AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Teorie filmové a multimediální tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

OBRAZ A UDÁLOST

Georgy Bagdasarov

Vedoucí práce : RNDr. Martin Čihák, Ph.D.

Oponent práce: Prof. Miroslav Petříček, Dr.,
Doc. Mg.A. Tomáš Petráň, Ph.D.

Datum obhajoby:13 října 2011

Přidělovaný akademický titul: Doktor (Ph.D.)

Praha, 2011

OBSAH

Úvod.....10

I.OBRAZ.....14

I.1.Obraz-text.....14
I.1.1.Poznámka o skutečnosti.....14
I.1.2.Prostor a komunikace.....16
I.1.3.Návrat k významu 17
I.1.4.Efekt Skutečnosti. 19
I.1.5.Narcis.....21
I.1.6.Normalizace reprezentace.....27

I.2.Obraz-zjevení.....31
I.2.1.Topologie zření.....31
I.2.2.Extáze vidění.....35
I.2.3.Blízkost obrysů.....38
I.2.4.Poznámka o bytí.....41

I.3.Obraz-světlo.....45
I.3.1.Perspectiva.....47
I.3.2.Dioptrique.....51
I.3.3.Optika.....57
I.3.4.Slepota.....59
I.3.5. „...A bylo světlo“.....62

II.UDÁLOST.....65

II.1.Událost-znak. Skutečný čas, čas skutečného.....65
II.1.1Goethovy kamínky.....65
II.1.2.Čas mechanický. Techniky spatializace času.....69
II.1.3.Vyprávění prostoru a čas trhání.....75
II.1.4.Pohyb-znak.....78
II.1.5.Archivace minulostí.....80
II.1.6.Tlak času.....82
II.1.7.Synchronicita Obraz a Zvuk.....84

II.2.Sou-Bytí.....91
II.2.1.Temporalizace prostoru.....91
II.2.2.Světlo-čas.....94
II.2.3.Fraktál času.....97
II.2.4.Výbuch. Východ v bytí.....100

Závěr.....102

Seznam literatury.....104

Film je pozoruhodný už tím,
že je jako "malý experimentální Vesmír",
ve kterém se dají zkoumat zákonitosti jevů
zajímavější a smysluplnější,
než jakými jsou pouhé běhající obrázky.

Sergej Ejzenštejn
z dopisu Esfir Šubové, 1931[1]

Úvod

Mizí světlo. Ve tmě zazní třeskot. Přichází první světelný výbuch, pak ještě jeden, pak další. Výbuchy se opakují, nacházejí svůj rytmus. S pravidelnou rychlostí házejí světlo do tmy. Světlo rozzařuje obraz a vzápětí jej ponořuje do tmy. A v ní nechává i nás. Když se vynoří, vypadá jako by se vůbec nezměnil. Stejný statický obraz. To celé se opakuje třikrát.

Ve jménu Otce, Syna …

Jméno otce je známé, jméno syna také. Otec truchlí nad smrtí syna. Apanas sedí u stolu ponořený do svého zármutku – zemřel jeho syn Vasil. Třikrát ho režisér vytahuje na světlo a třikrát nás nechává ve tmě a Apanase ve smutku. Dovženko této sekvenci, která je ve středu filmu "Země" a trvá skoro víc než jednu minutu, ve scénáři věnuje jeden řádek. To, co je na papíru pouze několika slovy, je ve filmu dlouhou cestou světla do tmy. Světlo přichází a vede diváka za sebou od pouhé oscilace stínu ke zdroji světla, od zdroje ke světlu samotnému.

"Pomysli si lidi jako v podzemním obydlí, podobném jeskyni, jež má ke světlu otevřen dlouhý vchod zšíři celé jeskyně; v tomto obydlí již od dětství žijí

1 EJZENŠTEJN, Sergej, *Montaž*, Moskva, Muzei Kino, 2000, s. 5

spoutáni na nohou i na šíjích, takže zůstávají stále na témže místě a vidí jedině dopředu, ale nemohou otáčeti hlavy, protože jim pouta brání; vysoko a daleko vzadu za nimi hoří oheň a uprostřed mezi ohněm a spoutanými vězni jest nahoře příčná cesta, podél níž si mysli vystavěnou zídku na způsob přepážek, jaké mívají před sebou kejklíři a nad kterými ukazují své kousky."[2]

Toto Platónovo podobenství se již dávno stalo velmi oblíbeným při jakémkoliv povídání o filmu. Platón ve své Ustavě používá podobenství jeskyně, aby popsal "rozdíl mezi duší vzdělanou a nevzdělanou"[3]. Ve vztahu tohoto podobenství k filmu, teď film vypadá jako metafora jeskyně a filmoví diváci jako vězni z této jeskyně. "A kdyby mohli vespolek rozmlouvati, jistě by mysleli, že těmi jmény, která dávají tomu, co před sebou vidí, označují skutečné předměty."[4]

Platón ukazuje tímto podobenstvím falešnou skutečnost zobrazených stínů. A to, jakým způsobem rozvíjí dál svoje vyprávění o skutečném, přichází k pravému skutečnému, čímž je pro něj skutečné světlo. "Konečně pak, myslím, byl by s to, aby popatřil na slunce, ne na jeho obrazy ve vodě nebo na nějaké jiné ploše, nýbrž na ně samo o sobě na jeho vlastním místě, a aby se podíval, jaké jest."[5] Falešnost zobrazeného tkví ne v napodobovaní nýbrž v přírodě stínu, což jest určitý jev vznikající skrze překážení světlu. Jedinou cestou, jak může vzniknout mimetický akt, je vyhrazením skutečného ze sebe tak, že použije skutečné jako pouhého zprostředkovatele absence skutečného. Světlo je nutné pro vznik stínu pouze proto, aby vytvořilo stín tedy tvar absence světla.

Stíny pro vězně napodobují předměty. Aby se toto napodobovaní uskutečnilo, předměty zobrazované ve stínech se musejí vzdálit od stínů samotných. Vzdalování je nutnou podmínkou vzniku mimetického aktu, jelikož

2 PLATÓN, *Ústava*, Praha, OIKOYMENH, 2001, s. 213
3 Ibid
4 Ibid
5 Ibid s. 215

tento akt vzniká ne tím, že skutečný předmět překáží světlu a vrhá stín, nýbrž uchováním distance mezi vězněm a zobrazeným stínem. Vězně nezajímá světlo, oni sledují pohyb stínů.

V mimetickém aktu je uchování distance jedinou možnou technikou vytvoření napodobení, technikou reprezentace, technikou ve smyslu činnosti sledující určitý cíl. Oko se potřebuje vzdálit od objektu na určitou distanci, aby se kopie mimetického obrazu na sítnici objevila "správně". Cílem techniky reprezentace je distance, jíž se dosahuje udržováním vzdálenosti, pevného stanoviska pohledu. Distance takové *statické* upevnění, *stání* opodál přímo vyžaduje.

V takové situaci se označování viděného usnadňuje. Čtení vyžaduje určitý rozestup mezi znaky, bezpečnou distanci k ukazování na čitelné a k pojmenování viditelného. Této distanci se podrobují i čas i prostor, které se od sebe v diferenciaci vzdalují a vytváří tak univerzum roztržitých pojmů, pojmů bez schopnosti pohybovat se uvnitř univerza.

První část podobenství odehrávajícího se v jeskyni Platón řeší v kategoriích distance. Vězni jsou ke svému místu pevně připoutáni pouty a lidé, kteří nosí "všelijaké nářadí a podoby", jsou přizděni zídkou. Druhou část, "vyléčení", pro*vádění skrze* (die hegeomai) jeskyni, Platón řeší v kategorii odpoutání se od distance a přiblížení. Nejprve přiblížení k ohni, který vrhá světlo na zeď jeskyně, pak východ z jeskyně ven a pak přiblížení ke světlu. Přiblížení je zde východem ze statické polohy v pohyb.

Blízkost je na rozdíl od distance kategorií spojitého, proto se vyhýbá diferenciaci. Je to zóna tajemného, schovaného stejně neviditelného jako samotné naše "Já", jež je těžko zachytit proto, že se stále nachází ve stejném pohybu jako "Já" samotné. "Nemáme žádný orgán, který by vnímal "Já" nebo

"My", spíše se nacházíme ve své slepé zóně, v temnotě žitého okamžiku, jehož temnota je konec konců naší temnotou, naším bytím-neznámého, bytím-zahaleného, bytím-chybějícího."[6]

Uvažování o světelné přírodě filmu je cestou k podstatě filmu, je podobenstvím cesty, kterou prochází člověk v Platonově jeskyni od pout ke světlu: od reprezentace přes intenci vidění k emanaci světla samotného. Avšak... "Kdyby takový člověk sestoupil nazpět a posadil se na totéž místo, zdali by se mu oči nenaplnily tmou, když by náhle přišel ze slunce?"[7]

Tento návrat zpátky do tmy s "očima plnýma světla" umožňuje dívat se do blízkého. Zjevuje vedle poznané skutečnosti viděného přiblížení k bytí. V temnotě filmu se objevuje blízkost a spojení se světlem. V temnotě Dovženko schovává Apanase a v blízkém objetí jej spojuje s Vasilem, Otce se Synem.

Tady je místo, aby se rozzářila tma v temnotě.

---

6 We have no organ for the I or the We; rather we are located in our blind spot, in the darkness of the lived moment, whose darkness is ultimately our own darkness, being-unfamiliar-to-ourselves, being-enfolded, being-missing. BLOCH, Ernst, *The Spirit of Utopia*, Stanford University Press, 2000, s.200

7 PLATÓN, *Ústava*, Praha, OIKOYMENH, 2001, s. 215

I.OBRAZ

I.1.Obraz-text

I.1.1.Poznámka o skutečnosti

Film reprezentuje skutečnost.

Skutečnost je čitelná.

V dějinách se lidstvo snažilo reflektovat realitu, reprezentovalo však skutečnost. Od kreseb v jeskyni přes malbu po filmový záběr zobrazovalo skutečnost. Od první kresby v jeskyni zobrazení vytvářelo komunikativní akt a jevilo se jako sémiotická kategorie. Objekt se zobrazoval jako znak. Zobrazit bylo možné to, co se dalo vytrhnout jako ikonický znak. „V celých dějinách lidstva, ať se ponoříme jakkoli hluboko, nalezneme dva nezávislé a stejně hodnotné kulturní znaky: slovo a obraz“[8]

Obraz vznikl jako znak ještě před vznikem jazyka. Na začátku byl spíše užíván jako ekonomický komunikační prostředek. V pravěku člověk potřeboval nějak sdělit, kolik má ovcí a kde je má schované, apod. Jazyk však ještě neexistoval. Podle Jakobsona komunikační akt vyžaduje, aby odesílatel předal sdělení adresátovi, což předpokládá kanál předání a znalost kódu. Pravěký člověk neznal ani jazykový kód, ani Jakobsona, ale měl potřebu komunikovat. Proto jediný způsob, který mu zbýval, bylo užívání ikonického znaku, jenž nepotřeboval kód a zároveň byl kanálem.

Slovo jako sémantická kategorie předpokládá znalost jazykového kódu a obsahuje určité fluktuace interpretace. Obraz také může být čten ale již jako

8 LOTMAN, J., *Semiotika kino i problemy kinoestetiki,* Tallinn: Eesti Raamat, ed., 1973, s. 4

ikonický znak. Předpokládá se, že ikonický znak má jenom jeden jedinečný vlastní význam.

Se vznikem jazyka odpadla nutnost běžné komunikace pomocí obrazu. Jazyk jako jednodušší prostředek přebral komunikační vlastnosti obrazu. Tím však obraz neztratil své sémantické vlastnosti, pouze z oblasti převážně hospodářského využití přešel do oblasti umění. Slovo v převážné části případů zůstává hospodářským prostředkem. Marginálním případem je užití v poetickém textu, kdy slovo přechází do oblasti umění, kde se za pomoci znaků snaží vytvářet slovesný obraz.

V dějinách evropského umění se obraz stal „hlavním" vizuálním prostředkem fixace skutečnosti. Už v renesanční malbě se vytvarovaly základní výrazové prostředky sémantického charakteru. Obraz bud' to kresba, grafika nebo malba, směřoval k vyprávění. Reference ke skutečnosti byla většinou dána už samotným aktem zobrazení - nápodoby - události. A občas docházelo k tomu, že samotná událost, ve jménu didaktické idealizace, byla zobrazena v ignoraci historické věrohodnosti. V klasické malbě obraz vypráví nejenom v signifikantní rovině, ale již používá prostředků alegorie, což předpokládá znalost soudobého kulturního kódu.[9] Alegorie klasicismu se v sémantické symbolice romantismu už úplně rozpouštějí. K XIX. století se obraz v malbě již naprosto mění v text.

„Směrovaní grafiky a malby k vyprávění představuje největší paradox"[10] Rozvoj kultury zlepšoval jazykové prvky zobrazení, vznikaly nové vyprávěcí prostředky[11]

---

9 V XVIII. století byly zábavou šlechty tzv. „živé obrazy". Šlo o opačný proces napodobování událostí zobrazených v obraze. Účastníci dějství se převlékali do obleků a stavěli se do póz postav nějakého známého obrazu.

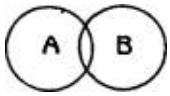
10 LOTMAN, J., *Semiotika kino i problemy kinoestetiki,* Tallinn: Eesti Raamat, ed., 1973, s. 6

11 Tento paradox se dál nejvíce rozšířil v kinematografii. Největší část z pásů rozpohybovaných obrázků, co běží promítačkou, tvoří narativní filmy.

I.1.2.Prostor a komunikace.

Vznik umělého kódu v malbě vytváří ideální podmínky pro komunikaci. Přenos informací uvnitř takového systému zajišťuje vysokou identitu, porozumění mezi odesílatelem a adresátem je ideální. Hodnota takové informace ale bude minimální a informace omezená. V podstatě bude odesílatel i adresát danou informaci znát a rozumět jí i bez podmínky nutnosti jejího předání - aktu komunikace. Samotný akt komunikace se stane triviálním.

V normální komunikaci, podle Lotmana, současně existují dvě protikladné tendence: „směřovaní k usnadnění rozumění" a „směřovaní ke zvýšení hodnoty informace". Normální lidská konverzace předpokládá jenom částečné prolínání „jazykového prostoru".



V situaci úplného spojení „jazykového prostoru" (A je identický s B) se akt konverzace stává triviálním. Avšak když A a B nemají vůbec žádnou spojitost, konverzace není možná. Hodnota dialogu nevychází ze splynutí částí prostoru A a B, ale v přenosu informace mezi neprolínajícími se částmi. „V konverzaci jsme zaujati situací, která komunikaci komplikuje."[12]

Podstata reprezentace smyslu není v sémantickém přenosu sdělení. Jazyková komunikace je v napětí mezi adekvátním a neadekvátním v jazykovém aktu. Rozpad informace vytváří nerovnovážný systém v poli tohoto napětí. Samotný rozpad je nevratným procesem, jehož dynamická struktura narušuje determinismus jazyka.

12 LOTMAN, *Kultura i Vzryv,* Moscow, Gnosis, editorial group Progress, 1992

Jazykové myšlení určuje způsob vidění a způsob výběru objektů vidění. „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“[13] a to předpokládá nějaké omezení projekce světa na určitý jazykový prostor. Projekce se omezuje na pojmy, které jsou obsaženy v jazykovém prostoru. Hranice „světa“ a „mého světa“ se nachází ne "za" ale "mezi", ne za jazykem nýbrž mezi sémantickými pojmy.

Jazykový prostor je racionální a diskrétní. Samotná struktura jazyka nepředpokládá nediskrétní plynulý přechod mezi významy. Samotné významy jsou rozptýleny do racionálních bodů a sémantický význam je představen jako diskrétně umístěný bod. Jakýkoliv mezistupeň mezi sémantickými významy je také diskrétním bodem upevněným na svém místě. Představovat si jazykové pole jako plyn, kde by slovo bylo jako částice s neomezenou možností chaotického pohybu, není možné. Takový chaos by narušoval samotnou podstatu jazyka. Zatímco chaotická struktura, jež umožňuje plynulý přechod částic, vytváří podstatu plynu, jazyk musí mít pevnou strukturu.

I.1.3.Návrat k významu

Jazyk se jako komunikační prostředek řídí ekonomickými zákony. Komunikativní sdělení potřebuje automatismus rozpoznávání. Takové automatické používaní jazyka není založeno na vidění věci, ale na jejím "rozpoznávaní podle náznaku"[14]. Tedy věc nebo objekt se projevují ve znakové rovině náznaku. Následkem takového vnímání se však stává, že "zabalená věc nás míjí, my víme, že je podle místa, kde se nachází, ale vidíme jenom její povrch"[15]

13 "Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“, WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico Philosophicus* (5.6)

14 "они не видятся нами, а узнаются по первым чертам" ŠKLOVSKIJ, V., Isskustvo kak prijom, in ŠKLOVSKIJ, V. B., O teorii prozy, Moskva, Krug, 1925, s. 10

15 "Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность." Ibid s. 10

Šklovského teorie poetického jazyka předpokládá narušování automatismu rozpoznávaní skrze metodu „ozvláštnění" nebo spíš *„ocizení"*[16]. Podstata umění je v narušování automatismu pro návrat od automatismu rozpoznávání k vidění.

Prozaické myšlení nebo prozaický jazyk pracuje s ekonomickým použitím jazyka jako praktického prostředku komunikace. Adresát může docela snadno interpretovat význam sdělení pomocí sémantických vazeb dohodnutého jazykového kódu. Poetický jazyk pracuje s *ocizením* významu sdělení v rámci dohodnutého systému jazyka, narušuje sémantické vazby. Cílem narušení je vytržení z automatického prozaického myšlení kvůli upozornění na ně samotné a zastavení se k jeho vnímaní. Jde o návrat od automatismu čtení k vnímaní. „Cílem umění je dávat vjem věci skrze vidění a ne skrze uznávání"[17]

Ocizením se ve sdělení spojuje několik významů: význam prozaický a význam poetický. Samotné sdělení se stává z abstraktní sémantické jednotky konkrétním komplexním objektem. Adresát se na chvilku musí vrátit z automatismu interpretace a „dotknout" se objektu sdělení. Ze sémantické abstrakce se stává materie. Vzniká nerovnovážný systém fluktuace „abstrakce a materie", „věc a význam".

Ocizení není jenom narušováním sémantických vazeb „věc a význam" v jazykovém prostoru, ale je také přemístěním významu v jazykovém prostoru. Vytvoření spojitosti mezi vzdálenými významy narušuje diskrétní racionalitu logiky jazykového prostoru. Spojení významů ve smysl, návrat od významu ke smyslu věci.

---

16 Šklovského výraz „остранение" se většinou překládá jako „ozvláštnění", v samotném ruském pojmu je však již metoda „остранения" obsažena. Takové slovo předtím v ruštině neexistovalo, pojem „остранение" - „ocizení" vzniká ze slova „одстранение" vypadnutím písmena „d". A zde je podstatná „odcizená spojitost" v „ocizení" než „zvláštnost rozdělení" implikovaná v „ozvláštnění".

17 "Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание" ŠKLOVSKIJ, V.B., *Isskustvo kak prijom*, in ŠKLOVSKIJ, V. B., *O teorii prozy*, Moskva, Krug, 1925, s. 11

I.1.4.Efekt Skutečnosti.

Kultura podmiňuje identifikaci autentičnosti sémantickou hodnotou. Vně jazykovou skutečnost je vnímána stejně jako nějaký jazyk. Tendence k usnadnění reprezentace určuje používání takového způsobu reprezentace, kde není nutná znalost kódu. Ikonické znaky, které jsou ve srovnání se slovem vnímány méně jako znaky, přesto zůstávají sémantickou kategorií. Rozdíl ikonického znaku spočívá v menší náročnosti čtení. V hierarchii autentičnosti se „slovo vztahuje k malbě stejně jako malba k fotografii"[18] V situaci, kdy se obraz stává kodifikovaným textem, je fotografie také vnímána jako ikonický znak.

Bazin vidí výhodu fotografie v automatismu objektivního zobrazení skutečnosti. „Objektivita fotografie"[19] se vytváří pomocí objektivu namířeného na objekt. Fotografické zobrazení je objektem samotným ("objet lui-même").[20] Věrohodnost zobrazení spočívá v zobrazení objektu s rozpoznatelnými věrohodnými znaky jako jsou světlo, perspektiva, hloubka apod. Tyto znaky vycházejí ze způsobu lidského vidění a jsou-li totožné se znaky zobrazeného, stvrzují autentičnost objektu.

Podle Bazina vytváření „obrazu světa" ve fotografii nachází v sémantických referencích reprezentaci objektu v zobrazení. Není náhodou, že článek věnovaný ontologii fotografického zobrazení Bazin končí větou „Jinak film je také řeč."[21] .

V identifikaci skutečnosti zobrazeného ve filmu Bazin přenáší svou pozornost z vizuálního objektu do té doby v popředí do pozadí („le fond"), věci a události v pozadí ho vzrušují více než objekt samotný. Ve své reflexi Bazin tyto věci z pozadí vytrhuje a přenáší je do signifikantní roviny sémantického znaku. Hloubka mise-en-scène, která je nejpodstatnějším výrazovým prostředkem, vrací

18 LOTMAN, J., *Semiotika kino i problemy kinoestetiki,* Tallinn, Eesti Raamat, 1973, s. 6
19 "L'objectivité de la photographie", BAZIN, A., *Qu´est-ce que le cinéma?,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, s.15
20 Ibid s.16
21 "D´autre part le cinéma est un langage", Ibid s. 19

film k renesanční logice perspektivy v malbě. Největší hodnota fotografického obrazu, a toho, co film zdědil po fotografii, je podle Bazina efekt skutečnosti. Obraz reprezentuje skutečnost.

"Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci."[22] Efekt skutečnosti vzniká, tím že pozorovatel vidí zobrazený objekt a seznává v něm skutečný objekt. Reprezentace skutečnosti má jenom jedinou skutečnou možnost skrze seznávaní a rozpoznání. „Reprezentace má jen jedno centrum, jednu ubíhající perspektivu avšak falešnou hloubku, která sice zprostředkovává vše, ale nic nepřemisťuje, ničím nehýbe"[23]. Reprezentace musí determinovat významy a spojení, aby zachovala jediné centrum. Reprezentace nabízí pouze jediné viditelné místo pro pozorovatele, odkud je vidět reprezentovaná skutečnost. Deleuze vidí možnost úniku od totality reprezentace v deformaci každého z jejích prvků. Roztrháním spojitosti a determinizmu. „Každá věc a bytost musí vidět svoji vlastní identitu pohlcenu rozdílem, nejsouce více než rozdíly mezi rozdíly."[24]

Obraz nebo umělecké dílo se jeví takovým „deformátorem", který vytváří více center a matoucí perspektivy, čímž dosahuje pohybu. „Víme, že moderní umělecké dílo tíhne k uskutečnění těchto podmínek: stává se v tomto smyslu opravdovým divadlem, metamorfózou a permutací. Divadlem nespojitého nebo labyrintem bez nití (Ariadna se oběsila). Umělecké dílo opouští sféru reprezentace, aby se stalo „zkušeností", transcendentálním empirismem, vědou o smyslech"[25]

22 "La photographie bénéficie d´un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction", Ibid s. 16

23 „La représentation n'a qu'un seul centre, une perspective unique et fuyante, par là même une fausse profondeur; elle médiatise tout, mais ne mobilise et ne meut rien." DELEUZE Gilles, Différence et répétition, Épiméthée, PUF, 12e édition, Paris, 2000, s. 78

24 „Chaque chose, chaque être doit voir sa propre identité engloutie dans la différence, chacun n'étant plus qu'une différence entre des différences." Ibid s. 79

25 „On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions : elle devient en ce sens un véritable théâtre, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'oeuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir 'expérience', empirisme transcendantal ou science du sensible." Ibid s. 79

I.1.5.Narcis

Leon Battista Alberti ve své práci "O malbě" (Della pittura 1436), věnované geometrii a perspektivě v malbě, Narcise alegoricky nazývá vynálezcem malby. „Co jiného lze nazvat malbou než objímání odrazu na povrchu vodní hladiny smysly umění?”[26] (O malbě. Kniha druhá)

Na rozdíl od Ovidia je Narcis pro Albertiho kladnou alegorií malby: „Z tohoto důvodu, jak říkám mezi svými přáteli, byl prý podle básníků vynálezcem malby Narcis, jenž byl obrácen v květ. A jelikož malba je květem všech umění, Narcisův příběh výborně vyhovuje našemu záměru."[27] Alberti byl znám tím, že se sepsáním pravidel sbíhavé perspektivy pokusil shrnout základní mimetické techniky reprezentace. Zde se proto, aby vyznačil mimetický povrch malby, obrací k mýtu o Narcisovi.

