

na dosah ruky. Když natáhnu paži, dotknu se jí. Mohu tomu utrpení spočítat všechny řasy. Mohl bych ochutnat jeho slzy. Ještě nikdy se nade mnou žádná tvář takto neskláněla. Blíží se ke mně stále víc, mohu ji pozorovat čelo na čelo. Není mezi námi už ani vzduch; požívám ji. Spolkl jsem ji jako hostii. Maximální vizuální věrnost.“ (s. 107) Ale proniká k živému nám pomáhají aj další způsoby filmové analýzy skutečnosti: nové techniky práce s kamerou, spomalených a zrychlených záběrů, zásahy do zvukového záznamu, nové vazby obrazu a zvuku a i. Tým všetkým sa zlepšuje viditeľnosť, cieľom je upokojiť alebo vyhrotiť vnímanie diváka, aby mohol postrehnúť a zakúsiť *trvanie* života.

Premeny priestorovo-časovej perspektívy vo filme, ktoré vyvoláva zrýchlenie, spomalenie alebo detailné zábery, odhaľujú známky života tam, kde bola predtým len nečinnosť alebo bez-duchosť. Zároveň upozorňujú na dôležitý príznak filmového: jeho sústredenosť na pohyb, kvantitu pohybu. Pohyblivosť sa mu stala indikátorom života. Zrýchlenie obrazu (kinematografická kontrakcia času) spúšťa proces oživovania, zduchovňovania; pri spomalení (kinematografickej dilatácii času) dochádza k umŕtvovaniu a zhmotňovaniu. Postrehy o filmovom animizme Epstein zhrnul a jednoznačne vyjadril v texte *Mysliaci stroj* (Praha 1948): „Ak teda zrýchlime rytmus času, ak zväčšíme hybnosť sveta, odhalíme či vytvoríme takto viac života; a naopak, ak spomalíme tok času, ak priuždíme pohyb niektorých bytostí, vylúčime alebo zničime tým ich životnú kvalitu.“ (s. 36) Nikdy ho neprestali uchvacovať možnosti filmovej mobility, jej kvantitatívny rast alebo pokles prinášajúci nové kvality, variabilnosť časovej dimenzie a celková neurčitosť (neskutočnosť) časopriestorového usporiadania, ktorou sa film ako sen stroja približuje k snu človeka.

Človek sa, podľa Epsteina, usadil pred oknom s rozťahnutými závesmi, ktoré je otvorené do sveta nespútaného rozumnosťou alebo pragmatizmom, sveta životnejšieho a poetickejšieho ako je ten všeobecne známy, považovaný za skutočný. *Vidieť film-om* dáva silu meniť (sa), umožňuje „nečekaná setkání se sebou samým“ (s. 142), iniciuje poznávanie ako odmietanie toho, čo je jasné a isté, vyvoláva záchvaty radosti a podľahnutie hre, či zamotanie sa do snového sveta. Uvažovanie o (filmovom) pohybe v blízkosti ducha.

Martin Kaňuch

Nový slovenský časopis pro vědu o filmu a „pohyblivém obraze“

Kino-ikon.

Časopis pre vedu o filme a „pohyblivom obraze“.

Č. 1, jar 1996, 113 + 42 s.; Č. 2, leto 1997, 109 + 83 s.

Je velmi potěšitelné, že se na Slovensku podařilo – v podmínkách, jež jistě nejsou příliš příznivé – založit nový odborný časopis zaměřený na výzkum filmu i dalších forem „pohyblivého obrazu“. *Kino-ikon*, který se programově hlásí k uměnovědnému pohledu na film a zdůrazňuje jeho vizuální, resp. audiovizuální povahu, chce být publikačním orgánem pro náročnější práce z oblasti filmové historie, teorie i kritiky, pro hlubší analýzy jednotlivých filmů a vývojových tendencí v kinematografii a také pro informace o trendech světového myšlení o filmu.

