace. Zůstaly u ní původní popisky, ale fotogramy jsou jiné, přestože fakticky s popisky souhlasí.

Důkazem významu této publikace jsou odkazy na tuto knihu. Jako literární zdroj ji můžeme najít poměrně často v jiných pracích. Cituje ji jak Colin Crisp v knize o klasickém francouzském filmu mezi lety 1930-1960, tak Fabrice Revault ve své publikaci o světle ve filmu nebo Vincent Pinel, který ji využívá jako zdroj v technickém slovníku filmu. Každá sebemenší biografie Henriho Alekana adoruje dosah tohoto díla.

5 Henri Alekan Des lumières et des ombres (O světlech a stínech) – Umělé světlo (překlad)

5.1 Svícení a světlo umělé

Než začneme studovat umělé světlo v kinematografickém užití, musíme na krátký okamžik k jeho kořenům.

Než primitivní člověk ovládl oheň, musel bezmocně přihlížet projevům přírody, která vytvářela světlo různými formami: záře blesků pročešávající nebe, vulkány chrlící proudy žhnoucí hmoty či požáry lesů, všechny světelné jevy, s krátkou i dlouhou dobou trvání, vytvářené přírodou. Člověk se ale rozhodl tyto jevy zkrotit a, aniž by je analyzoval nebo pochopil, přiřadil jim vyšší moc¹⁶.

Aniž by popřel jejich božský původ, setkal se člověk, jediný tvor na Zemi schopný z vlastní vůle zapálit oheň a vytvořit světlo, s pocitem, že je součástí výjimečného prostoru.

Oheň je tedy zároveň tvůrce i ničitel. Nechceme se však vracet k tématu, které je již obsaženo v mnoha dílech.¹⁷

Je to právě pod dopadajícím světlem plamene, kde začneme tuto kapitolu.

Jaké jsou základní rysy, které můžeme vyzdvihnout při srovnání osvětlení¹⁸ slunečního a osvětlení vytvořeného umělým zdrojem, jako například hoření dřeva, pochodně, svíčky nebo lampy?

¹⁶ V řecké mytologii je Prométheus potrestaný Diem za krádež ohně připoután ke skále na Kavkazu, kde mu sup vyrývá pravidelně játra. Je osvobozen Heraklem. Byl nalezen i pohár ze 6. století před Kristem zobrazující utrpení Prométhea. Ale již dříve je na malbě indiánů kmene Navajo vidět motiv odcizení ohně bohům pro lidské pokolení (z knihy *Man and his symbols* [JUNG – FRANZ, (1964)]).

¹⁷ Například: MALHERBE, Gaston (1973): *La magie du feu*. Lausanne, Mondo. Kniha je věnovaná získání ohně člověkem, umění ohně a mystice ohně – pozn. překladatele.

Na prvním místě je to slabá intenzita světla umělého oproti přirozenému¹⁹. Kromě světla vytvořeného štěpením atomu záměrně iniciovaným člověkem se nemůže žádné umělé osvětlení rovnat svojí intenzitou přirozenému světlu slunečnímu.

Umělé světlo, pro filmaře bezpochyby nejdůležitější tvůrčí nástroj, umožňuje kontrolu nad rozmístěním světelných zdrojů, jejich intenzitou²⁰ a směrovatelností.²¹

Připomeňme si, že Slunce pro pozorovatele ze Země každý den opíše přibližně stejnou dráhu od 0° do 180°. Jinak řečeno, světlo vychází z linie horizontu při úsvitu, aby opět na horizontu dosáhlo soumraku. Přesně to v pravé podstatě odlišuje světlo sluneční od světla umělého, které eventuelně může svítit ze zdroje umístěného pod horizontem. Tato zvláštnost je velmi zajímavá především svým psychologický dopadem, kterým se budeme zabývat dále.

Člověk a jeho okolí se nachází v záplavě světla, které může být ve shodě, nebo úplném protikladu ke světlu slunečnímu. Tok umělého světla umožňuje díky možnostem prostorového rozmístění prozkoumat a svým výjimečným osvětlením i vyjádřit to, co přirozené světlo nemůže postihnout ani toho dosáhnout. Tím se odhaluje svět odevzdaný dvěma protichůdným silám, světlu dennímu a umělému, které si někdy protiřečí, jindy se doplňují.

V případě umělého světla je *komplex světlo – stín* ovládaný člověkem.

Možnost prostorového umístění zdroje doprovází základní volba, zda napodobit světlo sluneční, tedy umístit umělý zdroj mezi 0° a 180° v závislosti na objektu, nebo

¹⁸ Osvětlení – výsledný efekt dopadu nějakého světelného toku na předmět nebo obecně na plochu, měřeno v luxech [Šmok,1978:14] – pozn. překladatele.

¹⁹ V originále „*solaire*“. Pro otázku světla ve filmu je světlo přirozené chápáno jako světlo, jehož zdrojem je slunce [Šmok,1978:12]. Sluneční světlo by mohlo mít konkrétnější význam – pozn. překladatele.

²⁰ Intenzita nebo také svítivost – velikost vyzařovaného světelného toku udávaná od r. 1940 v kandelách [cd] [Šmok,1978:13] – pozn. překladatele.

²¹ Podle zdroje světla můžeme rozdělit světlo na směrované a rozptýlené [Šmok,1978:21] – pozn. překladatele.

odvést a osvobodit zdroj umělého světla od jakýchkoliv omezení a následně užít celé spektrum úhlů od 0° po 360°.

Pro filmaře umělé osvětlení, jako je tomu ve filmových studiích, vytváří denní světelné podmínky zdroje umístěné opakujícím se a systematickým způsobem pod úhlem 35° až 45°. Tento úhel může být považován za běžně užívaný prostředek.²²

5.2 Sluneční a „antisolární“²³

Jestliže je zdroj umělého světla umístěn pod imaginární rovinou horizontu, *světlo se převrací ze slunečního na „antisolární“*.²⁴ Zde vzniká důležitost umístění zdroje osvětlení, jehož význam se mění podle příslušné volby. První, založená na denním rytmu, odhaluje svět známý, opakující se, druhá otvírá neobvyklé pohledy do nepřirozeného světa. *První mění téma prostřednictvím přirozeného světla, druhá proměňuje předmět světlem imaginárním.*

Světlo sluneční je jedinečné, jeho paprsky dopadají na zemský povrch jednosměrné nebo rozptýlené.²⁵ Je konstantní na své ose pohybu, variující ve svých projevech, ale nedostupné člověku.

Umělé světlo je zdroj jednotlivý nebo mnohonásobný, směřovaný nebo rozptýlený.²⁶ Stává se „slunečním“, pokud zaujme pozici podobnou slunci na jeho dráze.

²² Viz obr. 2 obrazové přílohy.

²³ Výraz těžko přeložitelný. Použitelný výraz v češtině antapex (bod na světové sféře ležící proti bodu na obloze, ke kterému směřuje v daném okamžiku kosmické těleso) vychází z astronomie a je mnohem méně pochopitelný než originál. Ve zbytku textu tedy budu používat dál „antisolární“ – pozn. překladatele.

²⁴ Viz obr. 1 – rytina vyjmutá z knihy Leonarda da Vinciho *Traité de la peinture* (světlo svítící od spodu od země), světlo „antisolární“.

²⁵ Paprsky světla směřovaného jsou paprsky uspořádané rovnoběžně. V rozptýleném světle jdou paprsky neuspořádaně různými směry [Šmok,1978:21] – pozn. překladatele.

²⁶ Myšleno jako zdroj tzv. ostrý, směřovaný, nebo zdroj světla rozptýleného – pozn. překladatele.

Když zaujímá jinou pozici, stává se naopak *antisolárním* a odlišuje se množstvím zdrojů či růzností svých prostorových umístění. Je tedy proměnlivé a ve svých účincích nuancované. Podléhá představě člověka a je jím také řízené.

Význam umělého světla je tedy velký, neboť člověk představuje světlem prostor, jednou náležitější viditelnému dennímu světu, jindy naopak objevuje do té doby svět netušený.

Funkce světla umělého, *antisolárního*, v tomto případě tak specifického, je charakterizována svým permanentním konfliktem se světlem přirozeným. Dává život hře nepřirozených stínů, jejichž směr a plnost má silný emocionální dopad díky popření běžné zkušenosti s přirozenými stíny tvořenými denním světlem. Žádné umělé světlo se nemůže svojí silou rovnat ani oponovat světlu slunečnímu.

Umělé světlo prozkoumává svůj vlastní specifický prostor, svět stínů, temnoty či noci, a nachází se tam, kde je jeho význam neporovnatelný – v prostoru jinému světlu zapovězenému – filmovém studiu. Místu privilegovanému, zaslíbenému tvořivosti, kde se představivost volně vydává rodícím se poémám a tajným fantaziím.

Je to právě tady a nikde jinde, kde *světlo přidává nereálnost svého uspořádání k reálnému světu forem.*

5.3 „Kvalita“ světla

Směr a úhel světelných paprsků není jediným volitelným kritériem.

„Kvalita“ paprsků – tím rozumíme jejich barvu a barevnou teplotu – hraje při vytváření díla, jak jsme již viděli dříve, stejně důležitou roli jako umístění zdroje světla.

Barva světla umělého zdroje nemusí být stejná jako barva světla denního při běžných podmínkách

Různé povrchy a objekty se ve slunečním či umělém světle zdají různě barevné, a to na základě barvy světla a schopnosti materiálu světlo vstupující do kompozice absorbovat či odrážet.

Například zdroj světla s nízkou barevnou teplotou, jako oheň nebo svíčka, nebude vytvářet ve svém okolí stejné světelné efekty jako zdroj světla, jehož barevné spektrum by se blížilo spektru světla denního.

Umělé světlo lze díky jeho stálosti organizovat různým rozvržením směrů a odlišnou intenzitou, vytvářet různé jasy a odstíny, posilovat či oslabovat barevnost, zvýrazňovat plastičnost, vykreslovat objemy, ohlazovat hrany stínů, vytvářet kontrast a přitom konkurovat hloubce tmy a jejímu tichu oproti křiklavosti některých barev. *Světlo je tedy prvkem konstruktivním i rušivým, rozbíjí monotónnost povrchu, zvýrazňuje preferovaná místa zájmu, dělí, přerozděluje, sjednocuje i rytmizuje, tvoří škálu plastičnosti fyzicky i psychicky.*²⁷

Bez ohledu na otázku bohatosti a krásy není denní světlo slučitelné se svícením, jak se dnes používá ve studiích.

Velkým zvratem naší doby v této oblasti umění je právě přechod od tradičních prostředků svícení, podřízených dennímu rozptýlenému a umělému světlu, které se používaly v malířských nebo prvních fotografických ateliérech, k moderním prostředkům svícení.