Samotný Ovidius v Mýtu o Narcisovi vychází z milostného konfliktu výběru objektu touhy a lásky:

„Cos se mi líbí, co vidím, co vidím však, co se mi líbí
nemohu nalézt – tak velký blud v mé lásce mě šálí!
…On sám chce být ode mě objat!
Kolikrát proudící vodě jsem k polibkům nabídl ústa,
vztahoval zezdola též svá ústa ke mně, už věru
mohla se dotknout – cos malého však je milencům v cestě“[28]

26 „What else can you call painting but a similar embracing with art of what is presented on the surface of the water in the fountain.“, ALBERTI, Leon Battista, *On Painting,* New Haven, Yale University Press, 1970. s.64

27 „For this reason, I say among my friends that Narcissus who was changed into a flower, according to the poets, was the inventor of painting. Since painting is already the flower of every art, the story of Narcissus is most to the point. „ Ibid

28 OVIDIUS, *Proměny*, Praha, Svoboda, 1974, s.98

Smysl narcisistického aktu reprezentace spočívá ve shledávání rysů podobnosti. Model reprezentace jako by se snažil potvrdit identitu originálu, identitu dvojníka totožného se svým originálem. Paternální vztah reprodukce, kde je vztah mezi kopií a originálem založen na jinakosti (jako například u Benjamina absence nebo přítomnost aury), je v reprezentaci porušen a zaměněn za replikaci.

Originál předchází kopii, a v tom tkví rozdíl, na kterém je založena jinakost kopie a originálu. Jinakost, která právě kopii a originál spojuje. V kopii poznáváme originál na základě rozdílů, které mezi nimi jsou. Tento rozdíl, tato jinakost, vytváří určitý prostor meze, ve kterém vzniká spojení. Kopie a originál jsou spojené v paternální soumeznosti.

V synu shledáváme otce v rysech jinakosti, které stojí vedle podobnosti avšak ne v totožnosti. Jinakost ukazuje, že syn zůstane i když otec už zde nebude. Jinakost je to, co propojuje originál a kopii, minulost a budoucnost, to co spojuje obraz a podobu.

Hledání rysů podobnosti podle Pascala bylo zavádějící příčinou nepřijetí Ježíše u Židů. Židé hledali v Ježíšovi viditelné znaky jeho Mesiášství, znaky, které by odkazovaly k jeho královské přírodě. „Židé byli zvyklí na velké a nápadné zázraky, a tak velké zázraky Rudého moře a země Kananejské měli za typické. Porovnávali je s velkými činy svého Mesiáše a právě proto hledali ještě výraznější zázraky, jež by mohli porovnávat se skutky Mojžíšovými.“[29] Židé čekali viditelný obraz shodný s Mesiášem. Avšak Božská příroda Ježíše se zjevuje v neviditelné podobě.

29 „The Jews were accustomed to great and striking miracles, and so, having had the great miracles of the Red Sea and of the land of Canaan as an epitome of the great deeds of their Messiah, they therefore looked for more striking miracles, of which those of Moses were only the patterns.“ 746.17, PASCAL, Blaise, *Thoughts*, Vol. XLVIII, Part 1. The Harvard Classics, New York, P.F. Collier & Son, 1909-14.

Bůh Pascala je neviditelný, skrývá rysy božského v přirozeném. „Zůstával skrytým pod závojem přírody, jenž ho halil od chvíle jeho vtělení, a když bylo třeba, aby se zjevil, schoval se ještě více v lidském. Byl více rozpoznatelný, když byl neviditelným, než když se učinil viditelným.“[30]

Pro Pascala a jansenisty vůbec se skutečnost schovává pod závojem viditelného. Skutečná podoba není rozpoznatelná ve viditelném a stejně tak v obraze není možné uvidět rysy podobnosti. Obraz a podoba není jedno a totéž.

Herodes představoval obraz krále. "Herodes byl pokládán za mesiáše. Převzal od Judejců žezlo, nepatřil však mezi Judejce.“[31]). Obraz Ježíše je pravý opak obrazu krále. Neviditelná podobnost Ježíše Božské přírodě se projevuje ve viditelné jinakosti obrazu. Právě proto byl Ježíš přijat těmi národy, kterým nebyly známy viditelné znaky Božského.

Spojení jinakosti obrazu a neviditelnosti podobnosti ukazuje na základní rozdíl mezi obrazem a podobou. Zjevení Mesiáše v Ježíšovi v Novém Zákoně je odkazem ke Genezis, ke vzniku prvního člověka, kterého Bůh stvořil podle obrazu svého a podoby své. Obraz Ježíše je odkazem k obrazu Adama.

Již křesťanská theologie se snažila vypořádat s problematikou podoby a jinakosti ve svých mimetických konceptech člověka jako obrazu a podoby Boha. Tomáš Akvinský († 1274) rozdílu obrazu a podoby věnuje celou devadesátou třetí otázku Sumy Theologické: „Ad imaginem et similitudinem“ (Summa theologiae

---

30 „He remained concealed under the veil of the nature that covers him till the Incarnation; and when it was necessary that he should appear, he concealed himself still the more in covering himself with humanity. He was much more recognizable when he was invisible than when he rendered himself visible.“, *Letters to Mademoiselle de Roannez*, II.12 October 1656 in PASCAL, Blaise, *Letters*, Vol. XLVIII, Part 2. The Harvard Classics, New York, P.F. Collier & Son, 1909–14

31 „Herod was believed to be the Messiah. He had taken away the sceptre from Judah, but hewas not of Judah.“ 753.28, PASCAL, Blaise, *Thoughts*, Vol. XLVIII, Part 1. The Harvard Classics, New York, P.F. Collier & Son, 1909-14.

Ia, q. 93). Akvinský cituje dvě známé autority: Sv. Augustina († 430), který stavěl podobu výše nad obraz, a Jana Damaského († c.750), u něhož je podoba důkazem dokonalosti obrazu. Tyto dva opoziční koncepty starších theologů Akvinský spojuje v Aristotelově doktríně transcendentního: „jako dobro nějaké jednotlivé věci se může k ní přirovnati jako předchozí její, i jako následující, pokud označuje nějakou její dokonalost, tak také jest při srovnávání podoby s obrazem." (Ia, q. 93 art. 9 co.). Své bádaní zakončuje skoro v jansenistickém duchu logiky z Port-Royalu „milování slova, což jest milovaná znalost, patří k pojmu obrazu; ale milování ctností patří k podobě, jakož i ctnost" (Ia q. 93 a. 9 ad 4).

Obraz a slovo zůstává v rovině viditelného a vyslovitelného, avšak podoba je schována v neviditelném, podoba je dokonce nevyslovitelná. V paternalní soumeznosti je vztah mezi nimi spíše metonymický než viditelně metaforický.

Sv. Irinej († c.202) rozděluje obraz (εικων), který je totožný s viditelným tvarem člověka a podobou (ὁμοιωὸς), která je soumezná se substancialitou Boha, avšak neviditelná.

"Dříve se říkalo, že člověk byl stvořen podle obrazu Božího, který ale nebyl zjeven. Slovo, podle kterého byl stvořen obraz člověka, bylo zatím neviditelné. Proto člověk mohl o tuto podobu snadno přijít. Nicméně Slovo Boží se ztělesnilo a tím potvrdilo oboje: On potvrdil pravdivost obrazu, když se zjevil v jistém obraze, když se (On) stal Sebou, tím, co bylo Jeho obrazem. A (On) ustanovil podobnost v připodobnění člověka k neviditelnému Otci skrze smysl viditelného Slova." (Adversus Haereses 5, 16, 2)[32]

32 „For in times long past, it was *said* that man was created after the image of God, but it was not [actually] *shown*; for the Word was as yet invisible, after whose image man was created. Wherefore also he did easily lose the similitude. When, however, the Word of God became flesh, He confirmed both these: for He both showed forth the image truly, since He became Himself what was His image; and He re-established the

Podoba mezi neviditelným obrazem Otce a viditelným obrazem Syna vzniká skrze viditelné Slovo. Slovo, které zpočátku bylo neviditelné, pouze vyslovené neviditelným Otcem. Obraz je nastavován Bohem jako nějaký tvar, ve kterém se On sám později zjeví. Bůh vytváří prvního člověka Adama, který je obrazem Krista ještě před jeho vtělením.

Mimetický koncept raného křesťanství byl postaven na přiblížení se k Bohu, na zúčastňování se připodobnění se Bohu, ne však na totožnosti s Bohem. Podoba se nevnímala jako primitivní kopírovaní, věřící se podobal Bohu, avšak nehledal svoji identitu v božské totožnosti.

Narcistická reprezentace kopie je však dvojníkem originálu. Reprezentace replikuje originál v přechodu od "Stejného k Totožnému aniž by (...) prošlo Jiným."[33] Když existuje dvojník, již není zřejmé, co je originál. Touha reprezentace se naplňuje v hledaní sobě podobného, v hledaní ztracené identity. Touha po soběpodobnosti je strachem z jiného. A tato figurativní xenofobie vytváří tautologické mechanizmy reprezentace. Odraz Narcise se pro samotného Narcise neopakuje, nýbrž ho replikuje a reduplikuje, ukládá zálohovou kopii identity.

Narcis se dívá na povrch, svou touhou se však snaží prosáknout pod povrch, přejít na opačnou stranu obrazu, aniž by se stal svým opakem. Narcis přijímá odraz za více než reálný, za něco skutečného. Přijímá odraz za obraz reálné postavy a přechází od reálného ke skutečnému tím, že proniká na opačnou stranu, pod povrch reálného skutečnou láskou k té postavě.

Povrch je to, co nabízí Narcisovi obraz. Povrch zůstává plochým

similitude after a sure manner, by assimilating man to the invisible Father through means of the visible Word. (*A.H.*, 5, 16, 2)", Sv. IRINEJ, *Adversus Haereses* podle vydaní A. Roberts and J. Donaldson, ed., The Ante-Nicene Fathers, vol. 1 (Edinburgh: T. & T. Clark, 1989).

33 Viz mýthus o Narcisovi u Baudrillarda, BAUDRILLARD, Jean, *O svádění,* Olomouc, Votobia, 1996, s. 196-197

povrchem, dokud jej Narcis nenaplní hloubkou své lásky, vytváří něco, co tam není, vytváří vlastnost, jež povrchu nenáleží. Narcis se snaží zachytit, obejmout obraz na povrchu, čímž se ho snaží vlastnit. Přidává vlastnost nevlastní povrchu, kterou však Narcis touží vlastnit.

Narcis touží zachytit něco, co existuje pouze na povrchu. Narcisistická reprezentace vnímá viditelné pouze povrchně, snaží se naplnit povrch falešnou hloubkou vlastní touhy i když si uvědomuje, že obraz je pouhým odrazem.

> Pravil, a k obrazu témuž jak šílený opět se vrátil,
> slzami hladinu zčeřil a ve vodě zkalené takto
> nejasným stal ten obraz. Když uviděl, jak se mu ztrácí,
> vykřikl: "Kampak mi prcháš! Ach zůstaň, a milence svého
> neopouštěj, ty krutý! Ať alespoň dívám se na to,
> čeho se dotykat nesmím, a ukojím nešťastnou vášeň!"[34]

Slzy odhalily Narcisovi povrch. Tragédie jeho lásky spočívá v tom, že Narcis spatřuje mechanizmus reprezentace, dotyká se povrchu vody ve snaze zachytit odraz a obraz mizí.

Uvědoměním si povrchu pro Narcise obraz mizí. Mizí vše, co považoval za skutečné nebo totožné se skutečným. Jen na opačné straně existuje ono totožné a samotná skutečnost existence opačné strany vychází z techniky jeho dívání vymyšlené s určitým cílem, s touhou po totožném nebo jinak řečeno s touhou po identitě.

Mythus o Narcisovi začíná odmítáním lásky jiných, útěkem od lásky jiných. Jeho láska byla hnaná xenofobií, strachem z jiného. Obraz jeho touhy

34 OVIDIUS, *Proměny*, Praha, Svoboda, 1974, s. 99

představoval cosi totožného, tautologického v rovině vyslovitelného. Jeho láska vzniká tím, že Narcis nevidí Narcisův obraz, nýbrž vidí samotného Narcise.

Označující a označované jsou totožná a tautologie zobrazujícího a zobrazeného se projevuje v rovině vyslovitelného. Portrét Caesara se stává Caesarem samotným. Kopie se stává dvojníkem originálu.

Odraz totožného není obrazem podoby nýbrž symetrií obrazu. Povrch vody zrcadlí symetrický odraz, tudíž vytváří totožnost - stejnost v určitém systému měřitelného. Symetričnost obrazu je měřitelná stanovenou technikou měření. Podoba je nahrazena měřitelnou totožností a technika reprezentace vytváří samotný systém měření.

I.1.6.Normalizace reprezentace

Renesanční perspektiva, která je zodpovědná za tvoření hloubky prostoru, je schopna reprezentovat pouze ty objekty, které se podřizují geometrickým zákonitostem jako například architektura nebo nábytek. Zobrazuje tedy pouze takový svět, který byl vytvořen člověkem. Naopak svět vymykající se moci člověka jako jsou rostliny, zvířata a nakonec i lidské postavy, je těžko podřídit pravidlům perspektivy. Odsud vliv perspektivy na geometrickou pravidelnost architektury nebo nábytku v Renesanci. Renesanční traktáty věnované perspektivě (mezi nimi i práce Albertiho a Da Vinciho) popisovaly nejen pravidla jejího užívání v malbě, ale také doporučovaly dodržovat pravidla perspektivy při formovaní okolního světa - zahrad, architektury a vůbec jakýchkoliv artefaktů. Perspektivní kód nezobrazuje svět, nýbrž začíná tvořit tvar světa takovým způsobem, aby bylo možné tento tvar později reprezentovat.

Kód reprezentace neodkazuje k zobrazovanému. Nemá referenční vztah se skutečným obrazem světa, vytváří však vlastní skutečnost obrazu světa. Skutečnost, jež musí být obsažena již v pravidlech své reprezentace podřízené kódu reprezentace tak, aby se reference mohla uskutečnit. Uskutečnění reference je základem skutečnosti obrazu.

Samotný kód reprezentace musí stanovit referenci. Jde o deterministickou referenci sémantické vazby, která v tomto spojení předpokládá oboustranný směr. Přechod od označovaného k označujícímu musí byt stejný jako přechod od označujícího k označovanému. Slovo nahrazuje věc a věc se stává slovem.

Problém reprezentace spočívá v pravidlech čtení reprezentace. Pravidlech, která ustanovují normalizaci reprezentace a vedle toho ustanovují techniky dívaní. Dochází ke stanovení určitého systému a kódu čtení (naučení tomuto kódu čtenáře, diváka).

Například při natáčení filmu Nanuk[35] Robert Flaherty ukazoval a vysvětloval zaujatým eskymákům, jakým způsobem funguje technika a přistroje (kamera, optická kopírka etc.), které používá při natáčení filmu. Na otázku eskymáků, k čemu to celé slouží, Flaherty říkal, že vytváří pohyblivé obrázky, čemuž se eskymáci samozřejmě smáli. Ale samotné obrázky, pokračoval Flaherty, nejsou takové figurativní kreslené obrázky, jaké mají oni, nýbrž jsou reálné. Tomu už eskymáci příliš nerozuměli.

Při vysvětlování toho, co jsou tak zvané reálné obrazy, Flaherty narazil na pozoruhodný jev. Ukazoval jim fotografie eskymáků, které během natáčení pořídil, ale eskymáci nebyli podle slov Flahertyho[36] schopni rozpoznat na fotografii

35 FLAHERTY, Robert; *Nanook of the North* (1922)
36 FLAHERTY, Robert, *Nanook In The Emergence of Film Art*, ed. Lewis Jacobs., New York, Norton & Company, 1979 s. 218

žádný obraz a s fotografií zacházeli jako s libovolným kusem papíru. Otáčeli ji, všelijak ji skládali, ale nedívali se na fotografii jako na obraz.

Tehdy Flaherty postavil eskymáka před zrcadlo, vzal také jeho fotografii a začal eskymákovi ukazovat společné rysy, které shledával jak v zrcadlovém odrazu, tak na fotografii. Eskymák se rozesmál ale zároveň pochopil, k čemu slouží technika, co Flaherty přivezl s sebou. Teprve po takové zkušenosti byl schopen vnímat film jako pohyblivé "reálné" obrázky.

Flaherty seznamoval eskymáka s technikou, která vytváří reprezentaci společně s technikou jejího čtení. Učil ho technice dívaní. Technika dívaní v sobě zahrnuje znalosti techniky vytváření reprezentace. Právě znalost techniky reprezentace, techniky vzniku obrazu, je velmi důležitá pro navázání reference mezi zobrazovaným a mezi zobrazeným světem nebo v případě Flahertyho mezi eskymákem a kusem papíru, na kterém je zobrazen eskymák. Pro nezkušeného eskymáka mezi nimi neexistuje žádná spojitost, eskymáka je proto třeba naučit rozpoznávaní metaforičnosti, která umisťuje tento libovolný kus papíru do podobné roviny, ve které se nachází jeho odraz v zrcadle. Odraz, který říká, že je to on sám.

Normalizace vizuality se stává nutnou podmínkou pro vznik narace. Bordwell odkazuje na normativní způsob vyprávění daný stanovením optiky, které se obraz podřizuje: "objektivy s dlouhou ohniskovou vzdáleností se používají pro detaily (…), širokoúhlé objektivy pro celky, základní pro polocelky a polodetaily"[37].

Stanovení geometrie optiky ve vyprávění normalizuje vyprávěný prostor.

37 "Long lenses for picturesque landscapes, for traffic and urban crowds, for stunts, for chases, for point-of-view shots of distant events, for inserted close-ups of hands and other details; wide-angel lenses for interior dialogue scenes, staged in moderate depth and often with racking focus (…) - if there is a current professional norm of 35mm comercial film style around the world, this synthesis is probably it." BORDWELL, David, *On the History of Film Style,* Cambridge, Harvard University Press, 1997, s.259-260

Vytváří takový discours prostoru, aby se zjednodušila jeho čitelnost. Čtenář seznámený s tímto discoursem snadno přečte vyprávění odehrávající se v tomto prostoru, aniž by se musel ponořit do prostoru samotného.

Stanovení normativního discoursu svádí k trivializaci komunikačního aktu reprezentace. Čtenář prostor nevidí, pouze čte znaky známého discoursu. Obraz sděluje pouze vyprávění, není však schopen sdělit samotný prostor, ve kterém se vyprávění odehrává.

Trivializace vede k tomu, že se z diváka stává čtenář a ten čte pouze to, co již předem ví. Čtení prostorových konvencí rozpuštěných v normativním discoursu vyprávění nevyvolává intenci, nevyžaduje dívaní se na obraz. Narušení normativního discoursu vyprávění podle slov Bordwella "dedramatizuje" vyprávění samotné[38].

Normativní discours vyprávění stanoví automatismus mechanického zobrazení, což je spíš účelem ekonomické dokumentace záznamu světa. Umění právě pracuje s narušováním čtení tohoto automatismu. Tím ukazuje nedeterministickou nenávratnou podstatu zobrazeného, nejedná se však o napodobování v reprezentaci světa. Namísto nápodoby vytváří porušováním sémantických vztahů zpětnou intenci ke světu. Umělecké dílo není světem ani odrazem světa do kterého je ponořeno. Umělecké dílo je výchozí bod vektoru intence namířený k světu.

38 "While signaling the resolutely nonmainstream film, the perpendicular schema suits a dedramatized narrative." BORDWELL, David, *On the History of Film Style,* Cambridge, Harvard University Press, 1997, s. 262

I.2.Obraz-zjevení.

Zření je naším vjemem vyneseným ven, je naší součástí, ale je promítán mimo nás. Vlastnit zření můžeme pomocí vnějšího objektu. Zření je podmíněno vztahem vnějšího k nám. Předpokládá vzdálenost pozorovatele a objektu. Vzdálenost je nutná už kvůli tomu, aby se pozorovatel oddělil od objektu.

Prostor je kategorií podmíněnou rozdílem mezi výchozím a cílovým bodem. Relativní charakteristika prostoru vzniká tím, že se pozorovatel odděluje od objektu pomoci zření. Rozdílem umístění vzniká intence pozorovatele a vytváří logiku prostoru.

I.2.1.Topologie zření

Obraz je vůči pozorovateli objektem.

Vztah objektu a pozorovatele vytváří topologický prostor. Podle Merleau-Pontyho „topologický prostor" patří k oblasti „divoké percepce" (perception sauvage), tedy k předkulturnímu vnímání. Prvotní topologický prostor se s postupným rozvojem kultury proměnil v renesanční perspektivní prostor, tedy prostor „kulturní percepce". Takový „kulturní" prostor zaclání našemu vnímání prvotní topologii prostoru.

„(...) způsob, jímž se vnímání samo maskuje a samo mění v euklidovské, (…) *vnímání samo od sebe neví nic o sobě jakožto o živelném vnímání* (perception sauvage)*, jakožto nevnímání*."[39]

Vztah pozorovatele a objektu vzniká skrze intencionalitu pozorovatele. Fenomenologie percepce Merleau-Pontyho vycházela z Husserlovy koncepce

39 MERLEAU-PONTY, M., *Viditelné a neviditelné,* Praha, Oikoymenh, 1998, s. 207-208

vnímání. Vědomí je záměrné, je namířené na objekt. Existuje však fáze, kdy vědomí ještě není namířené na objekt, ještě není odlišené od sebe samého. Takové fázi Husserl říká „prvotní obsah (náplň)". Takové vědomí ještě není namířené na objekt, protože objekt ještě neexistuje a nemá tvar (morphé). Takovému prvotnímu vjemu Husserl říká „hyle" (hyle – materie). Látka, ze které vznikají objekty vědomí. Hyle předchází objektovému vědomí. "Hyletická kvalita existuje jako barva, tón, pach, bolest v subjektivní rovině"[40] Svět hyletických kvalit není trojdimenzionálním prostorem světa, ve kterém by byly umístěny objekty, neexistuje pohyb a tvar. Existuje jenom dvoudimenzionální svět barevných nebo taktilních pocitů.

Na rozdíl od Euklidova prostoru, který se zaobírá metrickými vlastnostmi prostoru jako například vzdáleností, je podstatou topologického prostoru jeho nepřetržitost a spojitost. Tvary v topologickém prostoru nejsou metricky fixní. Třeba kružnice a trojúhelník z hlediska topologie jsou objekty podobného tvaru nebo-li homeomorfismy. Takové prostory se mohou jakýmkoliv způsobem deformovat a roztahovat, jen se nesmí přetrhnout. Topologický prostor je zakládán spojitostí svých bodů. Může být intuitivně představen jako gumový, kde jsou všechny body nepřetržitě spjaté, ale nejsou vázané ekonomickou hodnotou metričnosti.

Euklidova geometrie vznikla jako praktický prostředek k měření pozemků. A ekonomická podstata vyžadovala určitou hodnotu takového prostoru – metričnost. Aby se v průběhu času bez přítomnosti pozorovatele velikost pozemků nemohla změnit, metričnost měla být fixní hodnotou. Metričnost je kódem prostoru, ale není prostorem samotným. Vychází z relativní vzdálenosti mezi objekty.

40 „Hyletic data are data of color, data of tone, data of smell, data of pain, etc., considered purely subjectively, therefore here without thinking of the bodily organs or anything psychophysical." HUSSERL, E., *Phenomenological Psychology,* The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, s. 128.

„V přírodě vnímáme jenom pohyb, bez kterého není možné smyslové prožívání. Všechny ostatní pojmy jako například ty geometrické jsou uměle vyrobeny naším rozumem a derivovány od vlastností pohybu“[41] Analytická reflexe přírody vytváří Euklidův prostor. Objektivní myšlení předpokládá relativní vztah mezi objekty v prostoru. V takové struktuře geometrického prostoru se předpokládá umístění objektů vůči sobě bez pozorovatele a vně čas.

V kategorii topologického prostoru není podstatné ani možné určovat vzdálenost nebo rozestup mezi body. Rozestup už předpokládá roztržení prostoru a to je porušení topologie. Jakým způsobem se dá spojit objektivně metrický Euklidův prostor s prostorem topologickým?

Metrický Euklidův prostor z hlediska topologie představuje racionální prostor, jehož základní kategorií je bod. Bod nemá žádné metrické vlastnosti. Pomocí bodů vědomí dělí topologický prostor na metrické intervaly. Diskrétní množina racionálních bodů také představuje prázdný Newtonův prostor. Axiomy Euklidovy geometrie určují bod jako prvek nezávislý na kategorii času a materie.

Mezi diskrétními body racionálního prostoru se zaplňuje iracionální prostor. Iracionální prostor je neroztržitá množina, která je většinou vyjádřena v iracionálních číslech. V iracionálním prostoru není možné analyticky vydělit diskrétní část. Spjatost takového prostoru vzniká skrze spojitost materie, bez níž by to nebylo možné. Body iracionálního prostoru jsou materiálními body. Není náhodou, že se procesy v materiálním prostoru vyjadřují iracionálními čísly, např. Zlatý řez, číslo π nebo Planckova konstanta. Nepřetržitost takového prostoru vytváří stálý pohyb a nekonečné změny. Kvůli spojitosti bodů takového prostoru přemisťování jednoho bodu mění polohu všech ostatních. Proto je pohyb

41 "В природе мы познаем собственно только движение, без которого чувственные впечатления невозможны. Итак, все прочие понятия, например, Геометрические, произведены нашим умом искусственно, будучи взяты в свойствах движения" LOBAČEVSKIJ, N. I., *Geometrija. Novyje načala,* in LOBAČEVSKIJ, N. I., *Polnoje sobranije sočinenij*, díl II., 1949, s.158-159

nebo změna polohy materiálního bodu změnou polohy vůči předchozí poloze, vlastně situaci, a ne vůči ostatním bodům topologického prostoru.