Vydavatel Kino-ikonu, Asociace slovenských filmových klubů v Bratislavě, počítá s půlroční periodicitou časopisu. Zatím jsou k dispozici první dvě čísla, oddělená pauzou poněkud delší. Už tato úvodní čísla ovšem ukazují, že Kino-ikon je časopis vyhraněný jak z hlediska autorského zázemí, tak z hlediska tematické a žánrové struktury uveřejněných textů. Mezi autory a redaktory se objevují známí slovenští badatelé (mj. Václav Macek, Jozef Macko, Jelena Paštéková), ale také – a ve velmi podstatné míře – studenti filmové vědy (nejvýraznější osobností mezi nimi je bezesporu Peter Cavalier). Zřetelně se už konstituovalo základní schéma vnitřní výstavby čísla: Po překladu cizojazyčného teoretického textu následují původní studie analytického a historického charakteru; další blok textů tvoří recenze filmů a knih o filmu; v příloze (samostatně stránkované) je otištěn filmový scénář.

Alespoň některé uveřejněné texty a materiály si zaslouží konkrétní zmínku:

První číslo nabízí čtenářům překlad dvou kapitol z knihy amerického filmaře a universitního profesora **Michaela Roemera** (*Rozprávania príbehov*, s. 6 – 29¹⁾), obsahujících esejisticky laděný výklad o názorech filosofů, především filosofů postmodernismu, na povahu umění. **Václav Macek** zde uveřejnil úryvek ze své výborné monografie o Dušanovi Hanákovi, vydané krátce nato knižně²⁾ (*Dušan Hanák a sedemdesiate roky*, s. 30 – 55). Tradičně kontroverzní a provokativní je příspěvek *enfant terrible* slovenského myšlení o filmu **Jozefa Macka** *Poézia a pravda Uhrovo a Bednárovho Organa* (s. 56 – 87). Z jedné strany je tato stať (v zásadě napsaná už v roce 1988) bezesporu závažná tím, že k Uhrovu filmu přistupuje primárně jako k uměleckému dílu, všímá si především použitých vyjadřovacích prostředků a jeho umné motivické výstavby, z druhé strany se zdá, že dané výklady mají pro autora jen služebné postavení jako podklad k vyřizování účtů s lidmi, kteří se ho nějak dotkli či kteří vyjádřili odlišné názory; text statí (jakož i autorův úvodní komentář k ní a závěrečný životopisný dodatek) je protkán osobně zaostřenými výpady, nejednou expresivně formulovanými. Studie **Jeleny Paštékové** *Dramaturgia* (s. 88 – 99) vznikla v rámci práce na projektu souhrnných dějin slovenské kinematografie. Na základě archivních pramenů autorka ukazuje, jak se v poválečné době a v první polovině padesátých let utvářely a proměňovaly dramaturgické plány slovenské filmové výroby. Jako svým způsobem podstatnější než natočená díla se tu ukazují vlivy měnících se zákazů a příkazů ve vztahu k tematice a ideovému vyznění filmů a s tím související osudy nerealizovaných projektů.

Blok recenzí zahrnuje mj. upozornění na dvě knihy vydané Národním filmovým archivem v Knihovně Iluminace, sborník *Tartuská škola* (1995) a úvahy Jeana-Clauda Carriera *Vyprávět příběh* (1995). Osvěžující zpestření prvního čísla Kino-ikonu pak představuje anketa filmových kritiků zaměřená na deset nejhorších slovenských filmů: nezáviděníhodné prvenství zde rovným dílem získala *Poéma o svedomí* (Vladimír Bahna, Zoro Záhon, 1978) a *Zrelá mladosť* (Martin Ťapák, 1983).