Na základě moderního umělého svícení, jak je koncipováno na specializovaných místech, ve fotografických či kinematografických a televizních ateliérech, můžeme

²⁷ To, co řekl Kandinský o barvě ve svých hodinách v Bauhausu, bychom mohli aplikovat i na světlo: „Barva je vnímána opticky, prožita psychicky.“

konstatovat, že světlo je vyzařováno buď bodově, nebo jako rozptýlené v závislosti na typu reflektoru vyrobeného pro tento účel.²⁸

Světlo vyzařované těmito dvěma typy reflektorů není rozdílné pouze intenzitou, ale také směrovostí, podle možnosti soustředit světlo do požadovaného směru, nebo schopnosti světlo rozprostřít, jak říkáme rozptýlit.

Světlo směrové či rozptýlené a jejich kombinace umožnily překonat obtíže se svícením, do té doby nedostatečně ovládnutým, zděděným z fotografických ateliérů 19. století.

5.4 Principy umělého svícení

Nyní prozkoumáme principy umělého svícení a podíváme se, jak je filmaři a malíři časem ustálili.

Nejdříve je potřeba upřesnit, že světlo je nedílnou součástí námětu. Jsou vzácné příklady z filmů, kdy by světlo bylo jediným scénickým prvkem. Ale i takové existují.

Podobu osvětlení určuje právě námět, který se zpracuje podle dvou základních principů: první můžeme nazvat *mechanika svícení* a druhý *modulace světla*. První je pojmem *technickým*, druhý *uměleckým*.

²⁸ Viz obr. 3 obrazové přílohy.

5.5 Mechanika svícení

Pro svoji viditelnost a uchovatelnost záznamem, ať už na filmový pás či elektronický nosič, vyžaduje každý předmět určitou *hladinu osvětlení*, která je určena citlivostí použitého materiálu a jeho vlastnostmi (chromatičnost, kontrast atd.).²⁹

V první fázi vybíráme světlo podle dvou základních vlastností: *světlo přímé*, nebo *rozptýlené*, tak aby škála vybrané osvětlovací techniky co nejlépe spolupracovala s námětem.

Aniž bychom zatím vstupovali do psychologie světla, prozkoumáme blíže jeho *mechanismy*.

Každý zdroj umělého světla může být *porovnáván* (podle typu), zda se jedná o klasický reflektor s Fresnelovou čočkou nebo o kondenzátorové světlo vyzařující *světlo přímé*, válcovitého nebo kuželovitého tvaru, a nebo zda se jedná o světlo či skupinu světél vyzařující *světlo rozptýlené*, mnohosemrové.

Různé typy a pestrost reflektorů vytvářejí pro filmaře širokou škálu světél, kterými uspořádává jemu podřízený prostor a „cineplasticky“³⁰ ho tvaruje.

Jak již bylo řečeno, je to námět, který určuje formu, a ta určuje technické prostředky, přesněji typy projektorů podle požadovaného užití: *svícení světlem přímým* (modelujícím), nebo *světlem rozptýleným* (plochým), nebo ještě *světlem kombinovaným*, ve kterém je světlo umělé navíc spojeno se světlem přirozeným.

²⁹ CLERC, Louis Philippe (1926): *La technique photographique*. Paris, P. Montel.

³⁰ „cinéplastiquement“ by bylo možné přeložit: „... a v rámci filmového dvojdimenzionálního plátna ho prostorově tvaruje.“ Vzhledem k dalším použitím tohoto slova v textu však využiji počeštěného termínu, který jednoslovně vystihuje problematiku iluzorního prostoru ve filmu – pozn. překladatele.

5.6 Světlo přímé, jednosměrné

Volba tohoto typu svícení klade velký důraz na estetický koncept, který umožňuje ilustrovat námět buď *v přirozené naturalistické podobě*, nebo *skrz nerealistickou stylizaci*. Imitaci přirozeného světla, reprodukcí jeho projevy, nazýváme naturalismem. Nutnost mnoha pozorování, než je možné reprodukovat světelné fenomény doprovázející každodennosti života, staví umělce do pozice jakéhosi „plagiátora“ s nelehkým úkolem. Ale stejně jako některá témata vyžadují tento typ realistického svícení – které jim ostatně dostačuje – jiná se chtějí přiblížit snovému světu, ve kterém se vzdálenost mezi přirozeným a neskutečným stále zvětšuje.

Film – alespoň ve své nejranější fázi – používal svícení pouze jako účelnou pomůcku, jak obraz zaznamenat užíváním „přirozeného“ svícení, přestože se jednalo o světlo denní, jak pro exteriér, tak pro interiér (studia byla vysvícena skleněnými tabulemi).

Od nástupu elektrické energie a s postupným ubýváním skleněných tabulí, které rozptylovaly sluneční světlo, uvolnilo světlo „přirozené“ místo světlu aranžovanému. Bohužel umělci (režiséři a kameramani) měli nejprve spíše starost, jak zalít scénu (pojem z osvětlovačské praxe) záplavou světla, než přemýšlet nad tím, že by každý objekt měl mít své zvláštní světlo. Velká lekce malířů měla teprve přijít.

Už Adolf Appia, píšící od roku 1892 o divadelní režii, napsal: „Nezbytné se mi zdají dvě radikální reformy: role přisouzená svícení, tedy nutnost *vytvářet světlem atmosféru*, a jeho vývoj do hloubky i vznešenosti, tedy sloužit kulisám.“

Znovuobjevené přirozené svícení ve studiu má zatím daleko ke světlu banalizujícímu. Ba naopak, pozorováním drobných nuancí přirozeného světla, které dopadá na různé povrchy, obléká předměty, konkretizuje je a uspořádává stíny, je

možné *vytvořit plastičnost*. A zde je klíčové slovo, ono kouzelné „sezame“ vnímání světla, které uzavřelo kinematografický obraz do jednoho principu až dogmatu na více jak polovinu století: nutnost *vsugerovat plastičnost* iluzorní třetí dimenze se tak stala konvenční rutinou.

Ve jménu tohoto principu se filmaři dlouhou dobu nemohli zbavit ohavného zvyku u svícení, kterému se říká „v protisvětle“ a který zvýrazňuje pocit plastičnosti.³¹

Ne, že bychom chtěli zcela odstranit světelné prvky, které asociují hloubku prostoru, ale jsou i jiné prostředky, jako je využití perspektivy tvarů kulis, rekvizit či mobiliáře, správný výběr objektivů, a nakonec také pohyb akce a kamery a zejména hra s kontrasty světlých a tmavých ploch.

Přirozené svícení se nemůže spokojit s pouhou imitací: získává nesrovnatelnou hodnotu „mechanikou svícení“, která řídí balet světla, zkoumá a aplikuje „nečekané“ prvky, které se objevují intuitivně a díky svému rozporu s plochostí udělují obrazu pocit určité plastičnosti.

Náhly vstup této „třetí síly“, která nahrazuje příliš organizované plastické vlastnosti, přispívá k „transcendenci“ obrazu. Od přirozeného naturalistického, jakým bylo svícení ze začátku, se světlo nyní může pozvednout na úroveň světla či svícení „ireálního“ nebo „surreálního“.

S již zmíněnou volbou mezi reálným a „nadpozemským“ vyvstává problém, který vychází z těchto dvou možností a nutí umělce vyřešit ho předem, ať už je světelné uspořádání jakékoliv, tedy zda použít svícení „pseudoplastické“ – jinak řečeno modelující –, nebo svícení „ploché“.

³¹ Ve 30. letech, s nástupem panchromatického filmu, barvy, žárovkových světel, fresnelovy čočky (v praxi filmového svícení existovala již od 1. pol 19. st.) se objevila tendence filmový obraz zbavovat expresivity ve prospěch určité realistické věrohodnosti světlených efektů. Back light (protisvětlo), jedno ze světel tříbodového svícení, typického pro americkou klasickou kinematografii, odděluje postavu od pozadí a vytváří tak v obraze pocit plastičnosti, viz „v protisvětle“ – pozn. překladatele.

5.7 Svícení modelující a ploché³²

Tento výběr záleží na umělcově osobní a vnitřní koncepci. Nelze vyzdvihovat jeden typ svícení na úkor druhého. Můžeme pouze zhodnotit, že světlo modelující odpovídá určitému přirozenému realismu (vnímáme plastičnost, protože naše vidění je binokulární), který se pokouší „předmět“ pseudo-objektivně znovu zobrazit.

Naopak *ploché světlo, které původně trojrozměrné tvary ukazuje pouze ve dvou dimenzích, je vnitřní pochod, který předměty redukuje a vede k proměně přírody v umělý konstrukt.*³³

Ploché světlo má funkci *zjednodušující* díky své schopnosti odstranit plastičnost a *tvůrčí* díky své možnosti stylizace.³⁴

5.8 Architektura světla

Jak je kinematografický obraz s těmito vlastnostmi členěný?

Při použití světla přímého jsou světelné toky uspořádány podle pomyslných os rozdělených do osy hlavní, sekundární, terciární atd.³⁵ Toto rozdělení je závislé na

³² Podle knihy Jána Šmoka bych správně použil svícení modulační a faktorové, ve francouzském originále však není tento termín brán přísně technicky, proto jsem ho přeložil vzhledem k originálu v jeho pochopitelnějším a bližším významu [Šmok, 1978: 75] – pozn. překladatele.

³³ Viz obr. 4 obrazové přílohy.

³⁴ Je tato vize jiného světa nová? Jestliže by se zdálo, že ji filmaři objevily alespoň trochu, malíři ji běžně využívaly od nejstaršího dávnověku. Je přinejmenším zvláštní, že přece příroda vnímaná člověkem plasticky, jak je mu vlastní, byla obrazově přepracována nejprve ploše během pár století, poté plasticky během několika století, aby byla znovu nalezena umělci, kteří opět začínají „objevovat“ hlas následovaný předky již o pět tisíciletí nazpět.

³⁵ Viz obr. 5 obrazové přílohy.

námětu (tragický, komický, naturalistický, futuristický, abstraktní atd.) a na akci (statická či dynamická) a na zvážení těchto faktorů:

- Plochy, které je nutné osvítit (místo – kulisy).
- Odrazivost materiálů (absorbující, nebo odrážející) a jejich barva.
- Efekty vyžadované námětem (svícení denní, noční, rozsvícené či zhasnuté lampy).
- Zdroje přirozeného světla (okna, světlíky, dveře atd.).
- Zdroje umělého světla (lampy, ozdoby, lustry, krby atd.).
- Umístění reflektorů (na lávkách, ramenech, trojnožkách).
- Síla reflektorů (od 250W do 10kW pro osvětlení žárovkovými lampami, od 80 A do 225 A pro obloukovky).³⁶
- Typy reflektorů (obloukovky, žárovky, jodové žárovky).
- Kvalita světla (teplota barev).
- Konkrétní prostředí (interiér nebo vytvořený exteriér, hodina, roční období, počasí atd.).
- Velikost záběru (například velký celek, polocelek, polodetail).
- Pohyb kamery (jízda, jeřáb).