Pokud se matematicky diskrétní racionální prostor vyjadřuje v racionálních číslech, iracionální prostor je vyjádřen v číslech iracionálních. V matematice spojení racionálních a iracionálních čísel tvoří reálná čísla. Vzniká-li spojením množiny racionálních čísel s množinou iracionálních množina reálných čísel, pak reálný(!) prostor vzniká spojením diskrétního racionálního a iracionálního spojitého prostoru. Jde však o spojení bez průniku, prostory se vzájemné neprolínají, a tedy nelze uskutečnit projekci racionálního prostoru na iracionální a visa versa.

Kategorie racionálního prostoru, které známe z Euklidovy geometrie, nejsou použitelné pro reprezentaci reálného prostoru. Proto je takový topologický prostor popsán pomocí prvků tzv. „Hilbertova prostoru", který se používá obzvlášť v kvantové mechanice. Je možné v něm měřit úhly a velikosti vektorů a ortogonálně projektovat vektory na podprostory. A právě sféra kvantové mechaniky umožňuje takové dva prostory představit jako jedinou množinu.

Vzniká však otázka, proč se sem plete kvantová podstata materie? Procesy ve Vesmíru a v přírodě se rozvíjejí v jednotě času, prostoru a materie. Kvantum, které je základním prvkem, jak procesů ve Vesmíru, tak vzniku filmového zobrazení je foton. Existuje tedy materie, která spojuje filmové zobrazení s procesy ve Vesmíru, a je jí světlo.

Světlo vytváří prostor ve své nepřetržitelnosti. Představovat si světlo jako rozsekanou materii není možné. Pro kvantovou podstatu světla platí Heisenbergův princip neurčitosti. Kdybychom chtěli zachytit pouze prostorovou hodnotu světla, museli bychom ho zastavit, důsledkem zastavení by však světlo zmizelo. Bud' známe umístění fotonu avšak světlo samotné nevidíme nebo

vnímáme jeho impulz (což je časoprostorová hodnota). Světlo se tedy hýbe a existuje jako spojitá materie v čase a prostoru. Právě světlo vytváří spojitý prostor, topologický prostor, a je podstatným prvkem dívání.

I.2.2.Extáze vidění

Lidské oko má omezenou fyziologickou možnost zření[42] obrazu. Ve skutečnosti vidíme jenom to, co se nachází v určitém optickém rozsahu[43], což vychází z optické schopnosti lidského oka. Dalo by se říci, že jde o normální *stázi* zření: vidíme to, co se v optické skutečnosti objeví na sítnici bez závažných ztrát prvků obrazu. Čím dále se objekt od toho rozsahu nachází, tím větší je ztráta přesnosti obrazu. Mizí v abstrakci.

Do jistého okamžiku zbývá jenom obrys objektu, pak i obrys splyne s ostatním v neurčitý povrch. Ale díky schopnosti interpretace může lidský mozek ze zbývajících tvarů a obrysů pochopit nebo vytvořit obraz. Vytrhnout objekt z povrchu. V tuto chvíli se však již nedíváme do skutečnosti, ale nacházíme se v rovině interpretace vizuální informace.

Proti práci interpretačního aparátu mozku, který právě vidí ztracený obraz, je zde úkol oka nebo zření minimální. To již není normální zření neboli *stáze* zření ale spíše extáze vidění. Když akt zření přechází v akt vidění, fyziologická percepce se mění na psychologické vnímání. Interpretace zničených prvků obrazu vyžaduje větší aktivitu mozku. „Pouze střední vzdálenost a to, co by se dalo nazvat vzdálenějším popředím, jsou výhradně lidskými. Když se díváme příliš zblízka nebo příliš zdaleka, člověk bud´to mizí, nebo ztrácí

42 Záměrně užívám slova „zření", které se na rozdíl od „viděni" vztahuje spíše k fyziologické percepci. „Vidění" je složitějším komplexem psychologie vnímání spojené se socialní zkušeností a kulturou.
43 Minimalní hranice viditelnosti je kolem 0.15 m. Maximalní je kolem 100 m.

prvenství."[44] Nevidění vyvolává skrze fyziologickou neschopnost vzrušení a afekt. Vyvolává Extázi.

Vzrušení tím, co se nachází daleko za hranicemi zření vyvolává v evropské malbě vznik komplexu perspektivy. Snaha ukázat vzdálenost objektu skrze jednoduché geometrické zákony optické perspektivy na ploché rovině plátna znamená umístit do oblasti extáze.

Leonardo da Vinci dále rozpracoval vzdálenost jako zmenšující se viditelnost. Největší vzdálenost pak vytvářel přechodem do podkladu technikou „sfumato", což doslovně znamená mizející jako dým. Objekty mizely v mlze. Se vzdáleností se ztrácely kontury, jasné obrysy i sytost barev. Čím více přecházely do podkladu, tím více se objekty postupně rozpouštěly v povrchu. Zde zdůraznění gradace přechodu dohromady s optickou perspektivou ukazuje na *víceplošnou* strukturu podkladu nebo prostorovou přírodu podkladu.

V extázi vidění z hlediska zření objekt více patří podkladu. Nevnímáme jej zřetelně, patří do oblasti nevědomého. Objekt mizí v podkladu, odkud ho vidění vytahuje.

V dětství je rozsah vidění menší. Do tří měsíců dítě vidí jenom to, co se nachází ve vzdálenosti jeho ruky. Zároveň je jeho schopnost interpretace obrazu příliš malá na to, aby vidělo do dálky - dále, než sahá jeho ruka. Proto malé dítě vetšinou vyvíjí akt zření. Během prvního roku a půl se učí mluvit, chodit a vidět. Tyto tři akce jsou důležité pro vznik sémiotické interpretace vidění, která nadále strukturuje myšlení člověka.

Když dítě nevidí objekt znamená to pro ně, že objekt se nachází daleko, což podle zkušenosti těla znamená za hranicemi jeho ruky. Dítě se snaží jít

44 HUXLEY, A., *Nebe a Peklo*, Praha, DharmaGaia, Maťa, 1999, s. 55

k objektu a dotknout se ho, přiblížit objekt k sobě. Když dítě natáhne ruku (z hlediska dítěte v tuto chvíli objekt ještě není objektem, protože se nachází na hranici zření a patří spíš povrchu), vytrhne objekt dotykem z podkladu, aby ho pak mohl uzřít. Takto přes první haptický zážitek dítě vytahuje objekt z nevědomého povrchu ven.

Tento prvotní komplex - „komplex ruky" člověka dále pronásleduje celý život. Pochopení nevědomého (nezřetelného) je snaha uvidět provázená „komplexem ruky" - znamená jít k nevědomému, dotknout se jej a vytrhnout z povrchu.

Ve fotografickém obrazu minimální hloubka ostrosti vyvolává konflikt mezi tělesnou zkušeností a jeho neviditelností. Objekt se nenachází až tak daleko, aby byl mimo zónu zření, přes to však není vidět (opticky už není ostrý). Tělesně bychom ho ještě měli být schopni uzřít, ale ve skutečnosti jej už vidíme.

Něco podobného vzniká i v optické perspektivě[45]. Extáze vidění vzniká skrze ničení konvencí geometrických zákonu optiky lidského oka[46]. Když je ničena normální zkušenost zření, dochází k silnému emocionálnímu dopadu. Výrazové prostředky optiky zvětšují konflikt zření-vidění. Člověk chce zřít, nikoli vidět, pokud ale nemůže nic uzřít, snaží se jako v dětství natáhnout ruku k povrchu a vytrhnout z něj neviditelné, aby byl schopen to neviditelné interpretovat. Vlastní tělo člověka zatahuje do obrazu, avšak obraz jej nutí k opaku, k extázi vidění.

Obraz ani proces vidění nemá maticovou podstatu, není tedy omezen rozlišením. I když má sítnice ve *stázi* zření určitou schopnost rozlišení, v okamžiku, kdy zření přechází hranici rozlišení, tehdy začíná již akt vidění.

45 Ejzenštejn přirovnává optickou perspektivu u El Greca k perspektivě širokoúhlého objektivu.

46 Lidské oko funguje jako „základní" objektiv, fokální vzdálenost se rovná diagonále projekce na sítnici.

Vidění se nekonečně přibližuje k obrazu, vytahuje další prvky a staví nové obrazy. Jedná se o fraktální podstatu vidění.

Když se díváme na obraz z normální „lidské vzdálenosti" vidíme samotný obraz. Při příliš silném přiblížení vidíme tahy štětce, skrze které objevujeme gesto umělce. Van Gogh *vytahoval* tuto rovinu dívání a pozornost upínal ke gestu, k ruce[47]. Ruka je počátkem vzniku pohybu v obrazu.

Když se ještě více přiblížíme k obrazu, otevře se materie, ze které vzniká obraz a další struktury, vnitřní svět obrazu. Vstoupíme do povrchu, ve kterém se objevuje nekonečný prostor.

Stejně tak se děje při vzdalování se od obrazu; jako fraktál má i obraz nekonečnou strukturu, jednoduchý vzor fraktálu opakuje sám sebe a vytváří nové struktury. Nezáleží na tom, z jaké blízkosti nebo z jaké dálky se na obraz díváme, akt dívání v sobě vždy ukrývá opakovaní.

I.2.3.Blízkost obrysů

Gestalt teorie stanovuje konflikt objekt-podklad. Podklad se snaží vtáhnout objekt tak, aby zmizel v jeho povrchu. Objekt se naopak snaží od povrchu oddálit. Zóna konfliktu se nachází v samotné hranici nebo spíše v mezeře objekt-podklad. Tato zóna nepatří ani objektu, ani podkladu povrchu. Je to zóna souboje objektu za vlastní samostatnost vůči povrchu. Obrys.

47 Van Gogh byl vzrušen pohybem a snažil se ho zachytit. Podle něj byl pohyb spojen s rukou, ale pouze gesto umělce může zachytit gesto pohybu, nejen samotnou ruku. „Cílem je naučit se kreslit nejen samotnou ruku ale gesto, ne matematicky pravidelnou hlavu ale celkovou expresi" "What I am trying to acquire is not to draw a hand, but the gesture, not with mathematical correctness a head, but the expression." VAN GOGH, V., STONE, J., *Dear Theo: The Autobiography of Vincent Van Gogh*, New York City, Plume, 1995, s. 288

Vidění nevnímá samotný obraz objektu, samotný objekt neexistuje. Pouze povrch dává možnost vzniku objektu na svém pozadí. Což znamená, že obraz objektu neexistuje jako samostatná jednota, ale jako funkce vztahu objekt-podklad, která se projevuje jeho obrysem. Vidění vnímá obraz objektu kvůli obrysu.

Podstata obrysu je linie. Ejzenštejn popisuje obrys objektu jako cestu od zobrazení k obrazu, od objektu k ideji[48]. Zřetelně vnímáme obrys a skrze to vidíme objekt, objevujeme obraz objektu: „...linie odhaluje zobecněný obraz... ."[49] Je spojena s postupem myšlení, zaplétá se do podivných tvarů a vytváří zápletky. Má dynamickou strukturu a zároveň dramatickou funkci[50], kterou hraje v konfliktu objekt-podklad v obrysu.

Linie vzniká na hranici rozdílu jednoho a druhého. Zároveň se obrysy spojují ve velkou množinu a v jistý okamžik se dokonce na sebe lepí a vytvářejí neurčitou *plošinu* (množinu povrchů).

Plošina coby množina obrysů ztracených tvarů velmi afektivně působí. Je množinou nevyřešitelných konfliktů. Ztrátou tvaru se obrys mění a zůstává v podobě linie, skrze ztrátu tvaru obrys ztrácí podstatu konfliktu avšak o samotný konflikt nepřichází. Ztrácí však i jakoukoliv možnost interpretace. Proto je *plošina* čistý afekt bez další schopnosti sémantické interpretace.

Povrch nebo podklad není však nějakým kobercem, na kterém by objekt ležel. Objekt je do tohoto koberce spíše zabalen a povrch ho obestupuje ze všech stran.

Vidíme jen jednu projekci jejich vztahu a to tak, že se vžíráme do povrchu, která se nachází nad objektem. Oko prokusuje díru v povrchu

48 Tahle myšlenka se postupně rozvíje v serii článku z kapitoly „Montaž v jediném stanoviště záběru" EJZENŠTEJN, S. M., *Montaž*, Moskva, Muzei Kino, 2000

49 Ibid s. 60

50 Podle Kandinskeho je linie dramatem obrazu. Viz. KANDINSKIJ, V., *Točka i linija na ploskosti*, Moskva, Azbuka, 2008, s.120

a odhaluje to, co se tam schovává. V malbě tuto agresivní funkci vykonává rám. Proto v Evropské tradici většinou neexistovaly objekty přicházející do obrazu z mimoobrazového prostoru na rozdíl od východní tradice. V japonské nebo čínské malbě se často setkáváme s různými artefakty přicházejícími z venku (nejčastější jsou větve ze stromu, který roste někde mimo obraz). Taková prostorová kompozice byla více otevřena nebo jinak řečeno prostor prostírající se mimo obraz byl více zdůrazněný. Kompozice v evropské malbě coby více uzavřená co nejméně poukazovala na hranici obraz-rám. Objekt nacházející se v této oblasti se přiblížením k rámu postupně rozpouští, přechází do povrchu.

„Kde začíná krajina, která je zobrazená v obrazu? Malíř neumist'uje sám sebe do krajinomalby, sám se však bezprostředně nachází v krajině jako samá vnitřní oblast bezprostředního."[51]

Rám je jediným prvkem, který neexistuje v každodenní zkušenosti dívaní. Člověk nevidí hranici svého vidění. Vidí až do ní, ale samotný „rám vidění" nevidí. Rám je právě tou hranicí rozdělující pozorovatele dívání od objektu, na který se dívá. Pozorovatel zde vystupuje jako objekt a to, na co se dívá jako povrch. V přirozeném aktu dívaní pozorovatel nemůže uvidět svůj obrys. Obrys ve smyslu konfliktu, souboje objekt-povrch. Tohoto neviditelného se mu právě dostává, když se dívá na uměle vytvořený obraz, který má rám. Rám, to je obrys pozorovatele. V rámu pozorovatel vidí hranici, kde se on sám odděluje od povrchu.

„Ve svatebním objetí se osobnost rozplývá, a jedinec přestává být sám sebou a stává se součástí rozlehlého neosobního vesmíru.

A tak je tomu s umělcem, který zaostří svůj zrak na blízko. V jeho díle člověk ztrácí svoji důležitost, anebo zcela mizí. Namísto mužů a žen provádějících

51 "Where does the portrayed landscape begin in a picture? The painter does not include himself in the painting, although he is also immediately located in the landscape, as the innermost ring of the Immediate." BLOCK, E., *The Principle of Hope*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, s. 295

pod vysokým nebem neuvěřitelné kousky, jsme vyzváni, abychom se zamysleli nad lekníny a meditovali o nadpozemské kráse „obyčejných věcí" vytržených z užitečnosti souvislostí a zachycených tak, jak jsou samy o sobě a v sobě."[52]

Když se díváme do blízkého, tak v této oblasti dívání už objekt neexistuje. Je to oblast, kde vládne pouze povrch a objekt se nachází pod ní. „Podklad nepřestávaje být podkladem stoupá na povrch."[53] Neexistuje možnost vytrhnout objekt z tohoto povrchu.

Zároveň jde o oblast intimního, je to oblast našeho těla. Tato oblast vyhlašuje rozpouštění pozorovatele v povrchu. Zde se pozorovatel sám stává pozorováním.

V dětství se díváme do blízkého a vnímáme svět jako to, co nám patří. Později skrze zkušenost a myšlení se oddělujeme od světa, vytrháváme se z povrchu. Když se ale díváme na obraz, naše neschopnost interpretovat ho nebo ho uvidět nás vrací do podkladu.

I.2.4.Poznámka o bytí

Vnímaní prostoru v geometrických kategoriích je vnímáním souvztažností mezi objekty bez přítomnosti pozorovatele. Takový prostor operuje v abstraktních kategoriích metričnosti, jakými jsou znaky vzdálenosti a hloubky. Vnímaní prostoru v geometrických kategoriích je hypotetickým vnímáním odkazujícím k systému vždy již podmíněnému. Takový abstraktní prostor je představen pouze v souvztažnosti objektů, aniž by byl vnímán. Je spíš objektivním myšlením než vnímáním.

52 HUXLEY, A., *Nebe a Peklo*, Praha, DharmaGaia, Maťa, 1999, s. 55-56

53 "On dirait que le fond monte à la surface, sans cesser d'être fond." DELEUZE G., *Différence et répétition*, Paris, Épiméthée, PUF, 12e édition, 2000, s. 43

Znalost geometrických zákonů informuje o vzdálenosti objektu (podle jeho velikosti) vzhledem k ostatním objektům. V předgeometrickém myšlení velikost objektů vůči sobě neurčuje vzdálenost. Třeba eskymák nepokažený Euklidovými prostorovými modely určuje vzdálenost jen podle vlastní tělesné zkušenosti. Musí sám nejdřív dojít k objektu, aby zjistil, jak daleko se objekt nachází. Vnímá prostor ne v kategorii vzdálenosti od objektu ale v kategorii přiblížení. V takovém prostorovém uvažování se objevuje docela podstatná kategorie času. Vnímá prostor jako trvání, existence nebo bytí v prostoru je prožíváním prostoru v čase.

„Prostor není místo (reálné nebo logické), kde jsou umístěné věci, jde o předpoklad možného sledu umístění věcí"[54]

Vnímaní je prožíváním vztahu pozorovatele a objektu pozorovaní. Merleau-Ponty mluví o takovém prožívání jako o tělesném vnímání. „Prožívání prostorovosti těsně spjaté s vžíváním se v svět. (...) když je svět jasných artikulovaných objektů odstraněn, naše perceptualní bytí rozvíjí prostorovost v absenci objektů."[55] Pohyb v geometrickém prostoru, přemisťování od objektu k objektu, je spíše kulháním. Když se moje stará babička potřebuje pohybovat po domě, nejdřív se musí na věci, na nábytek po cestě, podívat, aby věděla, o co se opřít. Čistý prostor bez reflexe je prostorem osvobozeným od vzdáleností. Hloubka se neměří vzdáleností, vrací se k „čisté hloubce", „hloubka bez pozadí nebo popředí, bez povrchu a bez oddělující vzdálenosti, jež mě vzdaluje"[56]

Tělesné vnímaní nemizí, je však potlačeno objektivním myšlením. To může narušit až psychopatologická percepce, která přestává vnímat prostor

54 "Space is not the setting (real or logical) in which things are arranged, but the means whereby the position of things becomes possible" MERLEAU-PONTY, M., *Phenomenology of Perception*, London and New York, Routledge Classics, 2002, s. 284

55 "Once the experience of spatiality is related to our implantation in the world, (…). When, for example, the world of clear and articulate objects is abolished, our perceptual being, cut off from its world, evolves a spatiality without things." Ibid s. 330

56 "it is pure depth without foreground or background, without surfaces and without any distance separating it from me" Ibid s. 330

objektivním myšlením. Díky takovému narušení jazykového myšlení se hroutí fixní měřítka Euklidovy geometrie.

„Podstatu mytologického a psychopatologického prostoru pochopíme, když jej obnovíme ve vlastním prožívaní, ve vlastní aktuální percepci. Tedy když ve vztahu subjekt a svět zanedbáme analytickou reflexi"[57] Takový psychopatologický stav percepce vzniká v kině, kdy je divák tělesně umístěn ve fixní vzdálenosti od plátna, na kterém vidí záběry různých velikostí a objektivním myšlením vnímá různé vzdálenosti.

Vzdálenost mezi objektem a pozorovatelem není prvkem, který vytváří akt dívání. Topologický prostor dívání vzniká mezi pozorovatelem a objektem, když vzdálenost mezi nimi mizí. Vzdálenost předpokládá roztrhnutí prostoru mezi pozorovatelem a objektem, jde tedy o ničení topologického prostoru. Zření je však „vynesením pozorovatele ven" a jeho spojením s objektem v jediný prostor. Intence pozorovatele vytváří neroztržitelností a spojitostí *topologii prostoru dívání*. Měřítko nebo dimenze takového topologického prostoru vzniká na základě dvou bodů: bodu pozorovatele a bodu objektu. Dvoudimensionalita takového prostoru nemá vzdálenost ani hloubku.

Takový prvotní prostor jakoby se lepil na oči pozorovatele. „(...). Topologický prostor jakožto prostředí, kde se rýsují vztahy sousedství, zahrnování atd. atd., je obrazem bytí, jež je stejné jako barevné skvrny jako u Paula Klee současně starší než vše (…)."[58] Když Merleau-Ponty analyzuje barvu u Paula Klee v „Oku a duchu" řeší bytí v pojmech malby. „(...) malba má možnost zobrazení pohybu bez přemístění – přes vibrace nebo vyzařování".[59]

57 "In order to realize what is the meaning of mythical or schizophrenic space, we have no means other than that of resuscitating in ourselves, in our present perception, the relationship of the subject and his world which analytical reflection does away with." Ibid s. 340

58 MERLEAU-PONTY, M., *Viditelné a neviditelné*, OIKOYMENH, Praha, 1998, s. 205

59 "painting has made for itself a movement without displacement, a movement by vibration or radiation." MERLEAU-PONTY, M., *Eye and Mind*, in MERLEAU-PONTY, M.,

A „pohyb bez přemístění v prostoru" se odehrává v topologickém prostoru blízkém bytí. Takový pohyb otevírá možnost zření ve své podstatě. Zření jako východ ze tmy nediferencovatelnosti je „črta geneze věci"[60] „Vyzařovaní" otevírá prostor zření.

Basic Writings, London, Routledge, 2004, s. 315

60 "it is the blueprint of a genesis of thing" Ibid s. 314

I.3.Obraz-světlo.

Dějiny dívaní a zobrazování v evropské kultuře byly spojeny s určitým způsobem vnímaní světla. Akt dívaní byl spojený s teoretickou reflexí a uchopením podstaty světla ve filozofii, fyzice a umění.

Geometrická podstata světla, která vznikla v antickém myšlení byla dlouhodobé základním prvkem naturfilozofických konceptů. Středověké myšlení vycházelo z korpuskulární vlastnosti světla, která vysvětlovala jeho geometrickou podstatu.

Prostor středověku byl hluboce teologický. Prostor byl soustředěn kolem topografických míst a jeho struktura nevznikala v referenčních kategoriích geometrie ale v hierarchické spojitosti. Takový prostor byl uzavřen dovnitř, kategorie vnějšku jako vzdalovaní byla těžko představitelná. "Pohled na noční oblohu pro středověkého pozorovatele nebyl pohledem ven, nýbrž pohledem dovnitř vesmíru"[61] Prostor se hierarchicky blížil k Absolutnu, scházel se kolem Absolutna.

Reprezentace byla myšlena v kategoriích soumeznosti. Reprezentace se nevzdalovala od zobrazovaného, nýbrž byla součásti zobrazovaného, stála vedle. Nehledala rysy podobnosti. V takové teologicky blízké struktuře prostoru nebyla ztracena referenční spojitost mezi znakem a označovaným, mezi reprezentací a zobrazovaným.

Louis Marin vysvětluje tuto spojitost na příkladě teologického významu chleba a vína. Chléb a víno je tělem a krví Ježíše. "Jeho tělo je skutečně

61 "Whatever else a modem feels when he looks at the night sky, he certainly feels that he is looking outlike one looking out from the saloon entrance on to the dark Atlantic or from the lighted porch upon dark and lonely moors. But if you accepted the Medieval Model, you would feel like one looking *in*." LEWIS, C. S., *The Discarded Image*: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature, Cambridge, 1964, s. 119.

přítomné (bez vizuálního vyjevení) ve formě chleba a jeho krev ve formě vína." Pro teologické myšlení středověku chléb není znakem jeho těla, nýbrž přímo jeho tělem.[62]

Reprezentace ve formě indexu je možná díky tomu, že není ztracena referenční spojitost. Zobrazení odkazuje k zobrazovanému na základě soumeznosti a blízkosti mezi nimi. Samotná reprezentace ve středověku je metonymická.[63]

Taková spojitost vzniká skrze antický koncept přírody světla zaplňujícího prostor a skrze svojí teologickou podstatu u prvokřesťanských teologů.

Na konci středověku teorie vidění vycházela z antických představ o zření ve shodě s arabskou matematikou IX. století[64]. Roger Bacon jako i Robert Grosseteste se snažili spojit antickou filozofii s arabskou matematikou.

V antice se akt dívání popisoval zákony geometrické optiky. Eukleides popsal světlo v geometrických kategoriích pomocí „paprsků zření". Oko jejich pomocí „ohmatává" objekt. Naopak podle Démokrita vjem zření vzniká za pomoci částic, které dopadají do lidského oka. Zdrojem emanace částic byly samotné objekty.

Práce arabských matematiků v sobě spojila dva různé antické koncepty. Ibn al-Haytham (známý v Evropě jako Alhazen) ve své kritice Euklidovy Optiky v *Kitab al Manazir*[65] (1021) nabízí korpuskulární teorii světla. Podle jeho teorie je paprsek světla složený z částic, padá na objekt a odražený

62 „His body is really present (without being so visually) in the form of bread and his blood in the form of wine." MARIN, L., *The Figurability of the Visual: The Veronica or the Question of the Portrait at Port-Royal,* The Johns Hopkins University Press, New Literary History, Vol. 22, No. 2, (Spring, 1991), s. 283

63 O metonymii a o indexu soumeznosti mluví Jakobson viz JAKOBSON, R., *Dialogy*, Praha, Edice Orientace, 1993, s. 68

64 LINDBERG, D. C., *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler,* Chicago, University of Chicago Press, 1976

65 Práce Ibn al-Haythama, *Kniha o Vidění*

od objektu dopadá do lidského oka. Vlastnosti částic mohou být vysvětleny pouze geometricky.

I.3.1.Perspectiva

Ibn al-Haytham vynalezl přístroj *„Al-Bayt al-Muthlim"* (tmavá komora), ve kterém zkoumal vlastnosti světla. V latinských překladech, které se objevily ve Středověké Evropě, se al-Haythamové „tmavé komoře" začalo říkat *„Camera Obscura"*. Vytváří situaci projekce, kdy je možný pohled na akt dívání z venku, akt dívání se tudíž reprezentuje nezávisle na pozorovateli.

Na konci středověku Al-Haythamovy práce o světle založily paradigma renesančního modelu zření. *Kitab al Manazir* byl v Evropě ve XII.-XIII. století přeložený jako „Perspectiva"[66]. Al-Haythamovy myšlenky byly základem konceptu světla naturfilozofie Rogera Bacona a Roberta Grosseteste.

Model světla jako model geometrické optiky vyvolává perspektivní vnímání prostoru. Zření se stává geometrickou optikou a začátkem XV. století se optický model přenáší do malby.

Světlo se stává linií v geometrickém pojetí. Linie nemá velikost. Může byt umístěná v prostoru bez porušovaní jeho metrických vlastností. Linie nezasahuje do objektu a každý jeho bod nezávisle přenáší do projekce. Představit si linii není možné. „Linie je umělá kategorie vytvořená rozumem"[67]

Linie nemá začátek ani konec. Nekonečnost Božského světla. Absence začátku také znamená, že nemá zdroj. Paradox perspektivy je v reprezentaci paralelních linií. Z axiomat Euklidovy geometrie je známé, že paralelní linie

66 Kitab al-Manazir, *Kniha o Dívání*. „Perpectiva" latinský pojem pro optickou vědu.

67 "Поверхности и линии не существуют в природе, а только в воображении: они предполагают, следовательно, свойство тел, познание которых должно родить в нас понятие о поверхностях и линиях" MODZALEVSKIJ, L. B., *Materialy dlja biografii Lobačevskogo*, Moskva-Leningrad, Izdatelstvo Akkademii Nauk SSSR, 1948, s. 177

se protnou až v nekonečnosti, ale v obraze směřují k jednomu bodu. Světlo zaměněné za zákony geometrické optiky reprezentuje nekonečnost nebo tendenci k nekonečnosti.

V situaci Camery Obscury je dívaní zastoupeno strojem reprezentace aktu dívaní, pozorovatel není účastníkem aktu dívaní, on se nedívá, ale pozoruje akt dívání. Taková nezávislá situace pozorovaní vytváří objektivní zření pozorovatele. Optické vlastnosti Camery Obscury přetáčejí obraz vzhůru nohama a divák už se tak nemůže zúčastnit dívání. Divák je pozorovatelem.

Výhody objektivní projekce Camery Obscury se podílely na rozšíření arzenálu malířských nástrojů. V renesanci je používání Camery Obscury v malbě běžnou praktikou. Světlo se stává ideálním nástrojem geometrické projekce předkamerové reality.

Perspektivní model reprezentace prostoru nastupuje místo středověkého prostoru hierarchií. Analogové myšlení středověku vnímalo prostor jako hierarchizovanou strukturu ve vztahu k Absolutnu. Čím blíže je nějaká zóna k Absolutnu, tím větší je její dokonalost. Středověký prostor hierarchií je heterogenní. Je to prostor, který se schází kolem topografických míst.

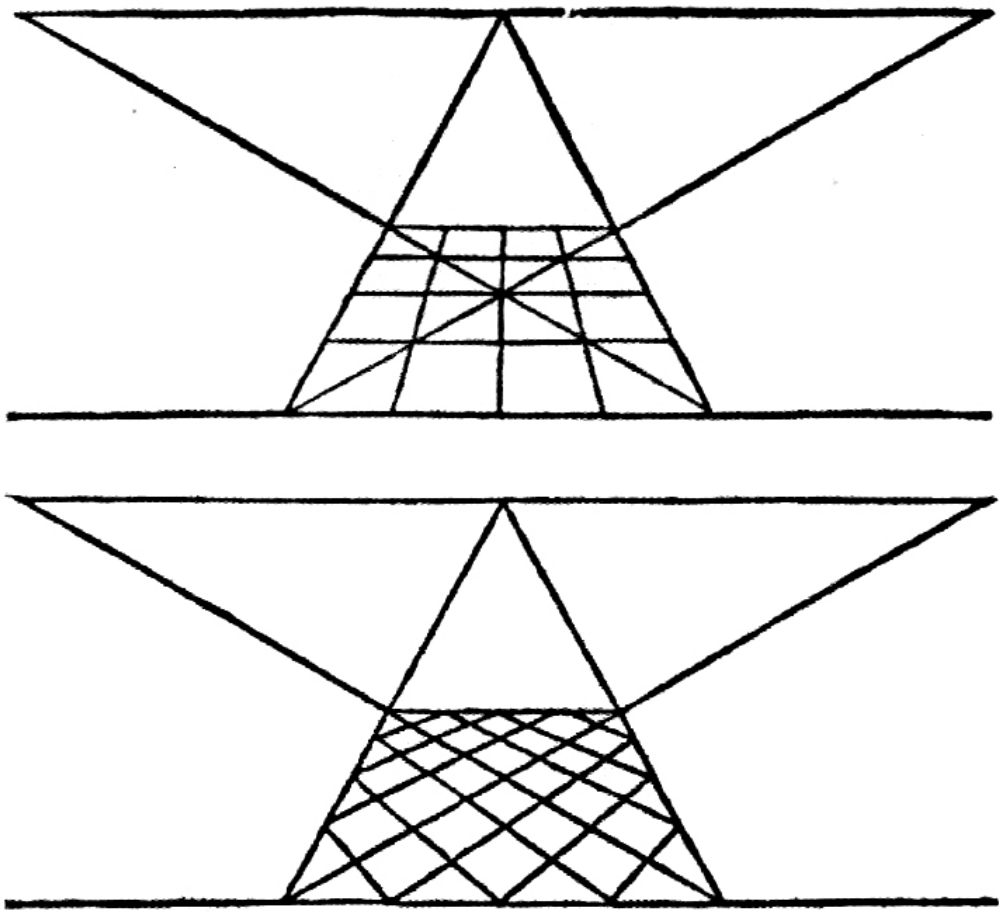
Tento heterogenní prostor středověku je však nahrazen nekonečným homogenním prostorem renesance. Reprezentace se v perspektivním modelu snaží uspořádat ten vnější chaotický prostor. Struktura homogenního prostoru je náhodná, rozložení těles je anarchické, a jedinou možností uspořádat takový prostor je umělé přidělení nějakého centra, umístěného v libovolném bodu prostoru. Lineární perspektiva dělá tento náhodný bod hlediskem a akt reprezentace v takovém modelu je uspořádáním vnějšího prostoru.

Právě efekt perspektivy rozděluje vnější prostor, prostor reálný a prostor zobrazený. To, co je zobrazeno, je zobrazeno z určitého hlediska. Není náhodou, že Piero della Franseca nazývá tento bod sbíhání perspektivy l'occhio (oko). Occhio v obraze je zrcadlovým odrazem hlediska pozorovatele. Jeho geometrická fikce a fixace v centru obrazu umísťuje pozorovatele na místo malíře. V takové situaci je divák nucen zúčastnit se malířova aktu pozorovaní, jeho pohled se umisťuje tam, kde byl umístěn pohled malíře. Reprezentace prostoru je uspořádána z hlediska malíře.

Objektivizace hlediska v obrazu v occhiu subjektivizuje uspořádanost pozorovaného. V perspektivní reprezentaci vzniká vypravěč, samotná renesanční perspektiva je "perspektivou já" (perspective du moi)[68]. Geometrické zákony vytvářejí perspektivu pohledu, vytvářejí hledisko vypravěče v discoursu narace a k samotné reprezentaci dochází skrze vyprávění pomoci vizuálních kódů teprve tehdy, kdy pozorovatel přistupuje na místo vypravěče, zaujímá jeho hledisko a přijímá discours narace.

Renesanční vizuální myšlení bylo zaujato vším, co se týkalo efektu perspektivy, a snahou systematizovat a matematicky definovat geometrickou strukturu perspektivního zobrazení prostoru. Autor jednoho z nejvlivnějších traktátu o perspektivě, Viator, ve své knize "De artificiali perspectiva" (1505) ukazuje, že pro vytvoření perspektivního prostoru je nutné stanovit tři body (k occhio třeba ještě přidat dva další body) v horizontální rovině. Pomocí "tří bodů" Viator ukazuje, jak snadno se dá dojít perspektivního zobrazení šachovnice nebo kachlíčkované podlahy v horizontální rovině.

68 ARASSE, D., *La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du moi,* in Image et signification: Rencontres de l'ecole du Louvre, Paris, La Documentation Francaise, 1983, s. 233



Viator, "De artificiali perspectiva" (1505)

Stanovení dalších dvou bodů, neviditelných ale přítomných v obraze, určuje systematizaci rozprostíraní prostoru. Hloubka takového prostoru dostává svojí kvalitativní hlubokost skrze kvantitativní rozprostíraní, které je dáno stanovením dvou neviditelných bodů. Geometrické pravidlo rozprostíraní prostoru ustanovuje, jakým způsobem se prostor rozprostírá a skrze to vyjadřuje svou hloubku.

Dalším podstatným aspektem perspektivního zobrazení pomocí tří bodů je jejich stanovení v horizontální rovině a vytvoření perspektivy jako horizontálního povrchu. Aby perspektivní reprezentace byla viditelná, musí být vidět zobrazená perspektiva[69]. Discours aktu reprezentace musí být viditelný, aby reprezentace bylo možné přečíst. Akt reprezentace v perspektivním modelu tudíž není reprezentací prostoru, ale zobrazením discoursu reprezentace.

69 Proto si malíři Quattrocenta tak oblíbili kachličkované podlahy.

Renesanční reprezentace je oproti středověké metonymii metaforická. Metaforičnost reprezentace se odtrhává od reality a jakoby porovnává model s originálem, odtrhuje se tím však od organického světa středověké reprezentace[70].

I.3.2.Dioptrique

Reprezentace renesance se pohybovala na hranicích znaku. Jakým způsobem musí být vytvořen znak, aby zobrazoval označené, podle čeho se pozná, že označuje? V baroku vzniká otázka "jakým způsobem může být nějaký znak spojen s tím, co znamená?"[71]

Krize reprezentace v baroku vychází právě z uvědomění si rozdílu zobrazeného a zobrazení, znaku a označovaného. René Descartes ve své práci "La Dioptrique" (1637) narazil právě na tento problém rozdílu zobrazeného předmětu a předmětu samotného: "není obrazů, jež by se úplně podobaly objektům, které reprezentují, jinak by nebyl rozdíl mezi objektem a jeho zobrazením."[72] Cílem aktu reprezentace je vzdalovaní se od podobnosti, "pro dosažení dokonalého obrazu a nejlepšího způsobu, jak zobrazit (représenter) objekt, je nutné, aby se navzájem sobě nepodobaly."[73]

Descartes řeší reprezentaci z hlediska vnější, zřetelné podobnosti (ressembler[74]). Rozdíl mezi tím, jaké předměty jsou, a tím, jak vypadají,

70 GREENEE, T. M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry, CT Yale UP,* New Haven, 1982, s. 86

71 FOUCAULT, M., *Slova a věci*, Brno, Computer Press, 2007, s. 39

72 "il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image" DESCARTES, R., *La dioptrique in Oeuvres de Descartes,* Tome V., Paris, Levrault, 1824-1826, s. 39

73 "pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler." Ibid

74 Ressembler – vypadat jako něco.

je výsledkem optické iluze. Při porovnávání výsledné optické projekce, která vzniká v lidském oku, s vnímáním prostoru a vzdálenosti Descartes přichází k tomu, že v určovaní vzdálenosti se divák nemůže řídit pouze podle velikosti předmětů zobrazených v perspektivní projekci, nýbrž podle vlastní zkušenosti jejich skutečné. "Co se týče určovaní vzdálenosti pomocí velikosti, tvaru, barvy nebo světelnosti, obrazy s perspektivou ukazují, nakolik je snadné nechat se oklamat"[75]

Statičnost geometrické projekce už není rozhodujícím prvkem určovaní vzdálenosti. Poměr velikostí vznikající pomocí perspektivy ukazuje vnější viditelný prostor. Prostor, který se deformuje na povrchu projekce. Descartes několikrát opakuje příklad, kdy "podle pravidel perspektivy je lépe kruhy zobrazovat (représenter) jako ovály … a čtverce jako kosočtverce."[76] Perspektivní reprezentace u Descarta je určitou deformací prostoru reality a právě zření nebo lidské oko pracuje s mechanizmem perspektivního zobrazení (représentation). Deformace perspektivní reprezentace se naplňuje smyslem skrze znalost reálného tvaru věci, reálný tvar však zůstává neviditelný.

Descartes se stále pohybuje na rozhraní viditelností věcí a toho, jaké věci jsou. Mezi realitou a reprezentací nutně musí byt rozdíl. Mezi tím, jak věci vypadají (ressembler) a tím, jak ve své viditelnosti nenapodobují (ne pas ressembler) to, jaké skutečné jsou, je rozdílem, který spojuje reprezentaci s realitou, viditelné s neviditelným. Realita u Descarta je neviditelná a prostor vzniká ne ve statických geometrických poměrech velikostí na povrchu perspektivní projekce, nýbrž v rozdílu viditelného a neviditelného. Právě rozdílem (inter est) mezi viditelným a neviditelným vzniká dynamický prostor skrze pohyb od neviditelného viditelnému.

75 „Enfin, pour ce qui est de juger de la distance par la grandeur, ou la figure, ou la couleur, ou la lumière, les tableaux de perspective nous montrent assez combien il est facile de s'y tromper.“ Ibid s. 70

76 „(...) suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales (…) et des carrés par des losanges.“ Ibid s. 39

Zdání blízkosti světlých nebo bílých těles Descartes popisuje jako přiblížení, jako pohyb. "Důvod, který je činí zdánlivě bližšími spočívá v tom, že se zornička zužuje proto, aby se vyhnula silnému světlu, tento pohyb je těsně spjat s pohybem, jenž umožňuje oku vidět blízké předměty rozlišeně, podle toho se usuzuje o jejich vzdálenosti (…)."[77] Rozdíl světla a tmy, blízkosti světlého a vzdálenosti tmavého, vytváří prostor pohybem.

V barokní malbě perspektiva už nehraje tak velkou úlohu pro vytvoření prostoru jako rozdíl světla a tmy. Prostor barokní malby vzniká pomoci *chiaroscuro*[78]. Objekty vystupují ze tmy na světlo, ze tmy neviditelného se zviditelňují. Neviditelné je neurčité, nejasné, neznámé, viditelné je jasné, rozpoznatelné, avšak deformované samotným aktem reprezentace (zobrazením). Viditelné je povrch, který se naplňuje prostorem, smyslem který je schován v oblasti neviditelného. Naplňuje se pohybem, přechodem z oblasti neviditelného.

Reprezentace v baroku si uvědomuje tento rozdíl a ztrácí vlastnosti reference. Reprezentace v baroku již neodkazuje, nýbrž nereferenčně předvádí. Právě zaujatost pohybem a dynamikou naplňuje umění baroka předváděním pohybu i ve statických obrazech a sochách. Právě uvědomění referenčního rozdílu a výsledek toho předvádění jako akt reprezentace jsou příčinou zrození pohyblivého umění, barokního divadla.

Barokní umění je veskrze divadelní: hudba se stává divadelní a naplňuje se v operách, malba se stává scénickou, architektura, sochařství, literatura všechno se naplňuje divadelním pohybem předvádění. A divadlo v sobě synteticky spojuje všechny druhy umění.

---

77 „La raison qui les fait paraître plus proches, est que le mouvement dont la prunelle s'étrécit pour éviter la force de leur lumière, est tellement joint avec celui qui dispose tout l'oeil à voir distinctement les objets proches, et par lequel on juge de leur distance, (…).“ Ibid s. 69

78 Chiaroscuro (chiaro –*it*. jasný, světlý, oscuro –*it*. tmavý, neznamý)

Narušení referenčního vztahu nebo co největší vzdalování referenta je v barokním divadle nutnou podmínkou pro předvádění coby aktu reprezentace. Jean Racine v předmluvě ke své hře Bajazet (1672) navrhuje vytvářet co největší distanci mezi skutečnou událostí a předváděnou pravděpodobností. Distanci jak časovou, tak i prostorovou. "Divák neděla rozdíl mezi tím, co se nachází tisíc let od něho a tím, co se nachází tisíc mil."[79] Právě vytváření distance se stává nutnou podmínkou pro reprezentaci v barokním divadle, podmínkou, která umožňuje vznik "jednoty místa, času a děje"[80].

Tato jednota v divadle vytváří vnitřní, viditelný, "fasádový" prostor jeviště, který musí být nutně odtržen od neviditelného prostoru vnějšího. Divadlo Racina, Corneille a jejich současníků "vyžaduje jediné konkretní místo, na kterém se odehrává celý viditelný děj."[81] Zobrazovaný nekonečný homogenní viditelný prostor v renesanci, se redukuje na jediné místo v baroku a samotný prostor se rozděluje na viditelný prostor jeviště a neviditelný prostor mimo jeviště.

Roland Barthes ohledně vnějšího prostoru mimo jeviště u Racina říká, že je to místo smrti, "fyzická smrt nevstupuje do prostoru tragédie"[82]. Vnější prostor (L'Extérieur) je prostorem, kam odcházejí postavy umírat. V tragédii postavy nikdy neumírají, protože stále mluví. Naopak odchod postavy z jevišti je roven smrti[83].

Vnější prostor v barokním divadle je prostorem, kam se umísťují věci a události, které není možné nebo vhodné ukazovat na jevišti. D'Aubignac také

---

79 Děj hry "Bajazet" se odehrává kolem roku 1638, tudíž 34 let před napsaním a předvedením hry.
80 Divadelní koncept, který vznikl na konci vlády Ludvíka XIII.
81 LYONS, J. D., *Unseen Space and Theatrical Narrative: The «Recit de Cinna»,* Yale French Studies, 1990, No. 80, s. 72
82 "La mort physique n'appartient jamais á l'epace tragique". BARTHES, R., *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963, s. 17
83 Ibid

navrhuje ukrývat tam pravdivé („le vrai") a ukazovat pouze pravděpodobné („le vraisemblable"). Vzdalování postav nebo událostí *pravdivého* do této neviditelné oblasti je dělá více pravděpodobnými. Vytváří distanci, o které mluvil Racine v předmluvě k Bajazetu.

Prostor reprezentace v barokním divadle je prostorem stálého napodobovaní. Tragická postava "ani v nejhlubším zármutku a v nejzanícenějším vzplanutí neopomine, kdykoli mluví o sobě, jmenovat i své postavení, neřekne: já nešťastný – ale: já nešťastný kníže."[84] Jmenováním svého postavení postava stále provádí mimetický akt.

Předvádění je ve své podstatě mimetické. Je viditelné, ale neukazuje pravdivé, akt reprezentace v předvádění pouze napodobuje vnější rysy. Předvádění ukazuje viditelnost barokní fasády bez vstupu do oblasti neviditelného. Vyžaduje viditelnost a proto se odehrává v prostoru reprezentace, na jevišti v barokním divadle. Tam je místo pro mimesis. Místo pro to, co je pravděpodobné, avšak není pravdivé.

Rozdíl mezi mimesis a diegesis v barokním divadle vychází z hranice rozdělující vnější neviditelný prostor mimo jeviště a vnitřní prostor jeviště. "Dostáváme se do prostoru mimo jeviště skrze to, co nám postavy říkají ve svém vyprávění na jevišti"[85] Postavy nikdy nevyprávějí o tom, co se děje na jevišti, nýbrž o tom, co je pro diváka neviditelné. Samotné vyprávění vždy souvisí s neviditelným prostorem.

Právě přenesení prostoru narace mimo prostor reprezentace umožňuje osvobodit se od "tří divadelních jednot". V prostoru narace se postavy přemisťují na velké vzdálenosti a stejně tak se volněji pohybují v čase. Prostor narace

84 AUERBACH, E., *Mimesis*, Mladá Fronta, Praha, 1998, s. 320

85 "Our access to offstage space lies through what characters tell us in onstage narratives." LYONS, J. D., *Unseen Space and Theatrical Narrative: The «Recit de Cinna»,* Yale French Studies, 1990, No. 80, s. 73

je prostorem nekonečné změny umožněný odtržením od prostoru reprezentace, který je svázán jednotou místa, času a děje.

To, co je viditelné, je pravděpodobné, to, co není viditelné, je pravda. Taková struktura rozdělení prostoru reprezentace a prostoru narace, vynesení pravdy za hranice viditelného, vytváří pravděpodobnost reprezentace. Pravděpodobnost mimesis je podmíněná diegetickým univerzem, které není viditelné ani reprezentovatelné nýbrž vyprávěné. Reprezentace už není renesanční autoreferenční reprezentací opakování jíž existujícího. Narace roztrhává narcistické opakovaní a přivlastňuje reference[86].

Ale prostor reprezentace se ještě stále vnímá v kategoriích geometrické projekce. Velikost a vzdálenost nejsou určeny svým smyslem, ale svým umísťením v prostoru. "Dokonce i prázdné prostory se musí podřídit perspektivním zákonům."[87]

Prostor viditelného se v divadle ještě řídí zákony renesanční perspektivy a zachováním occhio. Přenesení renesanční logiky perspektivy do topografie barokního divadla také objevuje místo hlediska. Occhio, to co před tím bylo pevně stanovené v renesanční topografii pozorování, teď v baroku získává novou funkci. V renesanci bylo occhio místem vypravěče. Perspektivní logika umisťovala na stejné místo i diváka[88], aby bylo možné akt reprezentace ve vyprávění dokončit.

Kdybychom si představili divadelní prostor jeviště v kategoriích renesanční malby, zjistili bychom, že místo hlediska se nachází v královské lóži.

---

86 JAMPOLSKIJ, M., *Vozvrašenije Leviathana*, Moskva, NLO, 2004, s. 215

87 "Even 'empty' space must figure into perspective" LYONS, J. D., *Unseen Space and Theatrical Narrative: The «Recit de Cinna»*, Yale French Studies, 1990, No. 80, s. 74-75

88 I když byly první experimenty s perspektivním zobrazením v renesanci spojené se stanovením pevného hlediska (obraz byl umístěn v otevřené krabici s dírou pro pozorovaní obrazu ze správného hlediska), později Alberti dokazuje nesmyslnost takového přístupu tím, že perspektivní zobrazení neztrácí iluzi prostoru z libovolného místa pro pozorovatele.

Baroko stanoví occhio jako místo pro jediného pozorovatele, divák se tam nemůže nacházet. V geometrii reprezentace Alberti říká linii spojující bod sbíhavé perspektivy s hlediskem "kníže paprsků"[89]. Stanovením pouze jediného místa moci, koncept moci konečně přichází k dokonalému závěru[90] přenesením z abstraktní roviny geometrie perspektivy v renesanci do topografie barokního divadla.

Hierarchické centrum je definováno vynesením tohoto centra z modelu reprezentace ven. Toto centrum už není v ploše obrazu, nýbrž coby hierarchické centrum se stává důvodem reprezentace. Divadlo je předváděno pro Krále, Král je příčinou a důsledkem divadelního představení. Král není divákem ačkoliv se nachází v místě pozorovaní, je součástí představení. To, co vzniká na jevišti, je aktem jeho představení, jeho intence. Ostatní zúčastnění se dívají na představení, dívají se na akt intence Krála, jsou účastnici aktu pozorovaní Krále.

I.3.3.Optika

Geometrický model korpuskulární teorie světla nevysvětloval vlastnosti světla. Aristotelova teorie vzniku barev určitým smíšením světla a tmy byla stále platnou, i když nevycházela z korpuskulární přírody světla. Základní úlohu ve změně malby v akt dívání měl nový Newtonův pohled na světlo.

Newton se snažil pochopit kvalitativní vlastnosti světla. Rozkládá světlo hranolem ve tmě „camery obscury". A ve tmě přichází k výsledku, že barva nemá nic společného s míšením světla a tmy. Barva je indiferentní ke stínu a její původ není v objektech ale ve světle samotném. Proto je světlo substancí.[91]

89 ALBERTI, Leon Battista, *On Painting,* transl. John R. Spencer, Yale University Press, New Haven, 1970, s. 48

90 Více o stanovení konceptu moci panovníka v baroku ve spojení s vizuálním myšlením viz JAMPOLSKIJ, M., *Vozvrašenije Leviathana,* Moskva, NLO, 2004 nebo MARIN, L., *Le portret du Roi*, Les editions de minuit, Paris, 1981

91 *„the Principal of those being now found due to something else, we have as good reason to believe that to be a Substance also." A Letter of Mr. Isaac NEWTON*

Newtonovská „Optika" (1704) nabízela komplexní koncepci světla a upevnila jeho korpuskulární podstatu, XVIII. století již žije „osvícené" pochopením světla[92]. Současníci[93] Newtona přijali substancionalitu světla jako spojitost světla s Bohem. Svět sám se stává Bohem a vnímá se v Miltonově patetice "Ztraceného Ráje" (1667).