Tvůrčí proces svícení vychází z uskutečnění jednoho základního principu, který (až na výjimky) vychází z předpokladu, že *svícení je naznačeno umístěním přirozeného zdroje světla*, jako jsou okna, prosklené světlíky, dveře nebo jiné zdroje umělého světla (lustry, nástěnná světla, lampy atd.)

Takto sestavené svícení si automaticky bere jako *hlavní osu světla* jeden ze zdrojů světla přirozeného (například: okno v případě denní scény, lampu, jestliže se jedná o vyvolání dojmu večera).

³⁶ Dnes už se obloukové lampy používají zřídka.

5.8.1 Hlavní světlo

Hlavní osa je místem, ze kterého se odvíjí celá architektura světla, která se následně formuje kolem ní a v jejím směru.

V případě kompletně uměle svícené scény, například ve studiích, je hlavní osa daná nejsilnějším světelným tokem, který dominuje celku.

Hlavní osa vyjadřuje a usměrňuje hlavní schéma světelné architektury. *Svým směrem a silou světla pokrývá určitou plochu a v zásadě bude řídit celkovou strukturu: je tedy tzv. klíčovým světlem.*

5.8.2 Sekundární světlo³⁷

Světla sekundární jsou směrem i intenzitou uspořádána ve směru osy klíčového světla. Jsou nepostradatelným doplňkem světla hlavního a dotváří scénickou architekturu zvýšením objemu světla. Světelné toky sekundárního světla mají (v zásadě vždy, přestože existují výjimky) nižší intenzitu než u klíčového světla.

5.8.3 Světlo terciární³⁸

Je to světlo různých hříček zrozených z ploch a odrazových materiálů. Především jde o světlo drobných nuancí a světelných přechodů.

³⁷ Světlo doplňkové [Šmok,1978 : 78] – pozn. překladatele.

³⁸ Pomocné osvětlení [Šmok,1978 : 78] – pozn. překladatele.

Jinak řečeno, tyto toky světla pocházející z různých zdrojů respektují *cinoplastickou jednotu*, kterou nelze porušit, aniž by bylo poškozeno samotné téma.

5.8.4 Ambientní světlo – světlo prostoru

Čtvrté světlo, „ambientní“, hraje rozhodující úlohu v architektuře světla a jejího významu. Je často dáno (podle vlastní koncepce filmařů a kameramanů) od první fáze svícení scény. Jeho základní funkcí je pracovat s kontrasty jejich desaturováním. Stíny nabývají určité průhlednosti nebo se ztrácí ve tmě podle jeho intenzity. Svoji silou (libovolně měnitelnou) rytmizuje škálu různě tmavých ploch. Tato hierarchie stínů, vyjádřená různými kontrasty, nemá pouze estetickou funkci, kterou je hra s plastičností, ale je také psychofyziologickým nástrojem, který umožňuje proměnu od „*viditelného*“ k „*pocitovému*“.

Jestliže v konkrétním plánu svícení rozvržení tmavých ploch a jejich hustota převažuje nad plochami světlými, námět se „dramatizuje“. Naopak desaturace stínů s převahou světlých ploch má efekt „oddramatizování“ a banalizace syžetu.

5.9 Ateliérové scény a přirozené interiéry

Typ, množství a síla reflektorů, které mají osvětlit plochy a vytvořit potřebné efekty, jsou určeny právě výběrem místa. Filmový materiál a jeho vlastnosti, především

citlivost, umožňují teoreticky určit potřebnou hladinu osvětlení pro dané místo, ať už se jedná o přirozený, nebo studiový uměle svícený interiér.³⁹

Svícení v přirozených interiérech je dáno architekturou místa a jeho dispozicemi, které vycházejí z otvorů, jimiž vniká světlo: okny, světlíky nebo dveřmi.⁴⁰

Svícení při přirozeném světle odpovídá funkčním potřebám a estetickým, někdy až spirituálním úvahám. Přirozené světlo v interiéru je vždy „autentické“. Nabízí se našemu pohledu ve svém plném významu a očividné jednoduchosti, která odpovídá harmonii místa obývaného a vytvořeného člověkem. Jeho intenzita, směr a přítomnost je ale proměnlivá a vrtošivá stejně jako každodenní sluneční proměny a rytmy ročních období, ze kterých se rodí. Z tohoto důvodu je intervence umělého světla do každého filmového díla nevyhnutelná, ať už je hlavní, nebo pouze doplňkové.

Jestliže se filmař nachází v reálném prostředí, nemusí nutně respektovat „skutečné“ světlo. Musí si světlo podřídit, aby mohlo vstoupit do jeho díla. Je to téma, námět, který ho ovlivňuje, ne naopak. Postup filmaře je opačný než u malíře, který může vytvořit světlem celé téma.

Filmař se obrací ke světlu umělému, díky kterému může vyjádřit svůj záměr, neboť světlo přirozené je v rozporu s jeho představami. Aby byl vyřešen problém, kdy se světlo přirozené dostává do konfliktu se světlem umělým, musí filmař podřídit jedno druhému. Pokud je to světlo přirozené, které převažuje, stane se světlo umělé sekundárním a tedy takzvaným doplňkovým, jestliže je světlo umělé dominantní, stává se světlo přirozené svým vlastním podřízeným skrze filtry, částečné či úplné zatmění.

Prakticky ve všech reálných interiérech jsou zdroje umělého svícení rozmístěny tam, kam je možné je umístit (podle světelných dispozic místnosti), málokdy, kde by

³⁹ Technické vybavení přirozených nebo umělých kulis je založeno na síle (intenzitě) osvětlení v průměru vyžadující okolo 500 W na m², pro filmový materiál s citlivostí 100 ASA a při cloně objektivu F – 2,8.

⁴⁰ Viz obr. 6 obrazové přílohy.

měly být (aby vyhovovaly tvůrčím představám), a ovládní světla ustupuje čistě fyzickému aspektu svícení nutného a dostačujícího pro expozici. V takovém případě je upuštěno od světla významového ve prospěch světla pouze „osvětlujícího“.

Tím neodsuzujeme často nenahraditelné reálné interiéry, ale je politováníhodné jich využívat pokaždé, kdy stísněnost světelné techniky nechá upadnout světlo do nejbanálnější ploché podoby. Své opodstatněné využití nachází reálný interiér či kulisy v případě, že je místo jedinečné, ať už svoji architekturou, velikostí, obecnou známostí nebo svým charakterem unikátního díla či vlastní nenapodobitelností. V takovém případě je jasné, že světlo, které „se nabízí“, bude vždy nadřazené světlu „plagiovanému“. Časté jsou ale příklady filmů, kde skutečnost nevypadá vždy skutečně a světlo tento příklad potvrzuje. Na výjimečných místech je často filmař nucen změnit uspořádání přirozeného světla a nahradit ho vlastní představou. Právě nerespektováním přirozeného vyznívá expresivita. Jak daleko by bylo umění, kdyby zákony přírody nebyly překročeny, aby se stala vznešenější.

Problémy se ale řeší případ od případu a nelze formulovat všeplatný princip. Je zřejmé, že souboj mezi světlem přirozeným a umělým je nevyrovnaný, a co se týká reálných interiérů, pokud tomu nahrávají možnosti, což je ojedinělé, je často výhodnější nechat volné místo hrám slunečního světla. Jak se ale projeví na prostorové kontinuitě námětu, když si filmař dovolí sem tam nějaký nádherný efekt tohoto, jak jsme viděli v jemu věnovaných kapitolách, nezaměnitelného světla? Co je na světle slunečním nejúžasnější, je právě jeho pomíjivost. Aby filmař vyjádřil svůj námět, potřebuje zachovat určitou kontinuitu.

5.10 Kontinuita a plastická jednota

Opačně než ve fotografii, která *zastavuje moment času v prostoru* zaplaveném pomíjivým světlem, se filmař nachází v přítomnosti *po sobě jdoucích momentů, které variují v proměnlivém světle* podle hodiny, místa, ročního období, geografické polohy.

Aby však filmové vyprávění dosáhlo následnosti obrazů, jejichž kompozice a struktura jsou *komplexem světla a stínů* postrádajícím plný význam bez předchozího a následujícího snímku, je potřeba vytvořit plastickou kontinuitu sousledností scén nebo sekvencí ústící v *jednotnou vizuální podobu*, věrohodného vodiče příběhu.

Hledání osvětlení scény po scéně, jednou upřednostněném, jednou zjednodušeném, drženém strukturou v prostoru a v čase trvání jedné scény, sekvence nebo celkově filmu, vytváří plastickou kontinuitu.

Přes dostatek zdrojů umělého světla nesmíme zapomenout na jedno ze základních pravidel, platných podle mého mínění u všech obrazových nebo kinematografických děl: plastická jednota přisuzuje obrazu nebo filmu ucelenost, vnitřní smysl, míru expresivity, osobnost, hlubší význam.

Otázka, jak *zmrazit světlo* v prostoru a čase, aby ho mohl pohled pojmout ve své plnosti a rozsahu, je problémem fotografů, jak už jsme říkali, ale stojí zcela jinak v případě filmařů, kteří využívají kinematografické dynamičnosti, aby vrátili světlu jeho pohyblivost a nuance. Nicméně je potřeba konstatovat – unikátní fakt v historii umění –, že krátké objevení se v obraze neumožňuje divákovi ocenit příliš subtilní efekty světla, a že tedy pomíjivé jevy umožní lépe prožít spíše omezení a zjednodušení světelných efektů. Naopak pomalá následnost obrazů, která nechává volný čas divákovi lépe uchopit celkový rozsah, může obsahovat drobnosti a mnohé obohacující efekty.

Architektura světla a stínů je konstrukce, která důsledně vyčerpává tempo vynucené celkovým průběhem a následností míst a akcí.

Z tohoto pozorování vyplývá princip: čím rychlejší je následnost obrazů, tím méně vizuálních efektů by měla obsahovat, a naopak čím je následnost obrazů pomalejší, tím více může být podpořena efekty a variacemi.

5.11 Modulace umělého světla

V kapitole o přirozeném světle jsme viděli, jak se za různého počasí sluneční světlo „jemně proměňuje“ a nabízí v určitých momentech, některými malíři zvláště citlivě zachycenou, paletu odstínů.