Hail holy light, ofspring of Heav'n first-born,
Or of th' Eternal Coeternal beam
May I express thee unblam'd? since God is
(light,
And never but in unapproached light
Dwelt from Eternitie, dwelt then in thee,
Bright effluence of bright effence increate.
Or hear'st thou rather pure Ethereal stream,
Whofe Fountain who shall tell ? before the Sun,
Before the Heavens thou wert, and at the voice
Of God,
(John Milton. Paradise Lost. Book III. 10)

Tato Miltonova citace je v kontextu poetické interpretace Newtonovské teorie světla v XVIII. století oblíbená. Božská podstata substancionality světla je jako neschopnost uzřít světlo ale jenom uvidět vnitřním viděním[94]. Světla, které nemá emanaci, které existovalo již před sluncem. Substance světla je samotné osvobozuje od zdroje emanace, který se nachází ve světě. To vytváří kauzalitu, ve které světlo existuje již před světem a která činí svět světlem.

containing his *New Theory about Light and Colors*. In Philosophical Transactions of the Royal Society, No. 80 (19 Feb. 1671/2) s. 3085

92 Je pozoruhodné, že XVIII. století se říká 'osvícenství' (Age of Enlightenment, Siecle de Lumieres)

93 NICOLSON, M. H., *Newton Demands the Muse, Newton's "Optics" and the Eighteenth Century Poets,* Wsstport, 1979

94 Světlo "illuminatio", jak se objevuje u Sv.AUGUSTINA.

Osvícenství úplně přijímá nemožnost zření světla. V malbě nebylo možné zobrazení světla, bílé symbolizující přítomnost světla bylo tabuizováno. Odsud například zákaz zobrazování ledovců, barva sněhu "je příliš aktivní, na to aby se mohla podřizovat principu harmonizace, je příliš spojena s refrakcí."[95] Místo objektivního zření „Camery Obscury", které zůstalo v renesanci, podle Craryho, přichází subjektivní vidění.

Fyziologická neschopnost přímého dívaní na zdroj světla ve spojení s teologickým aspektem nemožnosti přímého pozorovaní Boha vyvolává subjektivní vidění. Hymnus Světlu ze začátku třetí knihy "Ztraceného Ráje" Milton končí motivem vlastní slepoty. Božská substancionalita světla se objevuje ve tmě Miltonovy slepoty stejně jako ve tmě Newtonovy „Camery Obscury".

I.3.4.Slepota

Jakmile pozorovatel vstupuje do aktu dívání a sám se stává divákem, otevírá nový způsob zření a vidění. Spojení objektivního zření se subjektivním viděním již nevnímá objektivní spektrálnost světla. Vnitřní prostor oka, před tím ponořený do tmy, se rozsvěcuje, když se oko obrací ke světlu. Barva jako objektivní spektrální vlastnost světla se pro pozorovatele, pro diváka, stává subjektivním fyziologickým vjemem.

Vlastní fyziologická neschopnost objevuje diváka v pozorovateli. Pozorovatel ze tmy objektivního pozorovaní vstupuje do světla dívání. Platonův člověk se otáčí od projekce ke světlu, vychází z jeskyně a oslepne. Okamžik slepoty, okamžik přechodu mezi tmou a světlem objevuje novou podstatu světla. Podstatu, kterou není možné vyměnit za jednoduché zákony geometrické projekce. Projekce už není geometrickým odrazem, tady projekce vzniká světlem ve tmě.

95 LINDSAY, J., *Turner: His Life and Work,* London, 1981, s. 141.

Fyziologický prvek dívání je podstatný pro Goethovu teorii barvy ("Zur Farbenlehre", 1810). Právě „fyziologickými barvami" Goethe začíná svou teorii barvy „Spravedlivě umisťujeme tyto barvy na začátek, protože patří Subjektu, jímž je samotné Oko."[96] Právě fyziologické vlastnosti činí ze subjektu oko. Fyziologické neschopností/nedokonalosti na něj upozorňují. Oko, které není jenom pasivním přijímátelem světla, ale které je schopné na světlo reagovat a vnímat je.

Oko není pasivní tmavou kamerou s mechanistickým přenosem projekce. Retinalní efekty dělají z oka aktivního účastníka dívání. „Sítnice se po působení světla nebo tmy nachází ve dvou odlišných stavech."[97] Retinalní efekt vytváří přítomnost vjemu na sítnici při absenci působení světla. Světlo tak jako i tma vytváří pro sítnici rovnocenný vjem.

Skrze fyziologické vlastnosti oka již Goethe nahlíží jinak na opozici tmy a světla. Tma zde již není absencí světla. Je jenom jiným polárním stavem vůči světlu. Jiné pochopení opozice světla a tmy vzdoruje Newtonově substancionalitě světla a vůbec korpuskulární teorii.

Vlastnosti tmy a světla Goethe nevidí ani v korpuskulárních kvantitativních, ani v kvalitativních spektrálních kategoriích. Přechod světla ve tmu se nachází v temporální rovině vjemu sítnice. Před tím se situace projekce představovala jako simultánní přenos světlem. Otázka času, v celých dějinách používání Camery Obscury, nevznikala, což umožnilo aplikaci geometrických zákonů v optice. Retinalní efekt sítnice u Goetheho uvádí do aktu dívání kategorii času, „temporalitu jako nezbytný prvek dívání"[98].

---

96 GOETHE, J. W., *Goethe's Theory of Colour,* John Murray, Albermarle street, London, 1840, s. 1
97 Ibid s. 2
98 "introduction of temporality as an inescapable component of observation." CRARY, J., *Techniques of the Observer,* October, Vol. 45. (Summer, 1988), s. 9

Goethova teorie barvy měla obrovský vliv na kulturu dívání. Od první dekády XIX. století do malby proniká motiv dívání se na slunce. J.M.W.Turner (1775-1851) se jako jeden z prvních obrací ke světlu, otáčí se a dívá se přímo do světla. Turnerova snaha vysvobození světla od funkce pouhého zprostředkovaní obrazu ho nutila dívat se do slunce. Turner přináší světlo do obrazu, světlo se stává podstatou obrazu.

Fyziologická slepota při dívaní do slunce je snahou Turnera pochopit teologickou podstatu světla. U něj se znova opakuje Miltonův motiv slepoty. Od roku 1798 Turner podepisuje své krajinomalby citacemi z Miltona. A v roce 1835 Turner pracuje na ilustracích pro Miltonův "Ztracený ráj"".

Slepota u Turnera je však temporálním okamžikem přechodu ze tmy do světla v Goethove kategorii světla a tmy. Jeden z Turnerových obrazů, který sleduje teologický aspekt světla, se právě jmenuje "Light and Colour (Goethe's Theory)—The Morning After the Deluge—Moses Writing the Book of Genesis", (Světlo a Barva (Teorie Goethe) – Ráno po Potopě – Mojžíš píše Knihu Geneze), 1843.

Stejný motiv světla a tmy v souvislosti s Mojžíšem se objevuje v rané křesťanské teologii u Dionysia Areopagita v práci "O mystické theologii". U Dionysia Mojžíš vystupuje na vrchol, kde se ponoří do tmy, ve které se má objevit Bůh. Bůh se ale nezjevuje jako něco viditelného. "(…) avšak ani zde se nesetkal s Bohem samotným a neviděl jej (neboť Bůh je neviditelný), nýbrž viděl pouze místo, kde Bůh stanul. (...) Mojžíš se tehdy oprostil od toho, co je viděno a co vidí, a vnořil se do skutečné mystické temnoty nevědění"[99]

Dionysios rozděluje dva pojmy: tmu (σχότος) a temnotu (γνόφος). Tma je u Dionysia tma poznávaná smyslem a intelektem. Je viditelná a vztahuje se

99 DIONYSIOS Areopagita, Listy, *O mystické theologii*, OIKOYMENH, Praha, 2005, s.173

k lidské zaslepenosti, je to tma platónské jeskyně, ve které vznikají veškerá napodobování včetně napodobování pomocí viditelného světla. Temnota je u Dionysiosa mystickou kategorií. Místem skutečného poznaní a zjevení skutečného světla Boha. Světla, které je možné poznat skrze extázi, (εχστασις) vykročením z intelektu a smyslu, tudíž podle Dionysia, vykročením z vlastních hranic. Temnota Dionysiova je skutečným světlem.

Když je u Miltona slepota možností vidět božské světlo, Turner se jako by sleduje Dionysiovu negativní theologii obrací ke světlu a skrze to se jako i Mojžíš ponoří do božské temnoty, ve které se objevuje skutečné světlo.

I.3.5. „...A bylo světlo"

V XIX. století se reprezentace světa již nemůže řídit jednoduchým odkazem na geometrické zákony nebo záměnou světla za přímou linii šíření světla. Světlo vchází do aktu dívání jako již plnohodnotný prvek bez možnosti záměny za nějaký jiný jednoduchý prostředek. Světlo je podmínkou dívání.

Začátkem XIX. století paralelně s Goethovou novou teorií světla a barvy vzniká vlnová teorie světla odlišná od Newtonovy koncepce světla. V druhé polovině XVII. století vlnovou teorii světla ještě nabízeli Robert Hook (1660) a Christian Huyghens (1678), dva hlavní na sobě nezávislí oponenti Newtona. Žádná z nich ale nedávala takové komplexní vysvětlení světla jakou Newtonova teorie. Až v roce 1821 Augustin Jean Fresnel přináší matematické vysvětlení vlnové přírody světla.

V XIX. století korpuskulární koncept světla ztrácí svou legitimitu, spolu s tím se ztrácí i dominance lineárního způsobu šíření světla. Nová vlnová příroda

světla mění náhled na klasickou optiku a tedy i reprezentaci světa světlem. „Všechny modely reprezentace coby dědictví renesance i pozdější modely perspektivy již pro optickou vědu neplatí.“[100]

Světlo samo se stává účastníkem vzniku obrazu. Obraz již nevzniká pomocí abstraktních geometrických projekcí. Obraz vzniká v temporálních kategoriích pomocí světelné projekce. Vlnová teorie uvádí časovou hodnotu[101] přírody světla. A světlo zde existuje již jako konkrétní prvek, jako materie.

Vznik fotografického procesu v XIX. století je také součástí nového konceptu světla. Vznik fotografie je spojen s časem expozice. Fotografie jako sítnice ukazuje retinalní efekt - „přítomnost vjemu při absenci působení světla“. Ontologie fotografického zobrazení vychází z malebného obrazu, ne však z paradigmatu „perspektivní“ malby, která byla rozšířena od renesance do XIX. století.

Zatím je ale fotografie jenom vylepšenou verzí reprezentace výsledku aktu dívaní. Obraz vzniká světlem, ale zatím je pouze odkazem k aktu dívaní, k práci světlem, není však světlem samotným. Situace projekce světlem je stále schována ve tmě fotografického přístroje.

Světlo v malbě se zobrazovalo pomocí odrazu atd., vedlejších světelných efektů, které jsou sekundárními prvky světla. Stejně tak ve fotografie samotné světlo nemohlo být zobrazeno. Když se fotografie otáčí ke světlu, slepne. Okamžik slepoty ve fotografii je zmražený. Čas světla zůstává schovaný ve tmě fotokamery.

Film je však vytvořen světlem. Světlo je přítomné v okamžik vzniku filmového obrazu i v okamžiku projekce. Samotný okamžik projekce odkazuje

---

100"All the modes of representation derived from Renaissance and later models of perspective no longer had the legitimation of a science of optics" CRARY, J., *Techniques of the Observer,* October, Vol. 45. (Summer, 1988), s.8

101Frekvence vlny jako určitý počet kmitaní v čase.

k okamžiku expozice, k zjevení světla i aktu stvoření, kdy světlo proniká tmou uzavřeného prostoru kamery. Energie fotonů vysvobozuje stříbro ze zajetí molekulárních vazeb halogenidů a vytváří tmu. Cena za to, že vidíme světlo ve finálním pozitivu, je svoboda stříbra. Cena svobody stříbra je tma negativu.

Prostor vzniká světlem. Rozdílem světla oddělujícího tmavé části obrazu od světlejších. Je to prostor vytvářený rozdílem potenciálů, potenciálem tmy obsahovat světlo i potenciálem světla světlo ztratit. Ale teprve tehdy, když se ty dvě skvrny, skvrna světlá a skvrna tmavá, nacházejí v relevantní blízkosti, vzniká možnost přechodu neboli pohybu od tmy ke světlu. Touha vylézt ze tmy, intence nočního motýla letět k světlu.

Tento proces vzniku pohybu, a tím pádem i prostoru, připomíná termodynamický proces vznikající ve spojení dvou objemů s různou entropií. Rozdíl entropie vytváří uspořádaný proces přenosu energie z objemu s vyšší entropii do objemu s nižší. Prostor se stává ve filmu, stává se v čase. „A bylo světlo" - světlo se stalo.

Tato vlastnost vzniku prostoru ve filmu (ve fotografii ten proces probíhá pouze ve fázi snímaní) je spjata se světlem, jak ve fázi expozice tak i ve fázi promítaní, "aby se fiktivní entita projevila na straně reality, realita se musí ponořit do tmy."[102]

102"Для того, чтобы некая фиктивная сущность проявилась по ту сторону реальности, **реальность должна погрузиться во тьму**" JAMPOLSKIJ, M., *Nabljudateľ Očerki istorii videnija*, Moskva, Ad Marginen, 2000, s. 43

II.UDÁLOST

II.1.Událost-znak. Skutečný čas, čas skutečného.

II.1.1Goethovy kamínky

Ve středu 4. dubna 1787 v Palermu Goethe napsal: "Nejpěknější jarní pohoda a otevírající se plodná půda šířily po celém údolí pocit oživujícího míru, jejž mi neobratný průvodce znechutil svou učeností, když obšírně vykládal, jak zde kdysi Hannibal svedl bitvu. (…). Usoudil jsem, že je dost zlé, když musí osení čas od času rozdupat byť ne zrovna sloni, ale koně a lidé, Nemá se tedy alespoň představivost vyděsit ze svého pokojného snění takovým opožděným válečným rykem."[103]

V analýze Goethovy tvorby Bachtin uvádí několik možností „míchaní minulosti a současnosti". Mechanické prosáknutí minulosti v současnost je „turistickou" reprezentací události, mícháním minulosti a přítomnosti (Vermischung des Vergangen und des Gegenwärtigen). Takové „muzejně-antikvární vnější nahé obaly minulosti (...) jako cizí tělesa vtrhávající se v přítomnost"[104]. Goethe nesnášel vyprávění průvodců turistům o historických událostech.

Kategorie „turistické" události, zamrazení času „zmizelých přízraků" (abgeschiedenen Gespenster) je spíše znakem historické události než časem.

103GOETHE, J. W., *Italská cesta*, Praha, Odeon, 1982, 1982 s. 224

104"Такие «руинные», музейно-антикварные внешние оболочки голого прошлого (...) как чужеродное тело врывались в настоящее." BACHTIN, M., *Roman vospitanija i jego značenie v istorii realizma*, in BACHTIN M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, ISKUSSTVO, 1979, s. 213

Vyprávění událostí je „fatálním vyvoláváním zmizelých přízraků" (das fatale Hervorrufen solcher abgeschiedenen Gespenster[105]). „Turistická" událost patří narativní rovině, v níž čas není viditelný. Prosáknutí mrtvých zamrazených bezčasových znaků minulosti již vždy zabilo čas přítomnosti.

Vidění času je čtením „indicií pohybu času ve všem, od přírody až po lidské mravy a ideje (...)."[106] Ale podstatou vizuální kultury vidění času je najít v přírodě „okamžiky lidského života, aktivity – tj. cyklický čas různého naplnění jak krátkodobého tak i dlouhodobého. (např. růst stromů, dobytka, lidský věk)."[107]

„Současnost se jeví jako relevantní různočasnost"[108]. Současnost obsahuje prvky různých časů jako reliktů minulosti i počátků budoucnosti. Čas současnosti je časem stávání se. Vidění stávání se.

Kulturní oko „umí vidět čas, číst čas v prostorovém celku světa (…), vnímá naplnění prostoru ne jako nehybného pozadí ale jako stávání se celku bytí, jako událost."[109] Číst čas znamená projevit smysl jeho náznaků, „otisků" a „stop" ve viditelném celku skutečnosti. Vnější zření je výchozím bodem vzniku vnitřního vidění.

Ale minulost může existovat v přítomnosti, v stávajících se procesech. Číst čas je možné v náznacích práce času. Právě v ní se stává spojení minulosti

105GOETHE, J. W., *Italienische Reise,* in Goethes autobiographische Schriften, Band II, Leipzig, 1923, s. 246

106"читать приметы хода времени во всем, начиная от природы и кончая человеческими нравами и идеями (вплоть до отвлеченных понятий)." BACHTIN, M., *Roman vospitanija i jego značenie v istorii realizma*, in BACHTIN, M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, ISKUSSTVO, 1979, s. 205

107"с соответствующими моментами человеческой жизни, быта, деятельности (труда) — циклическое время разной степени напряженности. Рост деревьев, скота, возраст людей — видимые приметы более длительных периодов." Ibid s. 204-205

108"Современность для него — и в природе и в человеческой жизни — раскрывается как существенная разновременность: как пережитки или реликты разных ступеней и формаций прошлого и как зачатки более или менее далекого будущего." Ibid s. 208

109Bachtin používá slovo „событие" - „událost" ale v kontextu Bachtinova myšlení událost může znamenat i „со-бытие" co se dá přeložit jako „sou-bytí". Událost je zde současnost v bytí. Ibid s. 204

a současnosti. Ve stejné epizodě na Sicílii, Goethe „lhostejný k vzpomínkám minulosti" začal k podivu průvodce s nadšením sbírat kamínky na břehu řeky. Kamínky, které jsou součástí místa, určitého prostoru, spjaty s tímto prostorem už jen tím, že byly přítomné v relevantní minulosti stejně jako jsou přítomny v okamžik, kdy tam přichází Goethe. Jejich přítomnost v minulosti a v přítomnosti Goetheho zjevuje čas minulosti, zpřítomňuje minulost. Jako součásti minulého a přítomného času spojují různé časy v současnost, čímž právě přítomnost nabývá hodnoty času. Současnost jako relevantní různočasnost.

To, co mají kamínky, chybí průvodci. Vyprávěná událost není událostí průvodce, není událostí v Bachtinovském pojmu sou-bytí. Průvodce vypráví událost z minulosti, při které nebyl přítomen. A jeho nepřítomnost v minulém čase shazuje takovou událost pouze do turistické reprezentace minulosti jako bezčasové kategorie.

Znak času v turistické reprezentaci je ikonickým znakem napodobovaní události. Otisk času v "Goetheho kamínkách" ukazuje na jejich soumeznost v čase události. Čas události se zjevuje, když kamínky jako index události ukazují na minulost. Jakobson ve svém komentáři k Piercově teorii hodnotí časové spojení založené na napodobovaní jako "dovršený odraz již uskutečněné minulé zkušenosti, zatímco index je spojen s prožívanou zkušeností v současnosti."[110]

Kulturní oko právě umožňuje číst čas minulosti v jeho přítomnosti. Minulost se spojuje se současností v jediný celek. Synchronicita koexistence různých časů v jediném místě prostoru otevírá „naplněnost času" spojením času události s konkretním místem (Lokalität und Geschichte).

Takovému spojení místa s časem v jediný smysluplný celek Bachtin říká "chronotop" (místo-čas)[111]. "Tady se čas zhušťuje, stává se hmotnějším

110JAKOBSON, R., *Dialogy*, Praha, Edice Orientace, 1993, s. 68
111Bachtin si půjčuje pojem "chronotop" z teorie relativity Alberta Einsteina

a umělecky viditelným. Prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje (vchází) do pohybu času, syžetu a dějin. Časové indicie (znamení) se vyjevují v prostoru, a prostor se zvýznamňuje (vnímá) a měří se časem."[112]

Součást určitého prvku prostoru v současnosti odkazuje na jeho minulost. Součást v současnosti spojuje čas současnosti, ve které objekt existuje a kterou objekt prožívá, s časem vůbec. „Goethovy kamínky" jako součást konkretního místa, ze kterého pocházejí, obsahují stopy práce času, otisky času tohoto místa. „Goethovy kamínky" jsou chronotopem, přírodním chronotopem.

Okamžiky přízračného (Gespenstermässiges) jsou nahrazeny „strukturním okamžikem vidění času: okamžikem relevantní spojitosti minulosti a současnosti, okamžikem nutné minulosti a její nutnosti v kontinuální linii rozvoje, okamžikem tvořivého děje minulosti a okamžikem spojitosti minulosti a současnosti s nutnou budoucností."[113]

U přírodního chronotopu není čas vzniku viditelný. Viditelná je jen práce času. Čas přírodního chronotopu existoval před jeho pozorováním a zároveň vzniká ve chvíli pozorovaní. Minulost přírodního chronotopu zvlášť není viditelná. Existuje pouze v současnosti.

Vedle přírodního chronotopu rozebírá Bachtin u Goetheho *antropotvorný*[114] chronotop. 5. listopadu 1786 v Římě Goethe píše: „Když se

---

112"Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времен, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем." BACHTIN, M., *Formy vremeni i chronotopa v romaně*, in BACHTIN, M., *Voprosy Literatury i estetiki*, Moskva: Chudož. Lit., 1975, s. 235

113 „структурными моментами видения времени: моментом существенной связи прошлого с настоящим, моментом необходимости прошлого и необходимости его места в линии непрерывного развития, моментом творческой действенности прошлого и, наконец, моментом связи прошлого и настоящего с необходимым будущим." BACHTIN, M., *Roman vospitanija i jego značenie v istorii realizma*, in BACHTIN, M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, ISKUSSTVO, 1979, s. 217

114Antropotvorný ve smyslu *vytvořený* člověkem.

podíváme na takový výtvor, který je starý dva tisíce let a který se střídáním časů nabyl na rozmanitosti a od základů se změnil, a přece to je stále táž půda, týž vrch, ba často i týž sloup a táž zeď, a v lidu přetrvávají stále ještě stopy dávného charakteru, pak se stáváme účastníky velkého úradku osudu a pak i divákovi připadá obtížné od počátku sledovat, jak se vyvíjí jeden Řím z druhého, a nejen ten nový ze starého, antického, ale i jak po sobě následují různá údobí starého i nového Říma."[115]

Tady člověk a jeho díla bud' to architektura nebo věci jeho každodenního života obsahují stopy času. Jsou součástí jeho konkretních dějin spjaty s nimi skrze místo. Zde se objekt samotný stává chronotopem. At' je to Koloseum, stará kniha nebo starý kabát babičky, vše je antropotvorným chronotopem. Podstatná je ne jeho úloha v historické události nebo znalost samotné události ale vznik objektu spjatý s člověkem. Právě vznik objektu zapíná časový stroj. Člověk se sám podílí na vzniku *antropotvorného* chrontopu a sám zapíná časový stroj, který nechává otisky práce času zániku. Časové stopy, skrze které se dá číst čas.

Vznik a zánik je odkazem k času. Goethe vznik a zánik staví vedle sebe. „Nalézáme stopy na jedné straně po nádheře a na druhé po ničení, a obojí přesahují naše chápání."[116] Vznik a zánik jsou viditelné stopy práce času. Časová podstata chronotopu předpokládá okamžik vzniku a „spojitost minulosti a současnosti v nutné budoucnosti" jako okamžik zániku.

II.1.2.Čas mechanický. Techniky spatializace času.

Vztah času a prostoru vytvářel různé techniky projekce času na prostor. V podstatě se jednalo o spatializaci času, model přenesený ze základu

115GOETHE, J. W., *Italská cesta*, Odeon, Praha, 1982, s. 126
116Ibid s. 126

Newtonovské fyziky. Čas se myslel v kategoriích prostoru, skrze které se mu přisuzovaly prostorové vlastnosti, tudíž takové, ve kterých mohla platit Newtonovská fyzika. Prostor byl euklidovsky měřitelný a čas tedy také. Měřitelný čas byl určitým derivátem prostorové funkce.

Čas je spojen s prostorem v pohybu a pohyb je snadno zobrazit jako trajektorii v prostoru, jako prostorový úsek. Snaha měřit čas vedla k tomu, že čas se snažili soustředit v jednom bodu nekonečným dělením prostorových úseků, které byly myšleny jako projekce času na prostor skrze pohyb.

Zenonovy aporie vedly k tomu, že nekonečné dělení úseku směrovalo k zastavení pohybu, časová trajektorie by tudíž - jako i samotný čas - nemohla vzniknout. Smysl aporií je právě v tom, že není možné myslet čas ani pohyb jako prostorovou funkci.

Klasická kinematika se v projekci času na prostor snažila vyřešit problém nekonečného dělení pomocí derivátu prostorového úseku soustředěním času v jediném bodě. Právě tento jeden bod byl i cílovou stanicí měřitelnosti euklidovské geometrie, ve které stále existovala Newtonova fyzika. Zkoumaní podstaty času vedlo pouze k možnostem jeho měření.

Nicméně soustředění času v jednom bodě vede k zastavení času samotného, v tom je podstata derivátu[117]. Pohyb jako derivát prostoru a času umožňoval dělit prostorové úseky trajektorie až do hranice, ve které se čas rovnal nule. V podstatě stanovení prostorového bodu pro měření času bylo možné pouze v případě, když čas směřoval k zastavení. Kategorie zastavení času byla pouze prostorovým místem avšak nebyla vlastností času.