Jakými prostředky je možné v podmínkách umělého svícení kinematograficky dosáhnout takové podobnosti?

Mechanismus svícení, který je prvním krokem v osvětlovací praxi, se pojí s druhou velmi důležitou fází, ve které se světlu pomáhá dodáním drobných odstínů nebo retuší, zvýrazněním nebo snížením jasu, odstraněním nebo zvýrazněním stínů, všemi možnostmi, které vedou k „transcendování“ objektu nebo jeho „neutralizování“ směrem k hledanému psychologického dopadu.

Zde je bezpochyby nutné vrátit se k již zmíněným důležitým možnostem svícení: ke světlu modelujícímu a světlu rozptýlenému. První s větší či menší silou opisuje objekt svoji jednosměrností, druhé je osvětlením „banalizujícím“, které svými rozptýlenými paprsky utápí objekt v neutrálním prostředí, kde druhořadé splývá s podstatným, což je základ plochého svícení. Oproti tomu světlo modelující je vždy subjektivní, protože

akcentuje „objekt“, výběr z celku na úkor druhého plánu, který plní funkci „zaplnění prostoru“.

V prvním případě je uspořádání světla založeno na oddělených tocích, jejichž *světelné objemy* (kužely či válce) se nesmějí navzájem křížit. Aby byl hlavnímu „objektu“ (případně hlavní akci) přisouzen zvláštní význam, je nasvícen výrazněji oproti druhému plánu, který je odsunut do pozadí vysvíceného bočními světly, které nesmí nijak pronikat do osvětlení hlavního objektu.

Filmař pomocí této prostorově-světelné kompozice manipuluje s vnímáním plynutí času diváka, který je schopen uchopit *v okamžiku jednoho obrazu celý jeho emocionální obsah*.

Naopak rozptýlené světlo se chová jinak, neboť akce *zahalená do něj postrádá temporální vodítka* a neodlišuje předmět zájmu od okolí.

5.12 Světlo temporální a netemporální

Základní rozdíl mezi světlem přímým a rozptýleným nelze ukázat lépe než na projevech světla přirozeného, například v krajině v denním světle při jasném počasí (světlo přímé) a v zimním období při zatažené obloze (světlo rozptýlené).

Podle pozice slunečních paprsků můžeme určit pozici zdroje na jeho každodenní trajektorii, která *vyjadřuje v každém momentu plynutí času*, proto je světlo sluneční *světlem temporálním*.

Svou formou, pozicí a hutností jsou zobrazené stíny zhmotněním časového údaje, který umožňuje vnímat abstraktní rozměr jeho plynutí.

Význam stínů spočívá v jejich schopnosti vyjadřovat psychofyziologickou atmosféru, aniž by se v záběru objevilo slunce, ale pouze jeho projevy. Paleta stínů je stejně bohatá a tvárná jako paleta světél. Kromě schopnosti vytvářet plastičnost umožňují také určit ze vztahu světlo-stín sílu a umístění zdroje.

Protože rozptýlené sluneční světlo je opakem světla přímého bodového, je zřejmé, že zdroj, který není umístěn v prostoru, není tedy umístěn ani v čase, čímž se takto se šířící světlo stává *světlem netemporálním*.

Nemožnost v takovémto osvětlení vnímat čas vytváří zcela jiný pocit. Zatímco světlo přímé (jednosměrové) zasazuje předmět do zemského prostoru projekcí jeho stínů, světlo rozptýlené, kterému chybí jeho stínový protiklad, nechává člověka nerozhodného v prostoru i čase.⁴¹

Tento typ svícení je upřednostňován jen několika malíři a potom fotografy z dob prvopočátků. Díla takto „nasvícená“ nezobrazují žádná „časová“ vodítka.

V kinematografii se užití umělého světla nevyhýbá základnímu pravidlu, které vyžaduje výběr mezi svícením schopným vyjádřit „temporální“, či „netemporální“ aspekty. Proto se užívá bodových, nebo rozptylujících zdrojů.⁴²

5.13 Světelné efekty

Termín „efekt“ je u svícení užíván různými způsoby. Jde o to odlišit „běžné“ od „nevšedního“. Ve skutečnosti se užívá toto svícení „na efekt“ téměř všude a filmy, někdy vědomě, často bohužel zcela bezúčelně, jsou jimi přesycené.

⁴¹ Viz obr. 7 obrazové přílohy.

⁴² Moderní techniky svícení používají bez rozdílu zdroje „přímé“ nebo „nepřímé“. Postup spočívá v osvětlení bílých ploch: plátna, panely, stropy, aby bylo dosaženo rozloženého, rozptýleného světla.

Přestože mluvíme o „efektu dne“ či „efektu noci“, je jasné, že jsou to běžná prostředí každého námětu. Je tedy nutné je dále rozdělit na skutečné „efekty“ jako například v denní sekvenci v interiéru sluneční světlo odrážející své křižující paprsky a odrazy na povrch zdi nebo obraz světlíku, který se prozrazuje světlým čtvercem ve stínu zešeřelé místnosti. Nebo podmanivá hra plamene jehož odrazy tančí v prostoru, stejně jako náhlé zhasnutí světla v nočním interiéru, kde jako poslední zdroj projevů vniká pouliční osvětlení či ještě otevřené nebo zavřené okenice za dne i noci... cokoliv co mění veškeré osvětlení, přechází od přímého k rozptýlenému v jednom a tom samém obraze.

Příkladů by mohlo být nespočet a není naším hlavním zájmem je všechny zmínit. Celkově je můžeme rozdělit ale do dvou kategorií: *efekty přirozené a efekty estetizující*.

5.14 Efekty přirozené a estetizující

Efekty přirozené jsou součástí námětu, jsou často samy momentálním tématem převažujícím nad akcí v zorném poli, aktivují pozornost, neboť jsou v ten moment „středem zájmu.“⁴³ Protože je mimo možnosti filmaře, aby čekal na přirozené světlo, které se náhle a bez cizího přičinění objeví v chtěný moment pro očekávaný efekt, znamená to v praxi, že musí být s velkou péčí vytvořeny uměle.⁴⁴

„Přirozené“ i „estetizující“ efekty mají většinou vyšší světelnou intenzitu, než průměr celkově zvoleného osvětlení. To způsobuje *konflikt* v monotónnosti povrchů a ospravedlňuje jeho funkci.

⁴³ Jako příklad citujme malý „ošuntělý“ pokoj ve filmu Yvese Allégreta *Une si petite plage*, kde ve větru mlátící okenice vytvářejí hru světla a polostínu, jejíž intenzita postupně dokola roste a zase klesá, čímž proráží uniformitu místa a zvýrazňuje sekvence stejně jako hudební leitmotiv.

⁴⁴ Viz obr. 8 obrazové přílohy.

Estetizující efekt je volitelnou součástí plánů částečného svícení ploch a různých forem v celcích nebo detailech. Jeho hlavním smyslem, stejně jako světla přirozeného, je prolomit uniformitu nebo banalitu ploch náhlým objevením se „rozvracejícího“ prvku v zorném poli.

Toto malířské pojetí však nemůže být aplikováno na všechny případy. V některých námětech vytváří novou cineplastickou formu, ve které kromě jiného není estetizující efekt považován za prvek „vytvářející určitý rytmus mezi plochami nebo objemy“, ale je rozšířen na prvek vytvářející plastičnost celého obrazu. Z tohoto pohledu již nemluvíme o malířském pojetí, ale o původním výrazu, verismu „objektu“, který je transponován grafickým transcendentálním znázorněním.

Naturalistické i estetické efekty se mohou v některých případech spojovat a vycházet jeden vstříc naturalismu a druhý vstříc fantazii estetična. Výsledek takové součinnosti je potom *poetikou světla*.

Filmaři, kteří chtějí vstoupit do této obtížné hry, se většinou obracejí ke kompletní rekonstrukci v ateliérech, kde mohou vést akci i postavy ideálně umístěné do „prostorově-světelného komplexu“, jehož role je dát tělo a zároveň jednotu fyzickým prvkům různého původu. Světlo lze považovat za „pojítka“ těchto plasticky svázaných prvků, které se přes svůj rozlišný původ díky své podmaňující schopnosti vzešlé z architektury světla a stínů a jejich kombinace stávají základem expresivity obrazu.

Pro vyjádření plastičnosti platí stále stejná pravidla, ať už se jedná o studio, nebo reálný interiér či exteriér, pouze obtížnost zvládnutí všech přítomných prvků je mnohem vyšší.

Svůj význam nacházejí „estetizující prvky“ stejně tak v celcích jako u detailů postav, vždyť obličej není nic jiného než lidská krajina i se svými horami a údolími, jezery a lesy.

Vstup *prvku rozporu* v mechanice svícení ničí veškerou uniformitu a zvyšuje podle intenzity nově použitých světél světelnou škálu o jeden či více tónů. *Toto rozšíření palety tónů* má za následek *narušení světelného uspořádání*, počínaje hlavním světlem, které přestože je klíčové, může se ocitnout svoji intenzitou pod úrovní „efektového světla“. To však není tak významné, výsledkem je především *vytvoření různého napětí mezi plochami mimo hlavní zájem a centrem akce*.

Ale stejně jako se snaží „naturalistický efekt“ reálně zobrazit jednu z již zmiňovaných situací: zhasnutí či rozsvícení lampy v interiéru, oheň v krbu, mihotání paprsků slunce atd., „estetizující efekt“ je ze své podstaty subjektivní, a tudíž neodmyslitelně implikuje určité obrazové představy o podobě a duchu celého záběru.

5.15 Tvůrčí předpoklad

Z obecného pohledu bude na pozici zdrojů, jejich množství a barevném složení záviset celá *mechanika svícení*, jejíž realizace je založená na *vlastní tvůrčí představě*. NASVÍTIT OBJEKT ZNAMENÁ NEJPRVE MÍT PŘEDSTAVU O SVĚTLE SAMOTNÉM. Tato představa vytváří *koncepti zaplnění prostoru* (pevných či pohyblivých objektů, které se v něm nacházejí) *světelnými toky*, jejichž cíl není pouze *dodat objektům objem, ale také jim dát specifickou roli*, která, jak jsme ukázali v minulé kapitole věnované modulaci světla, *nechává vyniknout námět, či ho naopak banalizuje*.

Vezměme si například svícení ulice ve studiu. Je situována v ose sever – jih, východ – západ? Bude do ní padat sluneční světlo přímé, nebo nepřímé? Bude akce statická, nebo dynamická? Bude se světlo měnit ze dne na noc při přechodu z jedné

sekvence do jiné? Budou zvláštní efekty realizovatelné? Potemnělé, nebo svítící obchody? Rozsvícené, nebo zhasnuté reklamní tabule? Změny v počasí, déšť, vítr nebo mlha? Děj se odehrává v létě, nebo v zimě?