Kinematická úvaha o spojení času a prostoru stanovila prostor jako

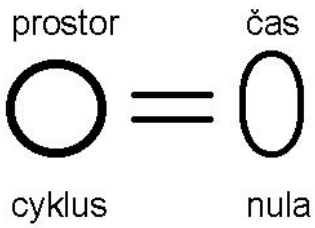
117Pohyb jako časový a prostorový derivát je $ds/dt= \lim_{t->0} s(t)/t$, kdy s(t) je trajektorie pohybu, úsek vytvořený rozdílem prostorových poloh v prostoru v průběhu času (t).

neměnitelnou kategorii v čase. Čas však vnímala skrze prostorové vlastnosti. Čas a prostor nebyly spojeny v jediný celek a pohyb se spíše vnímal v prostorovém měřítku trajektorie, která byla pouze znakem pohybu v prostoru.

Metaforické techniky ukazovaní[118] času pracují se záznamem v číselné podobě, vytvářejí derivace času na prostor. Prostor dělí na úseky a dále každému úseku přidělují číselný znak derivace času. V takové technice ukazovaní času je prostor trajektorií metafory času, prostorový úsek je derivátem této trajektorie, k němuž se dále přiděluje číselný znak času. Ten je terčem, na němž se ukazuje čas. V takovém komplikovaném mechanizmu se čas s každým krokem vzdaluje od svého znaku.

Tyto techniky spatializace času jsou pouhou snahou zmocnit se času skrze mechanizaci metafory času v kalendáři nebo v hodinkách. Určovaní vlastností mechanického času je snahou čas vlastnit v neměnitelnosti mechanické struktury, tím však dochází ke vzdálení se jeho měnitelné povaze.

Neměnitelná struktura mechanického času ukládá čas ve stále proměnlivé cyklické úseky. U těchto úseků se objevuje metafora dialektické proměny přírodního času jako světelného rozdílu dne a noci. Avšak pragmatické zacházení určuje bod v prostoru, ke kterému se scházejí všechny úseky, aby se najednou redukovaly na nulu.



Uzavřenost nuly vytváří cykličnost mechanického času při derivaci

118Digitus – lat. prst, ukazovák od proto-indoevropského deyg- ukazovat na něco.

v nultém bodě prostoru. Avšak přirovnání projekcí prostorové cykličnosti a času vede k nulové proměně času[119]. V modelu spatializace času je to v podstatě jediné místo, kde je možná záměna času za prostor.

Cyklická struktura času vede k zastavení, ke vzniku nehybnosti času. Když Bachtin rozebírá cyklickou povahu předmýtického pragmatického času přichází právě k jeho prostorové povaze a prostor je zde prostorem veřejným. Takový čas je časem kolektivní činnosti, časem produktivním a pragmatickým "jeho směr je omezen cyklem, proto zde růst není stáváním."[120] Čas se měří vyrobeným produktem, změna dne a noci je pragmatickou funkcí fáze slunce, které je spjato s výrobou a s konzumací - "slunce v půdě, v produktu konzumace, který jedí a pijí"[121]

Kalendář myslí čas v kvantitativních kategoriích, měří čas mezi nehybnými okamžiky konzumace produktu výroby času. A právě technika spatializace času v ploše kalendáře umožňuje dělit čas na úseky, zastavovat jeho pohyb, aby se dalo vyměřit produktivní proměnu času, tudíž proměnu spojenou s výrobou produktu.

Zmocnění se času v technikách kalendáře a hodinek je však pouhou snahou vlastnit čas minulý. Čas budoucí se stále vymyká této kontrole a zůstává v rovině pouhé předpovědi času budoucího založené na nehybnosti a neměnnosti cyklu.

Mechanický čas hodinek v XIX. století dostává nový rozměr. Zmocnění se budoucnosti v technice spatializace času předpokládá zmocnění se prostoru

119Brian Rotman ukazuje na nutnost existence nultého znaku v modelu reprezentace. Nula jako metaznak v sobě spojuje všechno nic a nekonečnost. Odkaz k nule umožňuje vytvářet jakýkoliv systém výměn a záměn. V podstatě nula se stává základní měnovou kategorií jak u peněz tak i v reprezentace. Viz ROTMAN, B., *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero,* New York, St. Martin's, 1987, s. 19

120BACHTIN, M., *Formy vremeni i chronotopa v romaně*, in BACHTIN, M., *Voprosy Literatury i estetiki*, Moskva, Chudož. Lit., 1975, s. 359

121Ibid s. 360

mimo pozorování prostoru přítomnosti. To znamenalo přenos sekvencí úseku z rozděleného prostoru přítomnosti do prostoru nepřítomnosti s následujícím ovládnutím tohoto prostoru nepřítomnosti.

Tato technika sekvenčního dělení času prostorem v mechanizmu hodinek byla také podnětem k vynálezu mechanizmu revolveru Samuela Colta[122] a obzvlášť vyvrcholila ve vynálezu Sira Hirama Maxima[123].

XIX. století bylo posedlé kinematickou organizací času. "Artefakty pro zabíjení a snímaní fotografií a jejich rychlý úspěch byly spíše okrajovým zpředmětněním v širším procesu zdokonalování pohyblivých částí mechanizmů."[124]

Mechanizmus záznamu času používal techniku fixace času[125], úloha kulometu a filmování byla ve fixaci pohybujícího se objektu v prostoru stejná[126]. Takový mechanizmus pracoval se záznamem času ve smyslu kontroly budoucnosti. Posedlost kinematikou byla posedlostí budoucností. Nestačilo již pasivně vyčkávat, kinematická idea XIX. století vycházela z potřeby zprostředkovat budoucnost již teď.

Vlastnění prostoru vyžadovalo zmocnění se budoucího času. Stephen Kern uvádí pozoruhodný projev lorda Rosebery ministra zahraničí Velké Británie z roku

---

122 5. března 1836 Samuel Colt inspirovaný mechanizmem "rohatka-západka", který se původně používal v hodinkových mechanizmech, uvedl na trh svůj první revolver.

123 V roce 1861 Richard Jordan Gatling sestrojil první kulomet, při jehož ovladaní však střelec ještě musel otáčet klikou. Později v roce 1885 Sir Hiram Maxim přišel s úplně automatickým kulometem.

124 "Artefacts for killing and for shooting photographs in rapid succesion were rather marginal reification in the wider process of refining the moving parts of machines." ZIELINSKI, S., *Audiovisions: cinema and television as entr'actes in history*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999, s. 72

125 Pozoruhodný jev spojený s dokončením cyklu spatializace času v dějinách od mechanizmu transportu kulek v kulometu podobnému transportu obrázků v kinematografické technice do spatializace času v "efektu kulky" ("bullet time") ve filmu Matrix. To, co dříve bylo pouze dědictvím techniky spatializace, se teď stává technikou ovládnutí svého dědice.

126 Viz KITTLER, F. A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999, s. 124

1893, který mluví o motivech kolonizace Afriky v pojmech ovládnutí budoucna. "Říká se, že naše Impérium už je dost velké a nemá potřebu být rozšířeno. To by byla pravda, kdyby byl svět elastický, on však bohužel elastický není, a my jsme současně povinováni, hornickým jazykem řečeno, 'dostat se k jádru pudla a předejít požadavky budoucnosti'. Musíme uvažovat ne o tom, co chceme teď, nýbrž o tom, co budeme chtít v budoucnu. Musíme rozhodnout v tom, které státy se musejí rozvíjet samy nebo s pomocí jiných národu, a musíme brát na vědomí to, že částí naší zodpovědnosti a našeho dědictví je postarat se o tento svět potud, pokud námi může být utvářen a pokud může přijmout anglofonní charakter než charakter jiných národů... Musíme se dívat dopředu za hranice švitořivých stanovisek a stranické vášně, do budoucna ras, kterým jsme v současnosti opatrovateli."[127]

Od kulometu film dědí techniku záznamu času.[128] "Fotografická puška"[129], předchůdce filmové kamery, a její mechanizmus kinematického záznamu času se nachází někde mezi revolverem Colta a Gatlingovým kulometem. Kolonizace světa se vede na obou frontách, s použitím stejného mechanického principu: kulomet a revolver umožňují opevnit se na určitém místě s možností případného přesunu dál, kinematografická kamera fixuje identitu tehdejší současnosti a přenáší jí do budoucích plánů kolonizace. Spatializace času vede k dokonalému zmocnění se času a teď už i času budoucího.

127"It is said that our Empire is already large enough, and does not need extension. That would be true enough if the world were elastic, but unfortunately it is no elastic, and we are engaged at the present moment, in the language of mining, "in pegging out claims for the future." We have to consider not what we want now, but what we shall want in the future." We have to consider what countries must be developed either by ourselves or some other nation, and we have to remember that it is part of our responsibility and heritage to take care that the world, so far as it can be moulded by us, shall recieve an English-speaking complexion, and not that of other nations... We have to look forward beyond the chatter of platform and the passion of party to the future of the race of which we are at present the trustees." KERN, S., *The Culture of Time and Space* 1880–1918, Cambridge, Harvard University Press, Mass. 1983, s. 92-93

128Podrobně o mechanickém záznamu času ve spojení s mediálními a vojenskými technologiemi. Ibid.

129Fotografická puška umožňovala vytvářet 12 snímků za sekundu. Pozoruhodné je to, že v angličtině použití slova "to shoot" (střílet) souvisí s fotografickým snímáním a se vznikem fotografické pušky.

Kinematické techniky spatializace času v duchu pragmatizmu času Newtonovské koncepce pohybu Achillovi umožňují posunout se z mrtvého bodu. On se však na cestě za želvou na každém kroku zastavuje, aby vyměřil distanci mezi nimi, čímž se od želvy každým krokem měření nenávratně vzdaluje.

II.1.3.Vyprávění prostoru a čas trhání.

Přechod času jako znaku do syntagmatické roviny vypravení objevuje rozdíl času vyprávění a vyprávěného času. Ve vyprávění se čas vyprávění vzdaluje od vyprávěného času. Prosáknutí prostoru do narace je jeden z těch prvků, které vytvářejí tento rozdíl.

Prostor zastavuje vyprávěný čas, zatímco čas vyprávění pokračuje dál. Vypráveč potřebuje čas odvyprávět, vytvořit tak vyprávěný prostor, protože tento prostor pro naraci není obsažen v prostoru vyprávění.

Prostor, ve kterém se umisťuje vyprávění z pohledu samotného vyprávění, je irelevantní kategorií, vyprávěný prostor však nemůže existovat autonomně nýbrž pouze ve vyprávění. Vyprávěný prostor je strukturován především v čase vyprávění a stejně tak v tomto čase vzniká i vyprávěný čas.

Vztah mezi vyprávěným prostorem a vyprávěným časem je přesně stanoven jejch vztahem k času vyprávění. Vyprávění prostoru potřebuje zastavit vyprávěný čas, aby došlo k vytvoření topografické struktury vyprávěného prostoru. Tato investice je nutná kvůli tomu, aby při dalším návratu ke stejnému místu vyprávěného prostoru zjednodušila interpretaci prostorové topografie.

I když vyprávění pokračuje, vyprávěný čas se zastavuje a vytváří topografii "zde". Vyprávěný čas se nutně musí stát simultánním, aby vznikla

čitelná propojitelnost topografických znaků a aby se vyprávěný prostor stal prostorem "zde".

V narativní kinematografii se taková simultánnost objevuje v sekvenci záběrů ukazujících jeden předsnímací prostor z různých uhlu pohledu. Každý střih mezi záběry je střihem simultánního rázu. Předpokládá se, že se jedná o stejný okamžik a simultánnost času je dodržena skrze zachování stejných topografických znaků v každém záběru, přenesení souvztažnosti topografie do nového záběru a dodržování souvztažnosti jejích znaků.

Čas se vyjadřuje skrze topografické označení prostoru. Každý přechod do nového záběru ve filmovém vyprávění se musí odehrávat "teď", v okamžiku simultánnosti, aby mohlo zůstat "zde". "Zde" se nutně musí spojit s "teď", aby vznikla homogenní časoprostorová jednota vyprávění.

Ponoření do vyprávění objevuje, že spojitost času a prostoru ve vyprávění vzniká prostřednictvím znakové strukturace prostoru. Vyprávěný čas se objevuje v topografických znacích prostoru, vypráví se prostorem. Čas se stává prostorovou kategorií, měří se a označuje se prostorem.

Jednota času a prostoru v podstatě vytváří singularitu konstrukce "zde a teď". Čas se zastavuje v určitém znaku prostoru, soustřeďuje se do jediného bodu a vůbec se nehýbe. Simultánní konstrukce "zde" a "teď" v podstatě nevytváří ani prostor samotný pouze body singularity "zde" a "teď". Jednota času a prostoru svádí ke spatializaci času v singularitách.

Singulární tvar konstrukce "zde a teď" svým tvarem již nepředpokládá existenci jiných singularit "zde a teď"[130]. Spatializace času ve vyprávění vede k zastavení času a vytržení z prostoru pouze jediného bodu singularity.

130Jazyk sám odhaluje jedinečnou možnost existence konstrukce "zde a teď", ze slov "zde a teď" není možné udělat množné číslo.

Vyprávění se snaží spojit časové okamžiky s prostorovými znaky, snaží se zachovat jejich synchronicitu a proto musí přeskakovat z jedné singularity do druhé. Taková snaha po zachování synchronicity předává balíčky obsahující "zde a teď" jako dávky informací, což vede k roztržení prostoru do topografických souřadnic znaků prostoru.

Když je čtenář již seznámen s prostorem ve vyprávění, tak každý návrat ke stejnému prostoru v "zde" a teď" předpokládá tento již jednou odvyprávěný prostor jako ponořený do "polévky věčnosti"[131]. Jakákoliv změna topografických znaků v tomto prostoru zastavuje vyprávěný čas ve prospěch vyprávění nového prostoru. Při změně topografických znaků se stejné topografické místo stává novým prostorem a vyprávění musí jako v metodě radiolokace předat nový balík souřadnic pro orientaci v novém prostoru.

Z tohoto důvodu v konvenčních modelech narativní kinematografie existuje celý počet pravidel určujících orientaci v prostoru podle stanovených topografických znaků[132]. Připodobnění k radiolokaci je namístě, protože divák je zde spíše čtenářem "odposlouchávajícím" balíky přijímaných informací a jako radista musí vytvářet mapu prostoru tak, aby se v něm mohl dále orientovat podle přerušovaně zasílaných informací. Samotné přerušování času však divák nebere v potaz a naopak při ustanovení synchronicity jednoty "zde a teď" snadno změří trvání času a určí prostorovou polohu.

Trhání prostoru se odehrává v čase trhání. Měření času v takovém modelu podmiňuje čas měřením. Čas se stává časem trhání.

131MANN, T., *Kouzelný vrch*, Praha, 1975, Odeon, s. 209
132Jedná se o tzv. předsnímací jednoty a pravidlo osy.

II.1.4.Pohyb-znak

Vyprávění zaměňuje čas za prostor. Plocha filmového pásu bežícího promítačkou je prostorovou kategorií mechanicky strukturovanou pravidelným zastavením a projekcí. Diferenciální uvažování o okamžicích zastavení jako o derivacích času a o samotné projekci jako o proudu zobrazeného času v iluzi pohybu, se nachází v rovině promítaného prostoru a v rovině spatializace času. Vůbec však nesouvisí s vyprávěním a vyprávěným časem. Řešení Zenonových aporií na ploše filmové projekce vede k zaseknutí promítačky.

Když Šklovskij odkazuje na možnost řešení těchto aporií u Bergsona, přichází k nemožnosti zobrazení pohybu ve filmu. „Film se nehýbe, ale jako by se hýbal. Čistý pohyb, pohyb ve své podstatě nemůže být reprodukován ve filmu. Film může pracovat jen s pohybem-znakem. S Pohybem významovým."[133] Zobrazený pohyb se stává znakem času stejně tak, jako se perspektiva stává znakem prostoru.

V narativních konvencích kinematografie se reprezentace spojuje s narací. Pohyb ztrácí časovou povahu a přechází do znaku v poli reprezentace. Kopie minulosti se mechanicky promítá do současnosti a samotná minulost se odtrhává od přítomnosti originálu. Kopie minulosti se stává pouze znakem minulosti a ve znakové rovině strhává z přítomnosti stopy času, odmítá čas samotný.

Pohyb-znak napodobuje čas a vzdaluje se od času k referenci ve své metaforické podstatě. Čas přechází do textu k nehybné a nehnutelné simultaneitě vzniku minulosti "teď". Avšak ani tím, že synchronní jednota vyprávěného času a prostoru "zde a teď" vnáší prostor narace spolu s časem narace do pole reprezentace, se čas reprezentace[134] nestává pravděpodobným.

133„Кино не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение, как таковое, никогда не будет воспроизведено икнематографом. Кинематограф может меть дело только с движением – знаком." ŠKLOVSKIJ, V. B., *Literatura i kinematograf*, Berlin, Rus. Univers. Izd-vo, 1923, s. 27

134Narušuje se rozdíl prostoru narace a prostoru reprezentace. Kapitola o prostoru

V konvenčních narativných modelech kinematografie toto spojení času narace s časem reprezentace rozmývá rozdíl mezi vyprávěným časem a časem vyprávění a tehdy pohyb ztrácí svou časovou přírodu a přejímá znakovou podstatu. Čas vyprávění a vyprávěný čas splývají v jediný synchronní blok.

Narativní artikulace představuje určitý druh anisochronie[135] - čas, kterým se rytmizuje vyprávění ne vždy nebo dokonce vůbec neodpovídá rytmizaci vyprávěného času. Text zasílá s určitou pravidelností v čase znaky, které budují fiktivní entitu, uvnitř vyprávění však vzniká vlastní chronologie[136]. "Čas vyprávění se vzdaluje od vyprávěného času."[137]

Splývání těchto dvou časů neponechává mezeru, místo, kde by vznikalo vyprávění. Narativní film podřízený naratologickým konstrukcím přestává vyprávět a pouze odkazovat k naratologickým strukturám, místo vyprávění permanentně opakuje diskurs naratologie s urputností radiolokátoru hledajícího ztracené místo.

Kinematografie se začíná dívat do zrcadla naratologie jako Narcis, který hledá svou identitu v zrcadle a ještě neví, že identita vzniká simultánně s ním a pouze tehdy, když má zrcadlo před sebou. Podobně se ani narace, ani reprezentace nerozlišují v symetrickým odrazu tohoto zrcadla. A nikdo již přesně neví, na které straně je originál a na které dvojník, s čímž se váže obtížnost rozlišitelnosti fiktivní entity a světa samotného.

---

barokního divadla výše v textu.

135Pojem použitý z telekomunikace. Jedná se o jev při přenosu informace, ve kterém intervaly mezi odesílaným signálem neodpovídají intervalům, ve kterých je signál přijímán.

136Souriau dokonce uvádí přesné poměry času v dramatickém umění v různých dobách. "V barokním divadle byl poměr 4/1 (4 min představovaného času trvaly 1 min představení) u Dumasova syna 5/1 a v současném divadle 3/2." SOURIAU, E., *Time in The Plastic Arts*, in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 7, No. 4, Special Issue On Aestheticsin France, Jun., 1949 s. 298

137RICOEUR, P., *Čas a vyprávění*, díl II., OYKOYMENH, Praha, 2002, s.120

Divák se zastavuje aby přečetl reprezentaci, stává se spíše čtenářem, a skrze vlastní zastavení zastavuje čas, přestává vidět a začíná rozpoznávat proto, že "Svět nepřetržitý je světem vidění. Svět přetržitý je světem rozpoznávání."[138]

II.1.5.Archivace minulostí

Se vznikem filmu literatura prožívá stejně silný vliv jako před tím prožívalo malířství v souvislosti s fotografií[139]. Stejně jako fotografie více upozorňovala na podstatu světla ve vizuálním umění, tak i film ukazoval literatuře zvláštní strukturu času ve vyprávění[140]. Pozornost k času ve filmu vzniká tím, že vedle vztahu vyprávěného času a času vyprávění film objevuje ještě jednu kategorii času, a to čas předsnímací.

Na rozdíl od literárního vyprávění materiál filmu, aby vůbec vznikl na filmovém pásu, musí projít stádiem snímání. Čas již existuje před kamerou, aniž by byl kamerou ovlivněn. Kamera nahlíží do tohoto času, jenž se staví před kameru jako přednarativní kategorie, svým časem snímání, a začíná vybírat události odehrávající se v tomto přednarativním čase, které archivuje ve filmových záběrech svého času už jako dokument minulosti.

Skrze interpretaci ve vyprávění se dokument minulosti stává "stopou minulosti."[141] Vztah vyprávění a předsnímacího času ve filmu komplikuje určení

138„Мир непрерывный. – мир видения. Мир прерывистый – мир узнавания." ŠKLOVSKIJ, V. B., *Literatura i kinematograf*, Berlin, Rus. Univers. Izd-vo, 1923, s. 26

139Bazin říká, že fotografie svou momentální reprodukční schopností osvobozuje malířství od perspektivních geometrických konstrukcí reprezentace. Spíše však fotografie více upozorňuje na podstatu světla v obraze. Od pozdější Turnerových obrazů s tematizací světla přes *plein air,* tak populární ve francouzském malířství XIX. Století, k impresionizmu, kde je obraz zjevením světelných kategorií (barva ukazuje vlastnost světla) namísto geometrické strukturace.

140Vznik nových časových konstrukcí v literatuře XX. století není náhodný (Proust, Mann, Woolfová, Dos Passos, Joyce etc.)

141RICOEUR, P., *Čas a vyprávění,* díl III., Praha, OYKOYMENH, Praha, 2007 s. 12

povahy vyprávění. Archivace času v dokumentech minulosti vedle fiktivní entity vyprávění objevuje historickou povahu vyprávění ve filmu a skrze to i samotný problém archivace času.

Archivovaný čas na rozdíl od vyprávěného času nesouvisí s fiktivní entitou vyprávění. Tento čas je spíše výsledkem techniky reprezentace, která archivuje čas historický avšak ne fiktivní. Snahou reprezentace je právě odkazovat k tomu předsnímacímu času, který je součástí času historického. Kamera se otáčí k historickému času a snaží se zachytit to, co je snímatelné, vybírá pouze to, co se podřizuje technice reprezentace, která se zde chová jako archivátor historického času.

I když je dokumentární povaha zobrazeného ve filmu pro vyprávění fikce a dramatickou konstrukci narace irelevantní, je nevyhnutným prvkem samotné reprezentace. Archivace předsnímacího času prosakuje do vyprávěného času v poli reprezentace. Samotná archivace dokumentu minulosti ukazuje na pozůstatky a znak toho, co bylo, co však již neexistuje. Metaforická povaha reprezentace ukazuje zobrazené jako uskutečnění minulosti a interpretaci dokumentu jako stopy minulosti, do níž je schopna umístit diváka.

Nicméně v samotné archivaci se také objevuje technika archivace. Archivovat je možné pouze to, co je archivovatelné, tudíž i archivace je podřízena technice archivovaní. Tato technika zbavuje čas vlastností, neutralizuje hlas svědectví a zachycuje stopy minulosti pouze ve znacích archivovatelného.

Čas historický ze slov Ricouera je časem opakování, který "se opakuje v paměťových tvarech".[142] Takový čas souvisí s dokumentárním svědectvím událostí. Původně hlas svědectví zachycuje události z minulosti v určitých paměťových tvarech, Ricoeur tomu říká Gestalt paměti. Vyprávění událostí

142RICOEUR, P., *Čas a vyprávění,* díl I., Praha, OYKOYMENH, Praha, 2000, s. 187

neukazuje znaky události, nýbrž opakuje paměťové tvary. V každém opakování se však samotné vyprávění minulosti mění. Vyprávění se podřizuje časovým změnám času, zachovává pouze samotný tvar ne však znak minulosti. Skrze tyto proměny ve vyprávěních dostává minulost časovou povahu v hlase svědectví. Tyto proměny občas vedou k úplnému rozpadu znaků i signifikantních referencí minulosti v hlasu svědectví. Nicméně právě rozpad a zánik znaků je svědectvím časové podstaty hlasu svědectví a jeho spojitosti s minulostí.

Když byl hlas svědectví jednou archivován, už ztrácí povahu svědectví. Snahou archivace je zamrazit okamžik minulosti v jediný neměnitelný znak, zastavit proces rozpadu a zániku reference minulosti při každém opakování. Technika archivace tedy není vyprávěním časovosti dokumentu minulosti, nýbrž je sdělením techniky archivace.

Čas se však vzpírá samotné neměnnosti techniky archivace. To, co archivaci zbývá, je pouze zastavit a zamrazit samotnou referenci jejím vytržením z času, což vytváří situaci, kdy archivace přestává odkazovat k minulosti a pouze ukazuje referenci bez referenta. Právě zbavení času vlastností vede k tomu, že archivovaný čas v dokumentu minulosti opakuje pouze samotnou techniku archivace.

II.1.6.Tlak času

Vizuální podstata filmového obrazu nutně musí vytlačit naraci z pole reprezentace, aby zachovala reprezentační referenci. Reprezentace je schopna pouze vyvolat fiktivní entitu iluze pohybu, která je obsažená ve znakové rovině, ne však zobrazit pohyb času. Aby narativní konstrukce začala vyprávět, narace musí být umístěna mimo viditelné pole reprezentace. Teprve tehdy iluze reprezentace začne odkazovat na pravděpodobnost neviditelného vyprávění.