Na všechny tyto otázky většinou lze najít odpověď ve scénáři, ale jejich praktická realizace, „zhmotnění“ toho, co je napsáno „literárně“, je zatím pouze „předpoklad svícení“, který neexistuje jinak než v hlavě jako *představa o obraze*. Převedení do skutečné podoby, které může mít pozitivní vliv zvýšením obrazového potenciálu, nebo při zúžení zamýšleného výsledku spíše negativní, není oproštěno od zkreslení.

Tato zkreslení jsou částečně důsledkem rozdílu užití mechanických a elektrických prostředků oproti představě o svícení a její realizaci, a částečně lidskou nepřesností, která někdy nabízí konstruktivní řešení, jindy destruktivní nečinnost.

Právě to ignorují malíři, jejichž umělecké prostředky neznají jiného prostředníka než vlastní vůli spojující jejich představu s plátnem.

Odtud nutnost dovést představu o světle k vyšší dokonalosti, která by mohla zakrýt úbytek akce z důvodu nedostatku pohybu v obraze.

Neznamená to však, že dobré filmové svícení vychází z dostatečné velikosti světelného parku. Umění je najít rovnováhu mezi námětem a správně zvolenými technickými prostředky, které mohou být navýšeny pouze z důvodu nepředvídatelného nebo náhodného faktoru.

5.16 Umělé svícení ve studiu

Stejně jako světlo v exteriéru je světlo ve studiu *prostředkem smyslového a psychologického vyjádření*, neboť aby zasáhlo naše vnitřní pochody, musí apelovat na náš zrak.

Na rozdíl od námětů realizovaných v přirozeném světle, které nutí filmaře přizpůsobovat jeho látku již předem danému světlu, práce ve studiu jim dává mnohem větší svobodu v obrazovém vyjádření. Svícení, které již není *podřízeno přírodním zákonům*, možnosti volby jdoucí od „slunečního“ k „*antisolárnímu*“, zaplňují celou škálu tónů a možností umístění světel. Jaké bohatství pro filmaře mít k dispozici takovou škálu světel a stínů, se kterými může vytvářet prostor, jak fyzický, tak psychický!

Začněme zkoumáním světla na příkladu dvou filmů, *Les maudits* a *Kráska a zvíře*, a to v jeho nejjednodušší podobě,⁴⁵ kdy je ve hře jenom jeden zdroj.⁴⁶

Světlo svíčky je světlo modelující a osvětluje jen jednu postavu a její okolí:

- první otázka je, jak se světlo šíří prostorem
- druhá se týká jeho pozice ve vztahu k objektu a jeho okolí
- třetí je jeho intenzita
- čtvrtá je barva světla

Světlo svíčky považujeme za světlo bodové, vysílající mnoho toků do všech směrů. Můžeme si představit jeden *okruh rozpínání světla*, jehož schopnost osvětlovat se zmenšuje v závislosti na vzdálenosti od zdroje, který ho vytváří.⁴⁷ Ve vybraném příkladě se zdroj světla nachází v úrovni postav opřených o stůl.

⁴⁵ Jednoduchost je jasně pozorovatelná, protože plamen, jak můžeme vidět, je tvůrcem komplexního efektu, který je však těžko rekonstruovatelný uměle ve studiu. Viz obr. 11 obrazové přílohy.

⁴⁶ Viz obr. 9 obrazové přílohy.

⁴⁷ Osvětlení s bodovým světlem se snižuje o druhou mocninu v závislosti na vzdálenosti od zdroje: jestliže povrch přijímá osvětlení 1 lux ze vzdálenosti 1 m od zdroje, ten stejný povrch přijme $\frac{1}{4}$ luxu ve vzdálenosti 2 m od zdroje a osvětlení $\frac{1}{16}$ lux 3 m od zdroje. S lineárním zdrojem, jako jsou fluorescentní zářivky, se osvětlení mění jednoduše podle vzdálenosti mezi osvětlovaným povrchem a zdrojem.

Hlavním problémem tohoto svícení, které pro reprodukci vyžaduje více zdrojů, je dokonalá jednotnost světla vydávaná jediným zdrojem.

Ideální by v tomto případě bylo, kdyby zdroj vydával dostatečné množství světla pro osvětlení objektu bez nutnosti dosvěcovat světlem umělým,⁴⁸ ale přesto i v tomto případě se nikdy mechanická reprodukce takového efektu ani nepřiblíží k transcendenci her světla a stínů tak, jak si je umělec představuje.

Je tedy nezbytné připravit a rozmístit různé zdroje kolem objektu (sujet), aby vytvářely odrazy, uspořádávaly stíny, aby si hrály s úbytkem tonality, protiklady a drobnými detaily.

Barva světla by se měla teoreticky přibližovat barvě viditelného zdroje, který tvoří tuto kompozici. Ale ve skutečnosti musí být jediným pravidlem v ustavení vztahů tonality,⁴⁹ které jsou ve shodě se skladebnými prvky obrazu, maximální volnost.

Na těchto příkladech je možné vidět, jak se z na první pohled z jednoduchého jevu ve finále stává ve svém filmovém uskutečnění celý soubor elektrických prostředků, jejichž výsledek se nachází jak v estetickém plánu, tak psychologickém, kdy se světlo stává zrcadlem ukazujícím dvě tváře: jedna vyzdvihuje formu, druhá pocity.

Jak obraz motivuje naše pocity a jaké jsou prostředky, jak jich světlem dosáhnout? Zdá se, že obraz, ať už je jakýkoliv, je přenášen do mozku jako objektivní informace, která získává svoji subjektivní hodnotu díky schopnosti přijímat určité prvky

⁴⁸ Hlavní kameraman Piero Portalupi provedl několik pokusů v roce 1960, aby mohl točit při 24 snímcích za vteřinu se svíčkou jako jediným zdrojem světla. Je zajímavé srovnat tyto pokusy s výsledkem obrazu filmu *Les Maudits*, kde je světlo petrolejky doplněno několika reflektory.

Poznámka: významný technický pokrok umožnil v posledních několika letech filmařům ovládat více zdrojů svícení ve studiu systémem zvaným télécomande (dálkově ovládaným): reflektory připevněné na ramenech a elektricky polohovatelné na kolejnicích umožňují kameramanovi nebo osvětlovači díky ovládacímu mechanismu na dálku zastat všechny práce sám (rozsvícení, zhasnutí, směrování, pozici ve všech směrech). Díky paměti je možné zachovat rozmístění světel a znovu schéma svícení dané scény obnovit.

⁴⁹ „Tón je subjektivním vyhodnocením objektivně měřitelného zčernání (hustoty) fotografického snímku. Souhrn tónů, výsledný efekt jejich seskupení, označujeme jako tonalitu snímku.“ [Šmok, 1978: 73] – pozn. překladatele.

podle jejich již zmíněné psychofyzilogické hodnoty. Obraz v nás tedy probouzí pocity svou plastickou členitostí, s jejímž rytmem a zobrazenými tmavými i světlými plochami je divák schopen se identifikovat.

5.17 Svícení více zdroji

Svícení klade stejné problémy, ať už jde o interiéry „přirozené“ nebo „smyšlené“, skutečné nebo interpretativní. První krok „svícení“, jestliže se jedná o rekonstrukci vlastností světla přirozeného (aby bylo vysláno jedním zvláštním nebo více zdroji), je jednoduchý – kulisy jsou prvním „objektem“ svícení.

Přirozené vlastnosti světla mohou sloužit *jako náznak hlavních směrů a možného nasvícení*. Aby filmař dosáhl svého cíle, neměl by zůstat pouze u této „možnosti“ a měl by využít i jiných. Je to námět, který je potřeba „vysvítit“ a kulisy nejsou nic než „obsahující“, podřízené „obsahu“, který je přítomen v hlavním „objektu“.

Jestliže světlo sluneční nekoresponduje s námětem, může být v přirozeném prostředí spíše na škodu. Je potom na obtíž a škodí akci, která je mu určena. Proto bývají často přirozená prostředí *přesvědčována* pro účely scénáře.

Stává se, že nasvícení kulis je prvním krokem svícení. Je tomu tak v případě, kdy jsou kulisy samotné svým působením na diváka „hlavní akcí“. V tu chvíli jsou hercem, musí na sebe přitáhnout a koncentrovat veškerou přesvědčovací schopnost a opustit ji o chvíli později, aby se staly „vedlejší postavou“. Jakožto všechny základní prvky námětu je třeba je podřídit světelné architektuře, která je „hierarchizuje“ podle jejich scénické a dramaturgické důležitosti.

Světelné toky jsou umístovány hned po nasvícení prostředí, aby následovaly dynamiku akce a podporovaly požadovanou psychickou i fyzickou atmosféru.

„Světelná architektura“ vytváří kontinuitu (či diskontinuitu) světelných toků, které umisťují akci v prostoru jejího pohybu, jednou ve světlých místech, jindy v polostínech uspořádaných libovolně či podle úmyslu.

Zdánlivě viditelné zdroje světla (v případě nočních efektů) jako pouliční lampy, lustry či odrazy na stěnách jsou „indikací a odkazem“ naznačujícími směry světla.

Intenzita a směrovost nemusí být omezena odkazy na skutečnost, ale je podřízena náladě a dynamice akce.

Jedinou výjimkou mohou být neorealistické náměty, které hledají v naturalismu vyjádření svého syžetu.

5.18 Svícení světlem rozptýleným v přirozených a studiových interiérech

Časté jsou případy, kdy je světlo přímé částečně nebo úplně nahrazeno světlem rozptýleným, jinak řečeno „světlem ambientním“, které se používá jako doplněk světla přímého.

Takové svícení vyžaduje trochu jiné technické prostředky než pro svícení přímým světlem, filmaři jsou často zvyklí, na úkor speciálních reflektorů, používat klasické přístroje osazené rozptylnými pomůckami. Svícení „nepřímé“ užívá světlých nebo bílých povrchů fungujících jako odrazný materiál přímých paprsků vydávaných klasickými reflektory. Tyto materiály jsou v současnosti využívány stále častěji.

Rozptýlené světlo je srovnatelné s rozptýleným denním světlem při oblačném počasí s tím rozdílem, že ve studiu je vše plně pod kontrolou oproti exteriéru, který je vždy podřízen všem vrtochům přírody.

Zdroje světla rozptýleného v kombinaci s reflektory přímého světla umožňují vytvořit „složené světlo“, které je zároveň modelující i rozptýlením zjemňující.

Tento typ méně členitého svícení je často užíván v žánru komedií, kde jsou kontrasty výrazně sníženy, aby se hustota stínů a černé (jejich dramaturgické vlastnosti) oslabila.⁵⁰

5.19 Svícení komedií a americké svícení

Svícení komedií ilustruje správný výběr psychologie světla daný reakcí člověka na světlé a tmavé plochy.

Jak jsme již ukázali, spíše ve světě obrazovém než kinematografickém, „významovost“ tmavých míst (a akcí, které se v nich za účelem jejich dramaturgické odehrávající) vysvětluje, jak opak, tedy „oddramaturgizování“, interpretujeme psychologicky stejně na základě obrazového vnímání a citění projevů světla.

Syžety komedií jsou umístěny do přirozeného světla, které vytváří průhledné stíny a mírné, jemně prosvícené polostíny právě kvůli dokonalé shodě mezi „vnímaným“ a „cítěným“. V nočních scénách se svícení neřídí žádnou logikou, ledaže by jemné

⁵⁰ Georges Perinal, který byl kameramanem zásadních filmů Reného Claira, používal lehkost a čitelnost amerického svícení kombinací světla modelujícího se světlem rozptýleným, které nebylo potřeba mísit s „uměleckým rozmazáním“, jako např. u filmu *Le Million*, kde postup, velmi rozšířený mezi léty 1930 a 1940, spočíval v umístění optické rozptylky na objektiv.

kontrasty⁵¹ přisuzovaly obrazu obecnou tonalitu, ze které by byly vyloučeny všechny pocity smutku. Toto je přímá interpretace vztahu mezi „světlem a pocitem“ v komediálním žánru; akce jako by se topila v prostředí, jehož plastická kontinuita je dobrovolně zbavena jakéhokoliv prvku dramatizace.⁵²

Tento typ svícení, jehož jednoduchá plastická architektura obzvláště vyhovuje komediím a burleskám, byl aplikován velkými americkými kameramany bez zásadních změn v celkové podobě – až na kontrasty – i na dramatické syžety. Setkali se s plným souhlasem herců, jejichž výrazy tak byly dokonale čitelné v jakékoliv situaci. Pro hlavní kameramany v Evropě bylo světlo založeno především na psychologické expresi (podívejme se na filmy francouzské, italské, dánské, švédské, německé, sovětské kolem let 1922-1937), která se „měnila“ podle námětu, zatímco pro Američany světlo nejprve muselo „uplatnit herce“.⁵³ Odtud vychází klasický typ svícení, jehož hlavní světlo je umístěno z výšky a z boku.⁵⁴

6 Závěr

V průběhu překladu jsem se setkal se dvěma základními problémy. Prvním je poetický způsob vyjadřování autora, který je však spíše doménou francouzského jazyka

⁵¹ Užívaná technika spočívala ve snížení kontrastů mezi světlými plochami a stíny. Většinou celkovým zvýšením světelné hladiny, tzv. ambientní, které pak snižuje hustotu světlem neutralizačním.

⁵² Americká kinematografie, obzvláště ve 30. letech, nám dala mnoho skvělých komediálních filmů. Kameramani tehdejších filmů excelovali v tomto svícení do té míry, že pojmenování „americké svícení“ sloužilo jako definice tohoto svícení pro žánr komedie. Viz obr. 12 obrazové přílohy.

⁵³ Přečtěte si na toto téma v časopise *Cinématographe* z června 1981 interview s Michelem Kelberem, kameramanem, který se odvolává na R. T. Kanea, velkého patrona Paramountu dávajícího pokyn kameramanům: „Prodáváme hlas a herce...“.

⁵⁴ Ve stejném časopise *Cinématographe*, pořád v textu Michela Kelbera: „Pořád bylo potřeba zůstat na hercích, pořád je točit zepředu, v plném světle, abychom se vyhnuli čemukoliv, co by se mohlo změnit ve výraz tváře. Američané v tomto ohledu dovedli způsob svícení až k „jedinečnému svícení ze předu“.

obecně. Alekan používá jazyk velmi literární a snaží se v maximální možné míře vyhnout málo známým terminologickým výrazům.

Přesto byl český přepis termínů druhým výraznějším problémem. Hlavní oporou mi pro české termíny byly skripta AMU Jiřího Černého *Základy architektonického a scénického svícení* a kniha Jána Šmoka *Umělé světlo ve fotografii*. V průběhu překladu jsem si všiml jednoho významného rozdílu v české a francouzské terminologii světelných jevů. Čeština používá v mnoha případech termíny vycházející spíše z praxe než z jazyka. Příkladem může být světlo ostré (fr. přímé – directe, směrované – directionnelle – tyto termíny se sice také užívají, ale méně často). Dále také můžu říct, že francouzský jazyk je v terminologii často mnohem přesnější a vyjadřuje mnohem lépe význam. Pojem *lumière secondaire* jasně vyjadřuje pozici v hierarchii světelné architektury, zatímco český ekvivalent vedlejší nebo doplňkové světlo je nepřesný a oproti světlu odraženému nebo světlu ambientnímu se nijak v hierarchii nevymezuje.

Přestože jsem se před začátkem překladu obával slangových kameramanských výrazů, v knize Henryho Alekana se žádné nenacházejí. Alekan se jim zcela účelně vyhýbá z důvodů pochopitelnosti textu i pro laického čtenáře. Pro překlad byly náročnější spíše technické výrazy konkrétních typů světel, které však bylo možné dohledat v české technické literatuře.

Překlad se tedy zpětně jeví jako nejsložitější ze své primární podstaty, a to často velmi složitým systémem větných spojení, které používá francouzština, při zachování stylu a významu původního textu.

7 Literatura

ALEKAN, Henri (1979): *Des lumières et des ombres*. Paris: Edition des collectionneur.

ANOŠČENKO, N. D. (1953): *Základy dnešní filmové techniky*. Praha: Orbis; Dr. Václav Kvičera (*Osnovy sovremennoj kinotechniki*, 1950)

BERGERY, Benjamin (1996): *Henri Alekan: The Doyen of French Cinematography*. American Cinematographer. American Society of Cinematographers. <<http://www.highbeam.com/doc/1P3-1130192421.html>> (cit. 16. 12. 2008)

BOCQUET, José-Louis (1999). *Le vécu et l'imaginaire. Chroniques d'un homme d'images*. [b.m.]: Source Publ. – La Sirène.

BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin (1988): *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge.

BROŽ, Jaroslav – FRÍDA Myrtil (1977): *666 profilů zahraničních režisérů, (A – Z)*. Praha: Československý filmový ústav.

CRISP, Crisp (1993): *The Classic French Cinema 1930 – 1960*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

FAULKNER, Christopher (2007): *Jean Renoir: A Conversation with His Films, 1894-1979*. Köln: Taschen.

FIELD, Charlotte – FIELD, Peter (2005): *One thousand lights*. Köln: Taschen.

FOLVARČNÝ, Jiří (1965): *Filmové techminimum*. Praha: Filmový ústav.

HODGE, Jessica (2002): *Rembrandt*. London: Greenwich Editions.

LEVINSKÝ, Otto – STRÁNSKÝ, Antonín (1974): *Film a filmová technika*. Praha: Nakladatelství technické literatury.

- PINEL, Vincent (1996): *Vocabulaire technique du cinéma*. [b.m.]: Nathan.
- REVAULT, Fabrice D'Allones (1991): *La lumière au cinéma*. Paris: Edition Cahiers du cinéma.
- SCHAEFER, Dennis – SALVATO, Lerry (1986): *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley: University of California Press.
- ŠMOK, Ján (1978): *Umělé světlo ve fotografii*. Praha: Nakladatelství technické literatury, druhé upravené vydání.
- TABERY, Karel (2008): "Alekan, Henri." *International Dictionary of Films and Filmmakers*. The Gale Group Inc. 2001. <<http://www.highbeam.com/doc/1G2-3406802154.html>> (cit. 15.12. 2008)
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David (2007): *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové Noviny; překl Helena Bendová, Jan Bernard, Michal Bregant. aj. (*Film History: An Introduction*, 2004)

8 Citované filmy

Anna Karenina (Julien Duvivier, UK, 1948)

Atalanta (*L'Atalante*, Jean Vigo, Francie, 1934)

Bitvu o koleje (*La bataille du rail*, René Clément, Francie, 1946)

Drôle de drame (Marcel Carné, Francie, 1937)

El otro Cristóbal (Armand Gatti, Kuba, 1963)

Imbarco a mezzanotte/Stranger on the Proso (Joseph Losey, Itálie, 1952)

Juliette ou la clé des songem (Marcel Carné, Francie, 1951)

Kráska a zvíře (*La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, Francie, 1946)

L'ombre et la nuit (Jean-Louis Leconte, Francie, 1970)

La Belle Captive (Alain Robbe-Grillet, Francie, 1983)

La tendre ennemie (Max Ophüls, Francie, 1936)

La truite (Joseph Losey, Francie, 1982)

Les divisions de la nature (Raúl Ruiz, France, 1978)

Les musiciens du ciel (Georges Lacombe, Francie, 1940)

Milenci z Verony (*Les amants de Vérone*, André Cayatte, Francie, 1949)

Milión (*Le Million*, René Clair, Francie, 1931)

Nábřeží mlh (*Le quai des brumes*, Marcel Carné, Francie, 1938)

Napoleon (*Austerlitz*, Abel Gance, Francie, 1960)

Nebe nad Berlínem (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, Západní Německo, Francie, 1987)

Prázdniny v Římě (*Roman Holiday*, William Wyler, USA, 1953)

Řím, otevřené město (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, Itálie, 1945)

Stav věcí (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, Západní Německo, Portugalsko, USA, 1982)

Šanghajský expres (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, USA, 1932)

Une si jolie petite plage (Yves Allégret, Francie, Holandsko, 1949)

Vénus (Louis Mercanton, Francie, 1929)

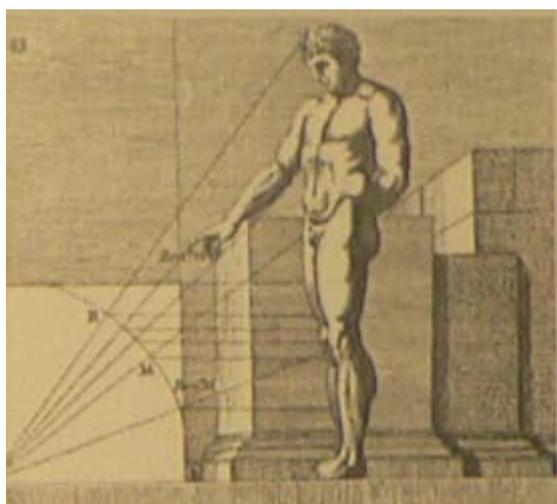
9 Summary

This thesis is commented translation of the publication written by french cinematographer Henri Alekan. In introduction I attempted to briefly resume the history of cinematographic lightening, not only from view of technical development but also from aesthetical point of view. First part is concerned to lightening instruments used by cinematography in early years of silent and sound era. Technical inovations which was first coming fast was in the late 20s stopped by stadardization of lightening instruments which are used almost without changes next three decades.