Samotný text vyprávění se naplní dramatickou strukturou místo toho, aby pouze odkazoval k vlastní naratologické stavbě.

Tarkovského teorie času popisuje práci času ve filmu "tlakem času v záběru". Smysl tohoto tlaku spočívá v tom, že přenáší diváka do mimofilmového světa, kde časoprostorové kategorie existují ve své podstatě, aniž by nutně musely být reprezentovány pomocí textu nebo znaku.

Smysl času vzniká tehdy, kdy "jasně vnímáš, že to, co vidíš ve filmovém záběru, se nevyčerpá vizuální stránkou, ale pouze naznačuje něco, co se rozprostírá mimo záběr"[143]. Čas vzniká v pouhé existenci světa před kamerou.

Filmový obraz je analogově spjat se zobrazeným, vytváří "kulturní vrstvu"[144], jak říká Nikolaj Izvolov. Smysl této vrstvy je v tom, že se ukládá na povrch viditelného určitým způsobem, přijímá jeho tvar a zůstává uložena a vložena do viditelného. Je analogově soumezná s viditelným a uložená do času vidění, do existence viditelného, a stejně s ním se také podrobuje stárnutí a vzniku patiny času na svém povrchu.

Tarkovskij ve způsobu zjevení času ve filmu přenáší svou pozornost z iluze pohybu na kontemplaci existence samotného světa zachyceného kamerou, na vidění vzniku neviditelné patiny času na povrchu toho světa.

Vyprávění se zde přibližuje k "prostorovým rytmům modernistického románu" než ke konvencím "klasického filmu"[145]. Film roztahuje čas a "minimalizuje naraci". Rozpad narativných prvků vede k procesu, který je v naratologických filmových teoriích popsán jako *dedramatizace* vyprávění,

143TARKOVSKIJ A., *Lekcii po kinorežissure*, IK, 1990, №10, str.84
144IZVOLOV, N., *Fenomen kino*, Materik, Moskva 2005 s.92
145"the spacious rhythms of the modern novel" BORDWELL, David. Figures Traced in Light: On Cinematic Staging. Berkeley: University of California Press, 2005 str.152

k "minimalizaci narace", které se "dosahuje především přímou redukcí a stálým vyprazdňováním hluboce zakořeněných dramatických prvků"[146].

Čas ve filmu je obsažen ne v dramatické konstrukci a v přechodech mezi jejími body od začátku ke konci, od vzniku k zániku, nýbrž je obsažen ve zjevení neviditelné práce času před kamerou. Zobrazení znaků času vytváří podmínky spíše pro čtení, až ve chvíli, kdy tyto znaky přestávají byt viditelné, čtení mizí a zjevuje se časová podstata filmu. Film *se stává* být viděn. Fiktivní znak pohybu se rozpadá, aby vznikl skutečný pohyb času, který vytlačuje text.

Čas tlačí na čtenáře, aby čtenář začal vidět. Skrze to viděný film začíná vyprávět časem a objevuje přirozený pohyb od vzniku k zániku a rozpadu.

II.1.7.Synchronicita Obraz a Zvuk

V němé kinematografii je spousta záběrů odkazujících k času. Záběry přírody, krajiny, antropomorfních objektů atd., všechny se snažily naplnit obraz trváním. Tarkovskij uvádí příklad vzniku času v sekvenci smrti Vasila z filmu Dovženka "Země", když Choma střelí do Vasila, Dovženko sráží záběr zastavení Vasila a jeho pádu se záběrem, jak někde v poli pasoucí se koně najednou zvednou hlavu. Záběr koní nemá ani metaforickou, ani symbolickou funkci ve vyprávění filmu. Tarkovskij ho interpretuje jako náhradu za zvuk výstřelu. Záběr má však ještě jednu důležitou funkci, vytváří časový okamžik smrti hlavní postavy, zastavuje vyprávění, vytváří pauzu, ve které vzniká čas.

146"a minimal narrative structure [...] predominantly achieved by a process of direct reduction, a sustained emptying out of deeply entrenched dramatic elements..." FLANAGAN, Matthew. "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema", in 16:9, November 2008, 6: s. 29

Těsně před tím Dovženko ukazuje sekvenci, ve které jde řada statických záběrů za sebou, nehybné milence ztišené v objetí a statické záběry přírody. Dovženko záměrně v těchto záběrech vyřazuje pohyb, zastavuje vše, co by mohlo rozrušit ticho, ve kterém je slyšet, jak čas teče.

Takové záběry jsou hluboce chronotopické. Naplňují se časem, trvají. V takových záběrech není možné měřit vnitřní čas, viditelné zastavení se vzpírá mechanistickému měření a pohyb přechází do neviditelné, nezobrazitelné roviny trvání.

Trvání takových záběru může být jakkoli dlouhé, čímž právě více připomínají časovou povahu fotografie. Ukazují "stadium" minulosti, které vytváří předcházející budoucnost[147], a rozpad v budoucnosti. Okamžik vzniku obrazu se spojuje se zánikem zobrazeného v budoucnosti. Čas se zjevuje právě v tomto rozdílu, v jehož spojení se vytváří napětí času.

Nicméně idyla němé kinematografie mizí a přichází mluvící film, vyprávění se verbalizuje. Klasický film jde po cestě, která se "implicitně zakládá na privilegiu hlasu a srozumitelnosti dialogu"[148]. Konvence kinematografie podle slov Michela Chiona dělají film *verbocentrickým.* Slovo konečně definuje centrum filmu, kolem kterého se skládají a kterému se podřizují filmové prostředky. Dialog je primární kategorií, skrze kterou se informace sděluje divákovi.

Vyprávění v promluvě spojuje čas vyprávění s vypráveným časem v dialogu, avšak dialog není kategorií vyprávějící film, dialog samotný se nachází uvnitř vyprávění, na opačné straně fikce. Z hlediska vyprávění dialog promlouvá

147Barthes popisuje tento jev na příkladě fotografie mladého muže odsouzeného k smrti, kdy se v jedné fotografii spojují dvě její časové vlastnosti v jednom viditelném. Fotografie zobrazuje ještě živého muže, který je mrtvý v okamžik, kdy se Barthes na fotografii dívá. "Je mrtvý a zemře." V časové rovině zobrazené na fotografii ukazuje na něco, co je mimo zobrazené, neviditelné ve fotografii. BARTHES, R., *Světlá komora*, Praha, FRA, 2005, s. 90-91

148"were implicitly calculated to privilege the voice and the intelligibility of dialogue" CHION, M., *Audio-Vision: Sound on Screen,* New York, Columbia University Press, 1994, s. 5-6

zevnitř narace, proto se svým vyprávěním nachází ve vyprávěném času narace. Časová struktura dialogu je přesně definována časem promluvy, v jejímž čase se dialog rozkládá. Dialog takto zevnitř vyprávění synchronizuje čas vyprávění s vyprávěným časem. Právě dialog ve filmu nebo jakákoliv promluva v prostoru reprezentace prozrazuje falešnost fiktivní entity vyprávění.

Falešnost této promluvy ještě souvisí s tím, že dialog shazuje chronotopičnost obrazu. Dialog jako Goethův průvodce prozrazuje irelevantnost vyprávění v chronotopickém poli zobrazeného.

Před tím varovali tvůrci němé kinematografie Chaplin, Dreyer, Dovženko a ostatní, kteří na začátku zvukové éry mluvících filmů pokračují v točení němých filmů. Jejich konfrontace se zvukovým filmem byla spojená s tím, že mluvící film ztrácí možnost vyprávění a nahrazuje vyprávění promluvou.

Způsob řečnického aktu v promluvě je organizován pouze jediným směrem. Promlouvající má co říct a promlouvá, totalizuje prostor komunikace, podřizuje ho svým vlastnostem, jakoby se snažil přivlastnit si onen prostor. V takto přivlastněném prostoru však slyší pouze své vlastní echo. Poslouchající přijímá řeč promlouvajícího, čímž vysvětlení organizace komunikačního aktu končí. V případě, že je vyprávění organizováno s vysokým přenosem sémantické hodnoty sdělení, jednosměrnost komunikace v promluvě nepočítá s faktem vnímáni vyprávění.

Takovou lineární konstrukci komunikace Bachtin velmi kritizoval. V komunikaci hájí její dialogickou strukturu. Komunikace nespočívá v lineární konstrukci *promlouvání-poslech*, neomezuje akt komunikace aktivitou vypráveče a pasivitou posluchače "z pohledu promlouvajícího, pouze jednoho promlouvajícího bez nutného vztahu k ostatním účastníkům komunikace."[149]

149BACHTIN, M.M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, Moskva 1979 s. 245

Poslouchající určitým způsobem reaguje na vypravěče, ne vždy verbálně, a ovlivňuje vyprávění. Dialogická struktura umožňuje vstup posluchače do vyprávění, sám se stává účastníkem vyprávění, strukturuje a směruje promluvu. Svou účastí v dialogu vytváří sdělení v komunikaci.

Tím se právě dokazuje, že prostor komunikace není fixní v zamrazeném discoursu, stanovené je pouze místo, kde se dialog odehrává. Prostor komunikace se mění během vyprávění. Struktura toho prostoru není definována předem, prostor komunikace vzniká v čase skrze komunikaci.

Dialog v prostoru reprezentace má stejně jako v barokním divadle mimetické vlastnosti, diegeze narace se však nachází mimo tento prostor. Mimetické vlastnosti objevují ve filmové promluvě její zvukovou, akustickou přírodu.

Synchronicita obrazu a zvuku je synchronním sdělením sémantické informace. Z hlediska sděleného synchronní zvuk pouze opakuje to, co je už reprezentováno obrazem. Promluva i když má sémantické sdělení ve svém textu v prostoru reprezentace, ztrácí funkce vyprávění a nese sdělení pouhých akustických vlastností řeči. V synchronicitě obrazu a zvuku se řeč stává jedním z řady zvuků vytvářejících mimesis reprezentace. Synchronní zvuk, jako Racinovy postavy deklarující své postavení, zpochybňuje skutečnost vizuální reprezentace tím, že se snaží ještě jednou opakovat již existující sémantickou referenci reprezentace.

Tvarování času v textu, v literatuře prochází proměnou z mikroskopické roviny časové struktury znaku (metonymie, metafora a symbol) přes syntagmu až po makroskopickou strukturu textu (fabule, syžet). Když se text v makroskopické rovině chová podle zákonů termodynamické nevratné šipky času, v mikroskopické rovině je již schopen vytvářet časové fluktuace, ze kterých

lze těžko určit směr šipky času stejně tak jako v mikroskopické rovině termodynamických procesů[150].

To souvisí s dalším aspektem zvuku, na který poukazuje Michel Chion, s *vektorizací* času. V obraze, pokud to není pohyb-znak, není možné rozpoznat směr času, naopak zvuk "spočívá v odlišování malých jevu orientovaných v čase."[151] Zvuk má vlastnosti, které ukazují na směr času v mikrorovině a synchronicita konstrukce obraz-zvuk synchronizuje směr času orientovaného ve zvuku i v obraze.

Mechanická měřitelnost trvání zvuku vnáší ještě jeden časový faktor do struktury vyprávění. Délka trvání určuje sémantický význam zvuku. Akustické vlastnosti určitého zvuku se proměňují s délkou jeho znění. Zvuk potřebuje svůj čas, aby sdělení bylo kompletní. Sémantická interpretace je vázaná na délku zvuku, měří ji, aby zjistila funkci akustické proměny zvuku v čase a obdržela sdělení. Takové sémantické sdělení vede k tomu, že zvuk místo vyprávění začíná měřit trvání obrazu. Pohyb se ztrácí ve znakové podstatě měřitelného a synchronní konstrukce obraz-zvuk přestává vyprávět, nýbrž měřit čas vyprávění[152].

Představit si zmražený okamžik zvuku není možné. Zvuk je těsně spjat s časem, lokalizace zvuku pozorovatelem je však těžká úloha. Zvuk neexistuje v metrickém prostoru lokalizace. Zvuk existuje v prostoru trvání. Potřebuje prostor, aby se od svého zdroje šířil a roztáhl se v prostoru. Zvuk má vlnovou přírodu a pojem vlna je spjat s délkou vlny, tento jev vychází z jeho fyzikální podstaty.

150Ve filmu tento jev můžeme najít v raných filmech Martina Arnolda, kde fluktuace v mikroskopické rovině času na úrovni manipulace s minimální jednotkou filmu, filmovým políčkem, vytváří situaci, ve které je těžké určit směr šipky času.

151"...consist of marking off of small phenomena oriented in time." CHION, M., *Audio-Vision: Sound on Screen,* New York, Columbia University Press, 1994, s. 20

152Paul Ricoeur upozorňuje na "nemožnost měřit čas trvání ve vyprávění" in RICOEUR, P., *Čas a vyprávění*, díl II., OYKOYMENH, Praha, 2002 s. 130

Časová vlastnost zvuku určuje jeho prostorovou lokalizaci. Zvuky vyšší frekvence se lokalizují lépe, zvuky nižší frekvence nelze vůbec lokalizovat. Rozvoj zvukové techniky v kinematografii od pouhé reprodukce mluveného slova vedl ke zlepšení přenosu frekvenčních vlastností zvuku. Dříve se lokalizace zvuku nacházela pouze v rovině synchronicity obrazu a zvuku a byla spjatá s plátnem filmové projekci. Až "tichá revoluce"[153] v sedmdesátých letech vedla k tomu, že se zvuk osvobodil od obrazu. Lokalizace zvuku[154] se přenesla ze čtení obrazu do roviny percepce. Zvuk vyšel z plátna ven a našel své pevné místo v prostoru kinosálu.

Pozdější rozvoj ukázal, že zvuk potřebuje více než jeden kanál přenosu. Technická mapa lokalizace zvuku se ještě více komplikovala. Zvuk vytváří pavučinu topografie v prostoru mimo plátno, které zahrnuje jako pouze jedno z možných míst v této topografii. Pochybování zvuku o reprezentačních možnostech obrazu vede k tomu, že zvuk nepřináší zlepšený model reprezentace nýbrž model reprodukce. Zvuk neumí ukazovat a napodobovat prostor jediné, co mu zbývá je prostor vyrábět a reprodukovat.

Zvuk na sebe bere nejenom mimetické a diegetické vlastnosti filmu, jde ještě dál, od pouhého napodobování reprezentace k dokonalé výrobě reprodukce[155]. Když zvuk zaplňuje celý prostor kolem diváka, utočí na něj ze všech možných stran, reprezentační model pozorovaní obrazu z dálky prohrává svůj zápas, je stále stejně vzdálen a připevněn pouze na jediném místě.

153Koncem 60. let firma Dolby Lab vyvinula řadu systémů na potlačení šumu v audio nahrávce. Výsledkem byla možnost přenosu většího frekvenčního rozsahu zvuku, obzvlášť vysokých frekvencí. Systém Dolby NR byl poprvé uveden ve filmu Stanleyho Kubricka "Mechanický Pomeranč" v roce 1971.

154Fyziologické vlastnosti lidského ucha umožňují lépe lokalizovat zvuky vyšších frekvencí než zvuky nižších frekvencí.

155Když je plátno ještě stále spjaté s přírodou emanace světla, tak zdrojem zvuku je reproduktor. Tady by se dalo využít samotné etymologie slova reproduktor ve smyslu „ten, který se podílí na technice reprodukce".

Zachování relevance vyprávění ve zvukové kinematografii se projevilo ve standardizaci filmové projekce stanovením fixní neměnné rychlosti promítání. Normalizuje se měřítko vzorku času a tím se zjednodušuje možnost měření trvání. Není náhodou, že Deleuze rozděluje kinematografii podle stejného principu. Kinematografie, opticko-akustická situace, zachází s časem v iracionálních řezech. Měření z filmu vytlačuje trvání a kvalitativní čas přechází z vyprávění do kvantitativní funkce obsažené v technice filmové projekce. Vypráveč je zaměněn technikou narace, která má pouze jeden směr času otáčený lineárně podle směru dramatické konstrukce narace od začátku ke konci technikou projekce.

II.2.Sou-Bytí

II.2.1.Temporalizace prostoru

21. září 1908 v Kolíne nad Rýnem na 80. kongresu naturfilosofů Hermann Minkowski na začátku svého příspěvku pod názvem *Čas a Prostor* (Raum und Zeit) prohlásil: "Od této chvíle prostor sám o sobě a čas sám o sobě jako ve stínu mizejí a jediný způsob jejich nezávislé existence spočívá v jejich spojení v jediný celek."[156]

Spojitost času a prostoru v jediném bodě časoprostoru Minkowski pojmenoval jako světový bod, kde množina světových bodů vytváří svět. Smysl přednášky Minkowského spočíval v myšlence, že čas protíná prostor a v každém z jeho míst vytváří časoprostor. "Nikdo ještě nepozoroval nějaké místo v určitém čase nebo stejně tak nějaký čas v určitém místě."[157]

Model spojení času a prostoru v jediný celek vrací prostor k jeho původní před-geometrické divoké podobě. Spojení času a místa naplňuje místo smyslem spojitostí míst. Eliade proto ve svém rozdělení posvátného a profánního spojuje čas a prostor v posvátném, v temporalizaci prostoru. "Podobně jako kostel představuje zlom úrovně v profánním prostoru moderního města, znamená bohoslužba, odehrávající se ve svém vymezeném okrsku, zlom v profánním časovém trvání: zde již není přítomen aktuální historický čas, čas, který je prožíván např. v sousedních ulicích a domech, nýbrž čas, v němž se odehrával život Ježíše Krista, čas posvěcený jeho kázáním, jeho utrpením, jeho smrtí a jeho zmrtvýchvstáním."[158]

156„Von Stund' an sollen Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbständigkeit bewahren." MINKOWSKI, H., *Raum und Zeit,* Druck und Verlag von B.G.Teuben, Berlin und Leipzig, 1909, s. 1

157„Es hat niemand einen Ort anders bemerkt als zu einer Zeit, eine Zeit anders als an einem Orte." Ibid s. 1-2

158ELIADE, M., *Posvátné a profánní*, OIKOYMENH, Praha, 2006, s. 50

Právě tento zlom narušuje stejnorodou nehierarchickou strukturu profánního prostoru a umožňuje vznik místa zjevení, odehrávání se času. V posvátném to místo má již tvar času. Eliade odkazuje na Hermana Usenera který ten tvar času v místě vysvětluje etymologickou příbuznosti mezi slovy templum (chrám) a tempus (čas)[159].

Místo je topos. Takové místo dostává vlastnost souvztažnosti míst ztracené v racionální topografii měřitelného. Právě spojitost časová naplňuje místo spojitostí prostoru. A právě v této spojitosti se místo stává prostorem samotným. Ne prostorem karteziánským, perspektivní strukturovaným nebo euklidovsky měřitelným, nýbrž místo se stává prostorem topologickým.

Templum je místo liturgie místo svátků, skrze které se reaktualizuje mýtický pračas tudíž ten čas, který se vymyká historickému času. Skrze sváteční rituály se zjevuje mýtický čas a události. Náboženský člověk podle Eliadeho ve svátečních ritech prožívá počátek vzniku světa a vzniku času, dotyká se toho pračasu, ve kterém se světlo stává.

Posvátné mýtické se projevuje právě v karnevalu, který je těsně spjat se strukturou svátků. Bahchtin ukazuje mýtickou podstatu znovuzrození času v karnevalu: "Karneval nese v sobě vesmírný rozměr, je výjimečným stavem celého světa, jeho znovuzrozením a obnovením."[160] Karneval na rozdíl od představení předpokládá účast místo pozorovaní, smazává rozdíl jeviště a hlediště. V podstatě samotné hlediště je cizí pro vír karnevalu, karneval není možné pozorovat, lze pouze vstoupit do víru pohybu karnevalu a žít ono místo v karnevalu, ve kterém se odehrává zrození času.

159Ibid s. 52

160"Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление" BACHTIN, M., *Tvorčestvo Francua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renesansa,* Moskva, Chudozhestvennaja literatura, 1990, s. 6

Zde, v samotném odehrávání času, je důležitý pojem hry. Hra vrací času jeho skutečnou povahu pohybu. Ve hře není možné derivovat pohyb v sémantických kategoriích bez toho, aby se nedalo vypadnout ze hry. Gadamer mluví o svobodě hry vůči účelovým vazbám jako o struktuře svobodného impulsu. "Když hovoříme o hře, a co to implikuje? Jako první jistě nějaký pohyb sem a tam – pomysleme jednoduše na určitá úsloví, jako například "hra světel" nebo hra vln", v nichž se nám nabízí neustálé střídání příchodu a odchodu, pohyb sem a tam tj. pohyb nevázaný na jakýkoli cíl pohybu"[161]

Ve stejných kategoriích mluví tentokrát už o kinetické povaze filmu Len Lye. "Kinetismus je spojením světla a pohybu."[162] Len Lye si jako jeden z prvních uvědomil mechaničnost techniky spatalizace času ve filmu. Ve svých filmech pracoval v prostorovém povrchu toho, co film dostal dědictvím od mechanické spatializace času kalendáře. I tento povrch se stává u Lena Lye místem pro hru, teritoriem hry, hřištěm, ve kterém je určitě možnost vzniku pohybu. Povrch filmového pásu je místem pohybu hry a stejně jako fotbalové hřiště nebo šachovnice pouze definuje místo, ve kterém pak vzniká kinetizmus pohybu hry.

Právě kinetická příroda filmu vytváří energii přechodu od plátna k divákovi. Divák je spoluhráčem chytajícím svobodné impulsy ve hře světel a tato konstrukce propojení bežícího filmu a diváka a jeho zapojení do hry se často plete s modelem sémantické komunikace.

Podstata hry v sobě zahrnuje participaci, spoluhraní. Divák neodstupuje jako pasivní pozorovatel spíše naopak, je vtáhnut dovnitř, v samotný čistý pohyb filmu, oscilace „nějakého pohybu sem a tam". Svoboda tohoto pohybu potřebuje

161GADAMER, H.-G., *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost.,* Praha, Triáda 2003, s. 27

162LYE, L., *Figures of Motion. Selected Writings*, Auckland, Auckland University Press, Oxford University Press, 1984, s. 52

volný prostor, kterým je vnitřní prostor pohybu spoluhráče avšak není vnějším prostorem interpretace pozorovatele hry.

II.2.2.Světlo-čas

Fotografie se celou svou povahou snaží odmítnout všechny mechanické prostředky systematizace času. Kalendář, hodinky jakékoliv mechanické prostředky napodobovaní takového druhu se rozpadají v emulzi fotografie.

Předsnímací čas se objevuje ve fotografii světlem. Samotný materiál fotografie k němu není lhostejný. Čas vstupuje světlem do fotografické emulze a nenávratně mění její složení.

Světlo vysvobozuje atomy stříbra z halogenového zajetí. V přechodu do materie obrazu čas nabývá kvantového[163] kvalitativního charakteru. Světlo rozsekává proud času svou kvantovou podstatou a místo nekonečně měřitelného a nekonečně dělitelného okamžiku, který ve své limitě směruje k nule, tudíž k zastavění času, čas-světlo vytváří jinou novou kvalitu, která před tím v minulosti předsnímacího času neexistovala .

Kvantum světla určuje energii nutnou k tomu, aby se stříbro vysvobodilo ze zajetí halogenových iontů[164]. Moment řezu a řez samotný nerozděluje předsnímací čas na minulost a budoucnost a neodděluje je od sebe, naopak je spojuje v přítomnosti řezu, v přítomnosti, která trvá kvantem světla, přítomnosti, která se stává přítomnou přítomností světla.

---

163 14. prosince 1900 Max Planck zveřejnil svůj předpoklad, že energie elektromagnetického záření světla se nemění spojitě, ale celistvým násobkem základního kvanta E=hv. Později v roce 1905 Einstein podal řešení, že elektromagnetické vlnění se chová jako částice, která existuje pouze v pohybu. Tyto částice zodpovědné za vznik fotoefektu nazval fotony. Symbolem fotonu ve fyzice je znak *hv* odvozený od Planckovy rovnice.

164 $AgBr + hv = Ag^{+} + Br + e^{-}$

Okamžik snímaní je proto na tzv. časové ose těžko určitelný. Okamžik snímaní trvá a narušuje geometrický pojem času coby linie s možností stanovení jednoho nultého bodu.

Okamžik snímaní nebo řez času světlem odkrývá strukturu času jako kvantovou množinu, ve které je řez okamžikem zpřítomnění v čase. Řez časem-světlem nenapodobuje čas, nýbrž je analogově soumezný, spjatý s časem. Na rozdíl od mechanického času čas fotografie je časem chemickým. Čas se materializuje v povrchu fotografie, zhmotňuje se v každém bodu povrchu. Dá se říci, že čas protíná povrch fotografie, čímž vytváří časovou množinu bez možnosti identifikace času v jediném centru.

V podstatě samotný pojem jediného centra je fotografii cizí. I když vzniká snaha identifikovat centrum ve spatializaci času skrze čtení techniky perspektivy v geometrické optice zobrazeného, centrum čtení času a identifikace časového okamžiku se nachází mimo povrch fotografie, mimo časovou přírodu fotografie.

Čas fotografie je časem dialektickým. Fotografie neukazuje derivát nýbrž řez času. Řez, který rozbíjí proud času, čímž však zakládá podmínky pro vznik časové intence čtenáře. Vytváří neurčitý diskrétní okamžik nestability.

Čím dále se fotografie vzdaluje od času, ve kterém se nachází, tím více roztrhává proud času své skutečnosti a vytváří pohyb. Čtenář balancuje v nerovnováze tohoto řezu neurčitosti času a v samotném pohybu se ponořuje do vidění času. Tímto pohybem se fotografie stává časem ve své podstatě.

Fluktuace času mezi čtením singulárních konstrukcí zobrazeného a tmou, do které se čtenáři-diváci ponořují, vytváří pohyb času jako dynamickou kategorii. Zobrazení viditelného rytmizuje čas, skrze což čas dostává kalendářní povahu kolektivního času. "Kalendář vyžaduje rytmus kolektivní činnosti"[165],

165RICOEUR, P., *Vyprávění a čas,* díl III OYKOYMENH, Praha, 2007, s.150

vytváří čas světa lidí, čas praktický a pragmatický. Rytmizace kalendáře vzniká v přechodu světla dne do tmy noci a čas se ponořuje do tmy, kde nejsou viditelné reference pragmatického prostoru a času, což času umožňuje vysvobodit se z pout spatializace. Ve tmě se zároveň dá dotknout prvotního mýtického času zrození světla.

Technika rytmizace kalendáře je obsažená v mechanizmu promítačky. Závěrka promítačky pravidelně ponořuje prostor kinosálu do tmy. Závěrka promítačky schovává nejenom momenty přechodu mezi filmovými políčky, ale také promítá jedno filmové políčko dvakrát až třikrát. A to vytváří ne pouhou iluzi pohybu, ale také dialektický přechod času při ponořování stejného filmového políčka do tmy.[166]

Právě tma se jeví jako spojující prvek prostoru kinosálu a oka diváka. Ve tmě nediferencovatelnosti se prostor přibližuje k povrchu obrazu a tma promítání zároveň vytváří čas ne skrze iluzi pohybu, nýbrž vytváří pohyb jako časovou kategorii. Tma narušuje strukturu čtení obrazu, kvantitativní znaky měření času se rozpouštějí a trvání se zjevuje v čistém pohybu. Právě tma je to místo, kde se uvolňuje prostor pro intuici diváka.

Tma spojuje fotografické řezy času a jeví se jako bod fluktuace směru času. Čas filmu se zjevuje ve tmě prostoru, ve kterém se promítá filmový obraz.

166Na počátcích vzniku mechanizmu promítaní filmového obrazu tento mechanizmus dvojité závěrky (a později i trojité závěrky) chyběl. To, co přitahovalo diváky na prvních projekcích Lumièrových filmů, bylo právě ono blikající záření filmového plátna. Divák nebyl fascinován pouhým zobrazeným pohybem, tento jev už byl známý dříve (kinetoskopy Edisona byly velice rozšířené a také byla známá představení optického divadla Charles-Émila Reynauda), nýbrž zjevením způsobu, jak tento pohyb vzniká. Do roku 1906 se filmům říkalo "flicker" kvůli oné přitažlivosti blikajícího světla. Později vznikl mechanizmus dvojité závěrky, který redukoval blikání obrazu.

II.2.3.Fraktál času

Kvantová povaha času vytváří fraktální strukturu času. Čas se opakuje v dávkách světla. Iterace[167] světla vytváří časovou strukturu, která na vnějším povrchu předsnímacího času opakuje časovou strukturu obrazu. Opakuje ji takovým způsobem, že čas vzniku obrazu je vložen do času jeho snímaní. Ale i když je vzhledem k tomuto času soumezný, ve své iteraci je čas vzniku obrazu již jiný, není totožný s časem snímaní.

Taková povaha času je více viditelná v kinematografickém promítání. Každé políčko filmového pásu je iterací nebo určitým způsobem opakování světelného patternu. Každé opakování přenáší tento pattern v následujícím obrazu do roviny, ve které je možné vidět, že následující obraz už je vložen do obrazu, který mu předcházel.

Každý takový obraz mění singularitu konstrukce "zde a teď" v plurální okamžiky přítomností. Přítomnost přechází v přítomnost, předcházející událost vchází do následujícího okamžiku a opakuje situaci přítomnosti. Avšak toto opakovaní není opakováním totožného, přítomnost přechází do jiné nové přítomnosti.

Právě taková iterace přítomných okamžiků, jež vytváří pluralitu přítomností, je podmínkou vznikajícího pohybu ve filmovém obrazu. Kdyby bylo pouhým opakováním toho samého patternu bez jeho přechodu do nové roviny přítomnosti, ve které je jeden obraz vložen do druhého, výsledkem by byl statický obraz singularity "zde a teď" nebo jinak řečeno *mrtvolka*. Čas by ztratil fraktální povahu a zůstal by v kinematografické projekci u dialektického střídaní světla a tmy.

167Iterace je proces opakování vzorce nebo patternu jedné a téže struktury, kdy při každém opakování dochází ke změně celkové struktury. Pojem je těsně spjat se vznikem fraktálních struktur.

Při pohledu na film jako na text časová struktura od znaku přes syntagma až po vznik textu také připomíná fraktální přechod v iteracích. Časová struktura uměleckého díla, jak ho popisuje Lotman, v kategoriích textu vychází za hranice pouhé definice jednotlivých znaků. Syntagma a znak nejsou definovány v lineárním vztahu. V uměleckém textu se samotné syntagma interpretuje jako znak, stejně i text se jeví jediným znakem[168]. Z hlediska pouhých vnitroznakových vztahu v textu je taková struktura těžko definovatelná.

Místo kvantitativní syntaktické linearity "umělecký text" vytváří kvalitativní hloubku ponoření se vystavěnou v hierarchii vnitřního. Lotman zde porovnává takovou strukturu se středověkým myšlením. "Pro středověkého myslitele svět není souborem podstat, nýbrž je podstatou samotnou. Není fráze nýbrž slovo. To slovo se však hierarchicky skládá z jednotlivých slov, která jsou vložená jedno v druhé. Skutečnost nespočívá v kvantitativním hromadění nýbrž v ponoření (není třeba číst mnoho knih, mnoho slov, nýbrž číst v jedné, není třeba hromadit nové vědomosti nýbrž interpretovat staré)."[169]

Vkládání znaků ve znaky v "uměleckém textu" porušuje jazykovou strukturu řetězové syntagmatiky a vytváří syntagmatiku hierarchie. Z hlediska komunikace předaní informace v takovém systému není vázané na kvantitativní přesun definovaných jednotek nýbrž na kvalitativní vlastnosti samotné jednotky. Tyto vlastnosti přitom nejsou definovány předem, ale vznikají ve struktuře textu – znak zde přechází z určité universality významu a spíše se jeví jako neologizmus –, což rozmývá hranice znaku. Význam se jeví v přechodech, v iteracích mezi rovinami textu.

168LOTMAN, J., *Struktura hudožestvennogo texta,* in LOTMAN, J., *Ob Iskusstve*, Iskustvo, Petrohrad, 1998 s. 33

169"Для мыслителя средневековья мир – не совокупность сущностей, а сущность, не фраза, а слово. Но это слово иерархически состоит из отдельных, как бы вложенных друг в друга слов. Истина не в количественном накоплении, а в углублении (надо не читать много книг – много слов, – а вчитываться в одно слово, не накоплять новые знания, а толковать старые)." Ibid s. 35

Fraktální povaha takové struktury objevuje čas ve fluktuacích mezi syntagmatickým a paradigmatickým. Čas se zjevuje v rozdílech mezi synchronickým časem v syntagmatu a diachronii času v paradigmatu, které jsou obsaženy v jednom znaku. Interpretace syntagmatu jako znaku v "uměleckém textu" otevírá paradigmatické vlastnosti takového znaku v jeho *neologičnosti*. Jeho vyznám není universální, vzniká však jako neologizmus a ustavuje nové paradigma jeho čtení. Přechod syntagmatického v paradigmatické vytváří to, že vyprávění v "uměleckém textu" nebo filmu je dokončeno v každém jeho synchronickém okamžiku a diachronie paradigmatu vytváří dále setrvačnost jeho čtení.

Jakmile syntagmatická struktura v časové ose ustavuje paradigma "uměleckého textu", text se obrací k ustavenému paradigmatu jako ke kódu a vytváří z něj další syntagmatickou strukturu[170]. Takový přechod mezi syntagmatickým a paradigmatickým vytváří určitou rytmizace textu. Iterace mezi rovinami textu se zde objevuje v rytmizaci času.

Vnitřní podstata takových struktur je znakem zůstávajícím při každém přechodu do jiné roviny textu, který objevuje spojitost textu. Dualita synchronicity a diachronie času v každé iteraci vytváří dovršený obraz času synchronického a zároveň setrvačnost v diachronii osvobozuje čas od zastavení. Fraktální podstata času umožňuje vidět čas stávání v dokončení obrazu a zároveň v jeho stanovení v každé rovině iterace.

Samotná rytmizace objevuje opakování rytmických tvarů v každé iteraci. Jakkoliv hluboko by tato struktura umožnila se ponořit, tak v každé z jejích rovin

170Lotman popisuje tento jev ve fluktuacích mezi ustanovením kódu čtení a jeho následující deautomatizací, "když se konstruktivní podstata strukturních rovin (textu) stává čitelnou, tak ztrácí dominanci, a do popředí vystupuje nějaká jiná, před tím druhořadá rovina textu." "когда конструктивная природа того или иного из основных структурных уровней делается слушателю до конца ясной, она теряет доминантность, а на первый план выступает какой-либо прежде второстепенный уровень текста." Ibid s. 83

se objeví rytmický tvar viděný jíž před tím. Smyslem rytmické struktury času není kvantitativní posun v lineární rovině, nýbrž kvalitativní hloubka vkládaní zjevená v kvantu času.

II.2.4.Výbuch. Východ v bytí

Kultura vytváří určitý znakový systém definování a stanoví hranice jazyka kultury. Avšak tyto hranice nejsou pevným deterministickým stanovením. Jazyková struktura v kultuře se vytváří vrstvením událostí v paměťových tvarech. Je množinou paměťových tvarů, které se proměňují v čase. Umění vstupuje do vztahu s kulturou tím, že vychází z její zkušenosti, z její paměti a snaží se vyjít za hranice stanoveného jazykového systému.

Pohled na strukturu uměleckého díla zevnitř kultury ukazuje dílo z hlediska kultury jako zastavený, zamrazený otisk v čase. Tento pohled vnímá dílo samotné pouze jako nějaký určitý archivátor času a dívá se na něj jako na součást minulosti. Je však třeba rozdělovat dualitu této minulosti. "Minulost se dává skrze svá dvě zjevení: *vnitřní*, což je přímá paměť textu obsažená v jeho vnitřní struktuře, v nevyhnutelné rozpornosti, v imanentním souboji se svým vnitřním synchronizmem, a *vnější*, jímž je vztah s mimotextovou pamětí."[171] Lotman to vysvětluje tak, že divák sám sebe umisťuje do současnosti vytvořené samotným dílem, která vytváří i "skutečný čas"[172] a z tohoto místa se dívá jak do vnitřní minulostí díla, tak i do budoucnosti, jež však není symetrickou s minulostí.

Pokud budoucnost z hlediska současnosti vypadá jako neurčená množina potenciálních možností, pak minulost také není pouze jednou uskutečněnou

171"Прошедшее дается в двух его проявлениях: внутренне - непосредственная память текста, воплощенная в его внутренней структуре, ее неизбежной противоречивости, имманетной борьбе со своим внутренним синхронизмом, и внешне - как соотношение с внетекстовой памятью. " Lotman, J., *Kultura i Vzryv*, Moskva, Gnozis, 1992, s.28

172Zde Lotman používá dvojitý význam slova "настоящее", které může znamenat jak současnost, tak i skutečné nebo opravdové.

možností, nýbrž je množinou neuskutečněných možností včetně té jedné uskutečněné v momentu současnosti. Hranice budoucího jsou stanoveny tím, že potencialita možností v budoucnu je definována možnostmi kulturního systému, a tím, jak v okamžiku této současnosti sama kultura zevnitř vnímá hranice své jazykové struktury. Toto uskutečnění vytváří skutečnost současnosti uměleckého díla, kdy dílo nevystupuje jako pouhý archivátor času.

Umělecké dílo si nevybírá pouze jednu možnost, nýbrž stahuje množiny budoucího a minulého do jednoho svazku v současnosti, čímž vytváří napětí celého systému. To je to, čemu Deleuze říká "deformátor", a to, jak Lotman popisuje výjev umění coby výbuch. V samotném okamžiku výbuchu roste informativnost celého systému, svou setrvačností vtahuje do sebe všechny možnosti rozvoje systému i ty, které nemusí být obsaženy v množině budoucnosti.

Stejně tak jako uvnitř díla je událost východem za hranice textu[173], tak i samotným svým výjevem umělecké dílo překračuje hranice stanovené kulturou, vychází ven ze systému kulturních znaků, stává se událostí soumeznou s bytím. Přechází z roviny skutečného do roviny bytí. Stává se sou-bytím.

173Lotman ukazuje na událost v textu jako na východ za hranice sémantického pole. "K události v textu dochází tehdy, když postava překračuje hranici sémantického pole."/ "Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля." LOTMAN, J., *Struktura hudožestvennogo texta,* in LOTMAN, J., Petrohrad, Ob Iskusstve, Iskustvo, 1998, s. 224

Závěr

Na rozdíl od jevů ve světě kolem, které existují bez přesně stanoveného cíle (ve smyslu *techné*), uměle vytvořené dílo se podřizuje technice svého vzniku, skrze níž však také objevuje vlastní konečnost. Techniky narace a reprezentace se snaží napodobovat strukturu okolního světa a v jazyce kultury formují mimetické techniky.

Jedním z pokusů zmocnění se světa bylo ovládnutí techniky napodobující přírodu světla, kde byly jazyk a technika těsně spjaty. Analogové myšlení ukazovalo světlo v obraze skrze zlato, tento ekonomicky drahý postup je však nahrazen geometrií sbíhavé perspektivy. XIX. století se ve fotografii vrací k metonymickému vnímaní stříbra, které je později nahrazeno méně drahou mědí v elektronických obvodech video-přístrojů a až nakonec přichází křemíková doba.

Systém referencí se v technikách reprezentace rozvíjel ekonomickým postupem směrem k usnadnění a devalvaci. V umění to vedlo k větší dominanci *techné* nad *poesis*, cílem výroby nad výrobou samotnou.

Hodnota obrazu je kód avšak kód, který už ztratil původní referenci a významy a zůstal pouze souborem znaků. Sdělení je nahrazeno informací a jeho hodnota spočívá v dodržování "správného" nepoškozeného přenosu dat. Zavedením "digitálního" kódu se usnadňují výměnné operace, oproti těžkému analogovému spojení "digitální" přenos umožňuje provádět více operací výměn během stanovené jednotky času.

Zde ztráta reference kódu nehraje roli, základní hodnotou je množství operací. Reference je nahrazena zmnožením identit, které je zmnožením jednoho

a téhož, což ve výsledku nepřidává nic k původní hodnotě. Když je reference ztracena, hodnotu má pouze kód, ne však to, na co kód odkazuje.

Matematické množení nul a jedniček by ve výsledku dalo nulu. Ve chvíli, kdy se nejedná o množení nýbrž o zmnožení, kdy se nejedná o smysl označovaného (co nula nebo jednička skutečně znamená) nýbrž o jeho množství, je taková úvaha úplně absurdní.

Tento text však nedává odpovědi na takové otázky. Jako není možné se textu zeptat, není také možné dočkat se od něj odpovědí. Ve filmu, ač se to nezdá, se také vlivem zákonů termodynamiky nelze vrátit zpět, stejně jako neumíme říct Vasilovi, ať nechodí, ať zůstane s Natálkou, protože tam za vrbou ho čeká smrt. Neřekneme to. Což jsme němí jako malé dětí?

I režisér to napíše do scénáře, i kameraman to natočí, i herec zahraje, jak tančí a jak z tance spadne do smrti. Apanas bude sedět v zármutku po mrtvém synovi hlavou opřený o ruku. Režisér ho schová do tmy, vždyť nemusejí všichni vidět, jak je smutek velký. Film tím ale neskončí, naopak pokračuje dál. Režisérovi je nutno, aby zde film na chvíli skončil, aby zde divák sám uviděl, aby sám došel ke smyslu, ne jako malé dítě odvedené za ruku, ale aby sám našel odpověď.

Tento text sám také odpovědi nedává.

Text jako jakékoli uměle vytvořené dílo má svoji konečnost. A právě zde probíhá hranice textu. Konec jednoho textu předpokládá začátek jiného. Zde by se měl otevřít prostor, kde by měl čtenář najít svoji odpověď.

Zde se začíná hranice textu, text samotný končí.

Seznam literatury

ALBERTI, Leon Battista, *On Painting,* Yale University Press., New Haven, translation John R. Spencer, 1970

ARASSE, Daniel, *La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du moi,* Image et signification: Rencontres de l'école du Louvre, Paris, La Documentation Francaise, 1983

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Praha, Mladá Fronta, 1998, přeložili Rio Preisner, Miloslav Žilina, Vladimír Kafka, ISBN 80-204-0738-3

BACHTIN, Michail, *Formy vremeni i chronotopa v romaně*, in BACHTIN, M., *Voprosy Literatury i estetiki*, Moskva, Chudož. Lit., 1975

BACHTIN, Michail, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, Moskva, 1979

BACHTIN, Michail, *Roman vospitanija i jego značenie v istorii realizma*, in BACHTIN, M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, ISKUSSTVO, 1979

BACHTIN, Michail, *Tvorčestvo Francua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renesansa,* Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963

BARTHES, Roland, Světlá komora, Praha, FRA, 2005, přeložil Miroslav Petříček, ISBN 978-80-86603-28-5

BAUDRILLARD, Jean, *O svádění,* Olomouc, Votobia, 1996, přeložila Alena Dvořáčková, ISBN 80-7198-078-1

BAZIN, André, *Qu´est-ce que le cinéma?,* Paris, Les Éditions du Cerf, 1958

BLOCK, Ernst, *The Principle of Hope,* Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986

BORDWELL, David, *On the History of Film Style,* Cambridge, Harvard University Press, 1997

BORDWELL, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging,* Berkeley, University of California Press, 2005

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer,* October, Vol. 45. (Summer, 1988)

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Épiméthée, PUF, 12e édition, 2000

DESCARTES, René, *La dioptrique in Oeuvres de Descartes,* Tome V., Paris, Levrault, 1824-1826

DIONYSIOS Areopagita, Listy, O mystické theologii, OIKOYMENH, Praha, 2005

EJZENŠTEJN, Sergej, *Montaž,* Moskva, Ejzenštejn-Centr, Muzej Kino, 2000, ISBN 0235-8212

ELIADE, Mircea, *Posvátné a profánní*, OIKOYMENH, Praha, 2006, přeložil Filip Karfík, ISBN 80-7298-175-7

FLAHERTY, Robert, *Nanook In The Emergence of Film Art,* ed. Lewis Jacobs,New York, Norton & Company, 1979

FLANAGAN, Matthew, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, in 16:9, November 2008, 6

FOUCALT, Michel, *Slova a věci*, Computer Press, Brno, 2007, překlad Jan Rubáš, ISBN: 978-80-251-1713-2

GADAMER, Hans-Georg, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost.*, Praha, Triáda 2003, přeložil David Filip, ISBN 80-86138-48-8

VAN GOGH, Vincent and STONE, Jean, *Dear Theo: The Autobiography of Vincent Van Gogh*, New York City, Plume, 1995

GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethe's Theory of Colour,* John Murray, London, Albermarle street, 1840.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Italská cesta*, Praha, Odeon, přeložila Věra Macháčková-Riegerová, 1982

GOETHE, Johann Wolfgang, *Italienische Reise,* in Goethes autobiographische Schriften, Band II, Leipzig, 1923

GREENEE, Thomas M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry,* CT Yale UP, New Haven, 1982

Ibn AL-HAYTHAM, Kniha o Vidění"

HUSSERL, Edmund, *Phenomenological Psychology,* The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, translated by John Scanlon

HUXLEY, Aldous, *Nebe a Peklo,* DharmaGaia, Praha, Maťa, 1999, přeložil Daniel Trubač

IZVOLOV, Nikolaj, *Fenomen kino*, Moskva, Materik, 2005

JAKOBSON, Roman, *Dialogy*, Praha, Edice Orientace, 1993, přeložila Marcela Pittermannová

JAMPOLSKIJ, Michail, *Nabljudateľ Očerki istorii videnija*, Moskva, Ad Marginen, 2000

JAMPOLSKIJ, Michail, *Vozvrašenije Leviathana,* Moskva, NLO, 2004

KANDINSKIJ, Vasilij, *Točka i linija na ploskosti*, Moskva, Azbuka, 2008

KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space* 1880–1918, Cambridge, Harvard University Press, Mass. 1983, s. 92-93

KITTLER, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999

Sv. IRINEJ, *Adversus Haereses*, podle vydaní A. Roberts and J. Donaldson, ed., The Ante-Nicene Fathers, vol. 1, Edinburgh, T. & T. Clark, 1989

LEWIS, C.S. , *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge, 1964

LINDBERG, D. C., *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler,* Chicago, University of Chicago Press, 1976

LINDSAY, Jack, *Turner: His Life and Work,* London, 1981

LOTMAN, Jurij*, Semiotika kino i problemy kinoestetiki,* Tallinn, Eesti Raamat, 1973

LOTMAN, Jurij, *Kultura i Vzryv,* Moskva, Gnosis, Progress, 1992

LOTMAN, Jurij, *Struktura chudožestvennogo texta,* in LOTMAN, J., *Ob Iskusstve*, Iskustvo, Petrohrad, 1998

LYE, Len, *Figures of Motion*. *Selected Writings.*, Auckland , Auckland University Press, Oxford University Press,1984

LYONS, John, D., *Unseen Space and Theatrical Narrative: The «Recit de Cinna»,* Yale French Studies, 1990, No. 80

Kitab al-MANAZIR, *Kniha o Dívání*

MANN, Thomas, *Kouzelný vrch*, Praha, 1975, Odeon, přeložili J. Fučíková; B. a P. Levitovi

MARIN, Louis, *Le portrait du Roi*, Paris, Les editions de minuit, 1981

MARIN, Louis, *The Figurability of the Visual: The Veronica or the Question of the Portrait at Port-Royal,* The Johns Hopkins University Press, New Literary History, Vol. 22, No. 2, (Spring, 1991).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, London and New York, Routledge Classics, 2002, translated by Colin Smith

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Viditelné a neviditelné,* Praha, OIKOYMENH, 1998, přeložil Miroslav Petříček

MINKOWSKI, Hermann, *Raum und Zeit,* Druck und Verlag von B.G.Teuben, Berlin und Leipzig, 1909

MODZALEVSKIJ, Lev Borisovič, *Materialy dlja biografii Lobačevskogo*, Moskva-Leningrad, Izdatelstvo Akkademii Nauk SSSR, 1948

MURRAY, John, *Goethe's Theory of Colour*, Albermarle street, London, 1840.
A Letter of Mr. Isaac NEWTON, containing his *New Theory about Light and Colors,* in Philosophical Transactions of the Royal Society, No. 80 (19 Feb. 1671/2)

NICOLSON, M. H., *Newton Demands the Muse. Newton's "Optics" and the Eighteenth Century Poets,* Wsstport, 1979

OVIDIUS, *Proměny*, Metamorphoses; BB, Praha, Svoboda, 1974, přeložil Ivan Bureš a kol.

PASCAL, Blaise, *Thoughts*, New York, Vol. XLVIII, Part 1. The Harvard Classics, P.F. Collier & Son, translated by W. F. Trotter, 1909-14

PASCAL, Blaise, *Letters*, New York, Vol. XLVIII, Part 2. The Harvard Classics, P.F. Collier & Son, translated by Mary L. Booth, 1909–14

RICOEUR, Paul, *Čas a vyprávění*, díl I., OYKOYMENH, Praha, 2000, přeložil Miroslav Petříček spolu s Vlastou Dvořákovou, ISBN 8072980173

RICOEUR, Paul, *Čas a vyprávění*, díl II., OYKOYMENH, Praha, 2002, přeložil Miroslav Petříček, ISBN 8072980513

RICOEUR, Paul, *Čas a vyprávění*, díl III., OYKOYMENH, Praha, 2007, přeložil Miroslav Petříček, ISBN 978-80-7298-105-2

ROTMAN, Brian, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero,* New York, St. Martin's, 1987

SOURIAU, Etienne, *Time in The Plastic Arts*, in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 7, No. 4, Special Issue On Aestheticsin France, Jun., 1949

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, *Isskustvo kak prijom*, in ŠKLOVSKIJ, V. B., *O teorii prozy*, Moskva, Krug, 1925

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, *Literatura i kinematograf*, Berlin, Rus. Univers. Izd-vo, 1923

TARKOVSKIJ, Andrej, *Lekcii po kinorežissure*, Isskustvo Kino, 1990, №10

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico Philosophicus,* (5.6)

ZIELINSKI, Siegfried, *Audiovisions: cinema and television as entr'actes in history*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999

Filmy:

DOVŽENKO, Alexandr Petrovič, *Zemlja* (1930)

FLAHERTY, Robert, *Nanook of the North* (1922)

WACHOVSKI, Andy and Lana, *Matrix* (1999)

KUBRICK, Stanley, *Mechanický Pomeranč* (1971)