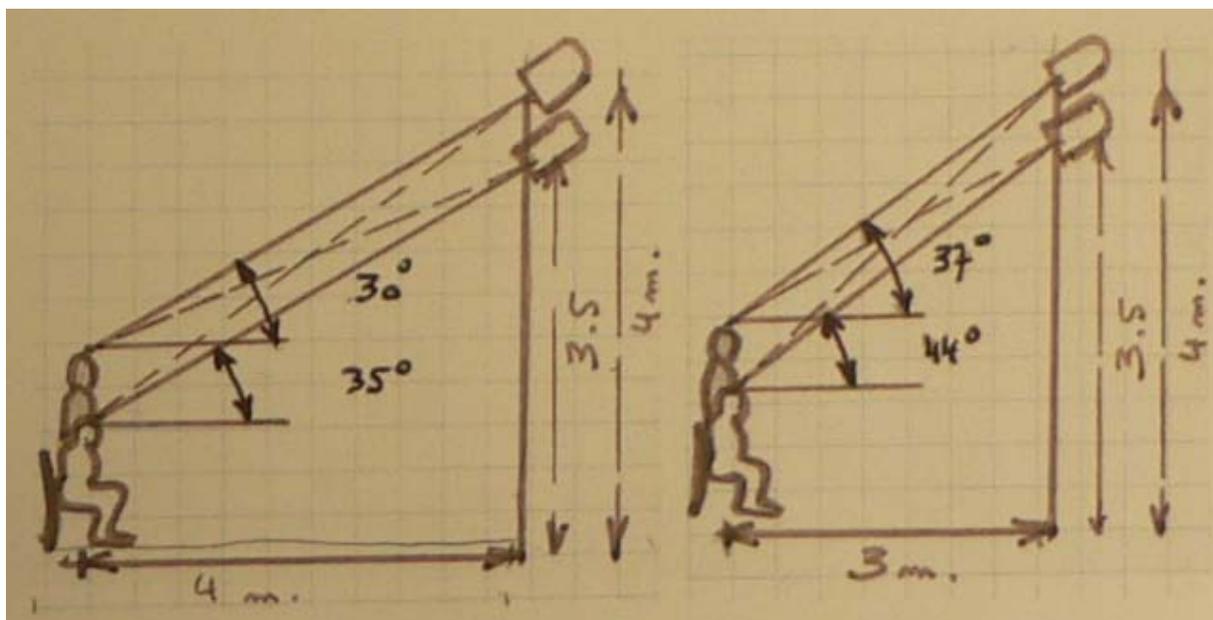
The publication of Henri Alekan is much more about aesthetic of the image in the film than technical guide. In introduction I followed the history of stylistic changes and modes of thinking about the basic element for recording on film material. Because the author is focused on connection between the history of painting and lightening the scene I tried to describe ways how light participated on the incommutable look of diffrent stylistic or national mouvements in film history.

10 Obrazová příloha

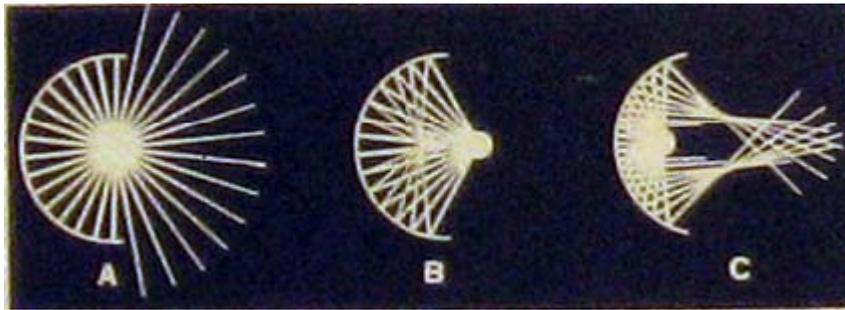
Pokud není uvedeno jinak jsou reprodukce pořizeny z knihy Henriho Alekana *Des lumières et des ombres*.



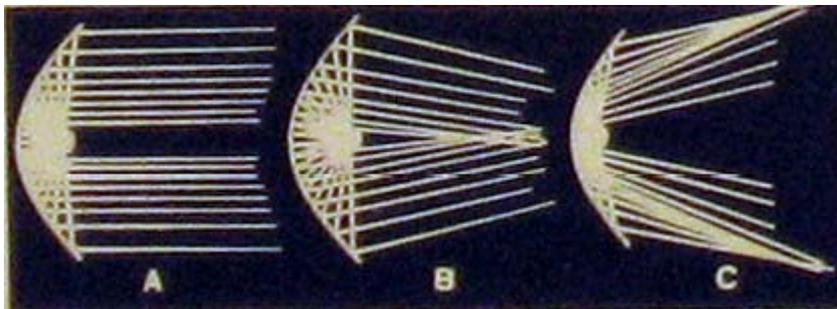
obr.1 Světlo „antisolární“.



Obr. 2 studiové svícení imitující přirozené světlo sluneční.



Obr. 3.1 Světlo rozptýlené: světlo je vyzařováno reflektorem osazeným půlkulatým zrcadlem.



Obr. 3.2 Světlo směrové, přímé: světlo vyzařované reflektorem osazeným parabolickým zrcadlem.



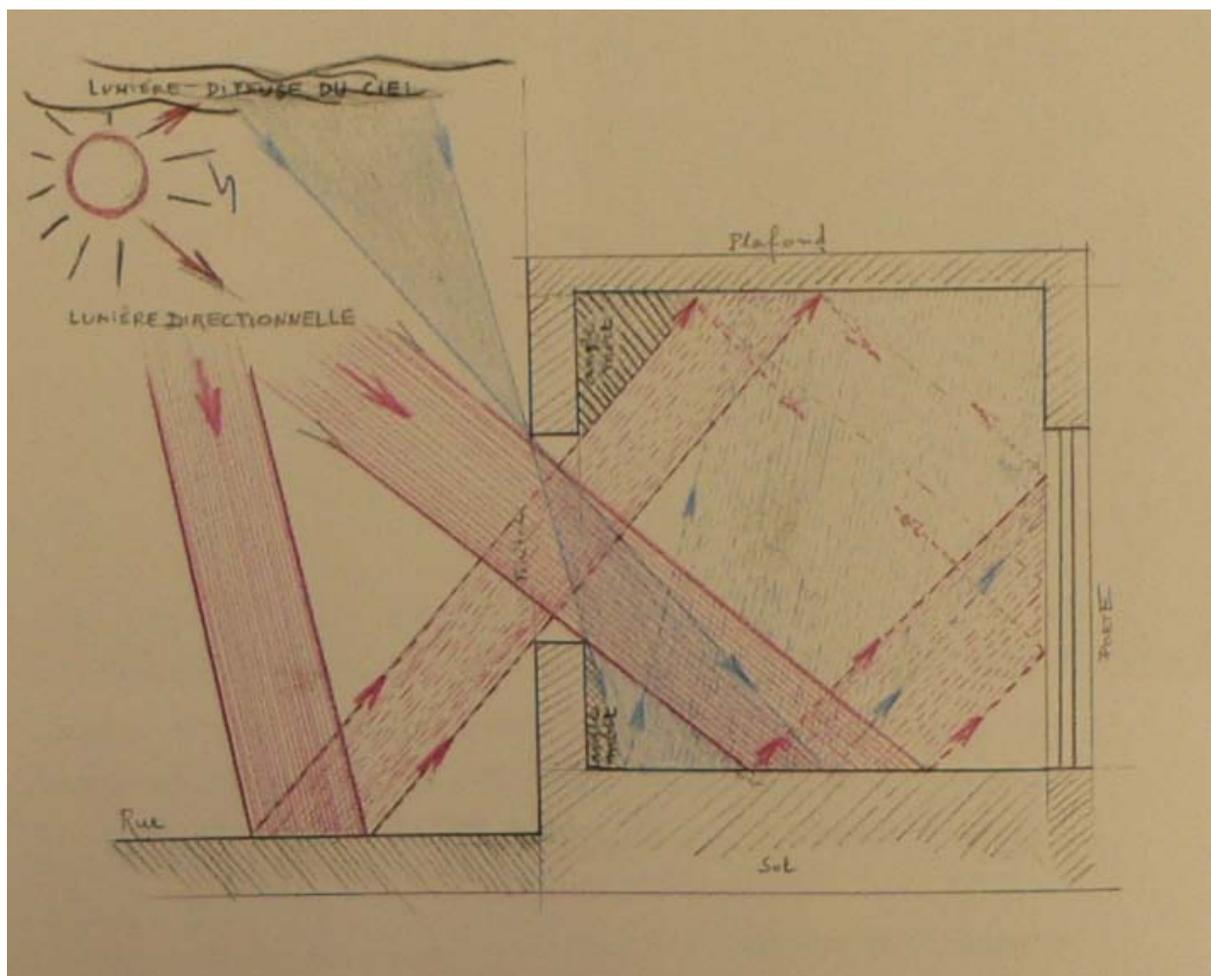
Obr. 4 Světlo ploché vytváří svět ve dvou dimenzích.



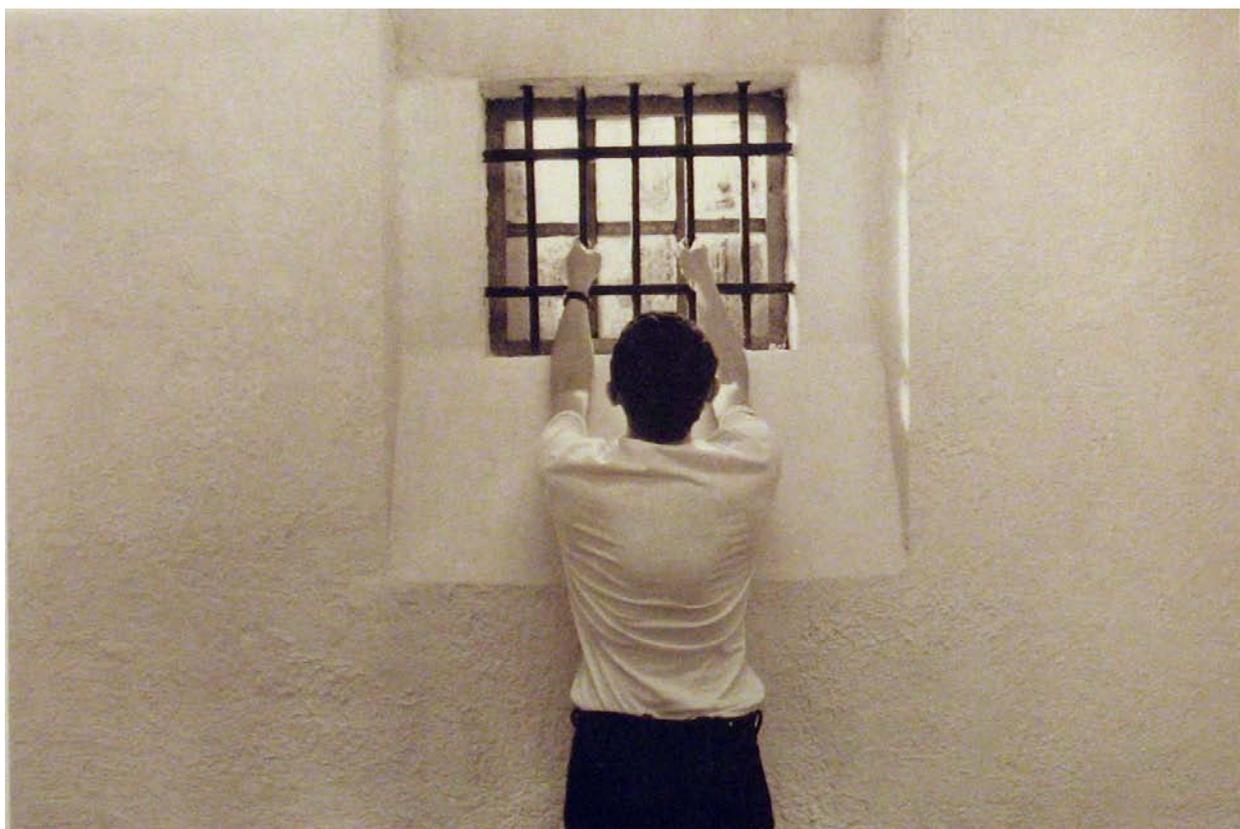
Obr. 5 Schéma analýzy světla.

1. světla přímá hlavní
- 1.A. efektová světla
2. světla vedlejší (sekundární)
3. světla doplňková a odražená (terciární)

fotogram z filmu *Kráska a zvíře*



Obr. 6 Nákres studie dopadajícího světla a jeho chování v interiéru.



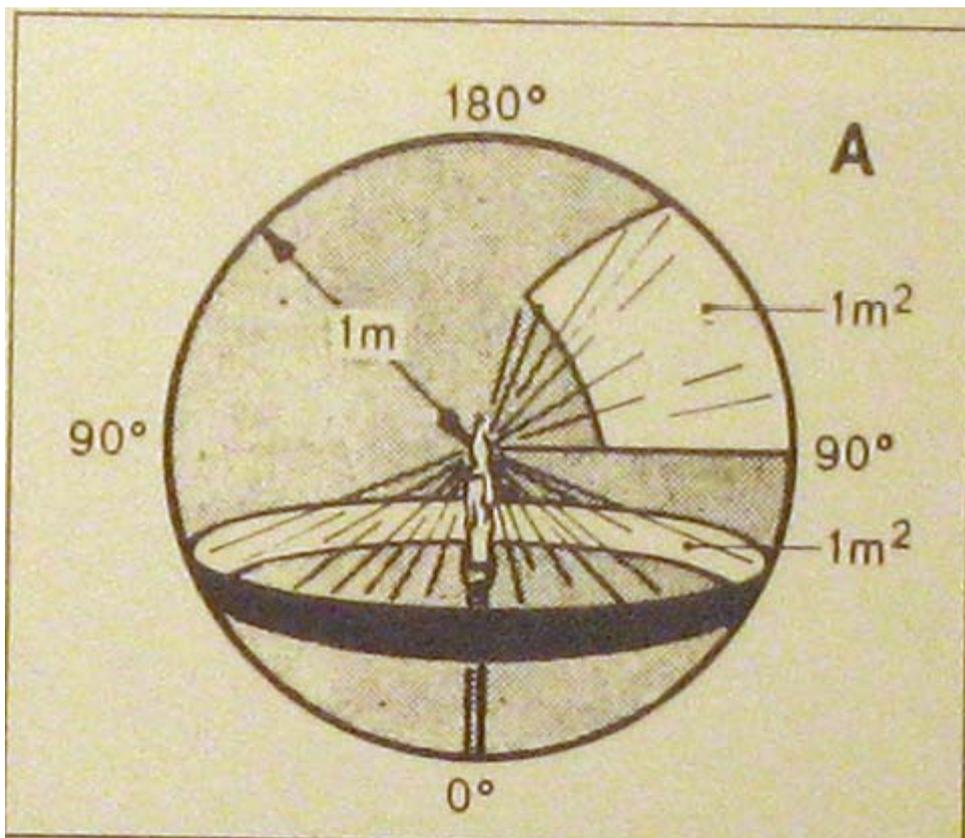
Obr. 7 *L'ombre et la nuit*, kamera: Henri Alekan

Rozptýlené světlo osvobozuje člověka od časoprostoru. Plave v prostoru bezčasí.

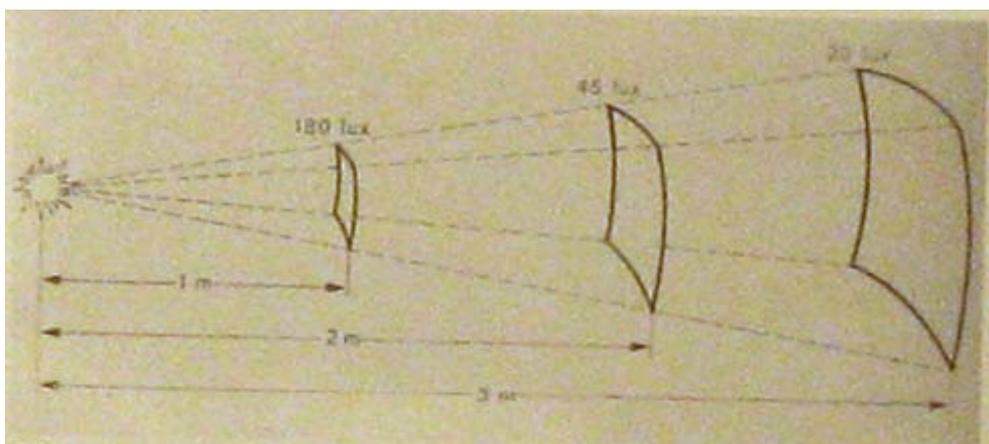


Obr. 8 Přirozený sluneční efekt a umělý efekt ohně krbu.

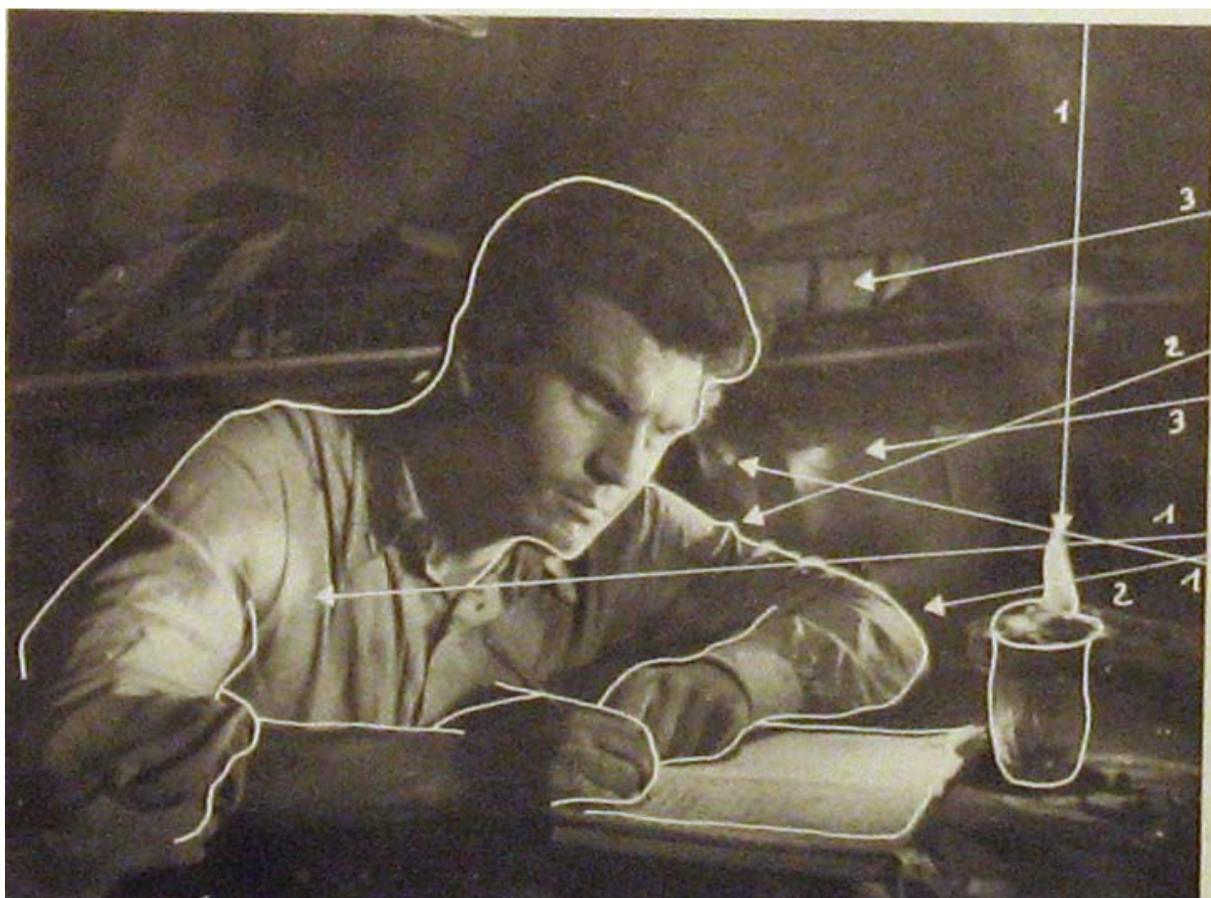
fotogramy z filmu *Kráska a zvíře* (1946), Jean Cocteau



Obr. 9 Světlo vycházející z bodového zdroje



Obr. 10 Snižování osvětlení v závislosti na vzdálenosti



Obr. 11 Rozmístění reflektorů při simulaci světla svíčky



Obr. 12 Zcela neutrální světlo podporuje burleskní atmosféru.





Obr. 13 *Kráska a zvíře* (1946), Jean Cocteau