Druhé číslo otevírá (český) překlad úryvku ze *Slovníku filmových pojmů*³⁾, připravovaného vůdčí polskou filmovou badatelkou **Alicí Helmanovou** (*Jazyk*, s. 7 – 30).⁴⁾ Text převzatý z prvního svazku slovníku dobře ukazuje nesporné klady i poněkud problematické rysy zvolené koncepce. Je zde zpracován a utříděn neobyčejně rozsáhlý soubor vědeckých a publicistických příspěvků k dané problematice, právě rozsah podkladového materiálu ovšem vede k tomu, že popis jednotlivých přístupů je někdy dost zkratkovitý a pro čtenáře, který není specialistou na danou problematiku, nezcela srozumitelný (takto působí zejména úvodní výklady o lingvistických koncepcích,

1) Anglický originál: *Telling Stories*. London 1995.

2) Václav Macek, *Dušan Hanák*. Bratislava 1996.

3) *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław 1991nn. (Plánováno 10 svazků).

4) Takřka paralelně představila tento slovník také Iluminace. Srov. Petr Mareš, *Velký projekt Alicje Helmanové: Slovník filmových pojmů*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 51 – 52. Alicja Helmanová, *Styl*. Tamtéž, s. 53 – 92.

které inspirovaly úvahy o možných aplikacích pojmu jazyka na film). Poněkud udivuje, že v Kino-ikonu nenacházíme žádný údaj o tom, že překlad nezahrnuje celé heslo, ale jen jeho necelou polovinu. Zbytek hesla bude možná otištěn v některém z příštích čísel, čtenář neznalý originálu může ovšem takto nabýt dojmu, že pro Helmanovou končí problémy kolem vágního pojmu filmového jazyka na počátku šedesátých let.

Těžiště druhého čísla Kino-ikonu tvoří obsáhlá a důkladná studie **Petera Gavaliera** *Filmové perličky Bohumila Hrabala – návrat k legende (alebo o „pábitelích“, „novej vlne“ a všeličom inom...)* (s. 31 – 83). Autorovým cílem je vrátit se k prvním adaptacím Hrabalových próz (tj. ke kolektivnímu povídkovému filmu *Perličky na dně*, ale také k *Fádnímu odpoledni* a *Sběrným surovostem*) a „pokúsiť sa s dnešným časovým odstupom a bez sprievodných tlakov doby ich detailnou analýzou [...] o akési ich nadčasové zhodnotenie“ (s. 37). Podrobný popis jednotlivých filmů (povídkek) a interpretace jejich motivů má sloužit především k odhalení toho, nakolik se tvůrcům podařilo v rámci filmového média vystihnout Hrabalovu poetiku (přiblížení k poetice přitom může být spjata s výraznějším odchýlením od podoby literární předlohy); v této souvislosti je zajímavé vyzdvižení někdy pozapomínaných *Sběrných surovostí*. K rozboru filmů vycházejících z díla Bohumila Hrabala se vhodně připíná rozhovor s Egonem Bondym, zpracovaný rovněž **Peterem Gavalierem** (s. 84 – 94).

Oba publikované scénáře připomínají období „nové vlny“: První číslo obsahuje nerealizovaný scénář Ela Havetty a Lubora Dohnala *Pod zem, pod zem* (1969), napsaný podle motivů novely Ivana Olbrachta *O smutných očích Hany Karadžičové*, v druhém je otištěn scénář Juraje Jakubiska a Karola Sidona k filmu *Dovidenia v pekle, priatelja* (1970).

Začátky nového odborného časopisu, nepochybně potřebného v kontextu slovenském i mezinárodním, jsou, jak snad dokumentoval náš stručný přehled, slibné. Můžeme si jen přát, aby projekt úspěšně pokračoval a aby Kino-ikon získal mezi filmovými periodiky pevné místo.

Petr Mareš

Jiskra avantgardy

Antonín Dufek: *Jaromír Funke (1896 – 1945). Průkopník fotografické avantgardy.*

Moravská galerie, Brno 1996, 206 s., náklad 400 výtisků.

Publikace vyšla ke stému výročí narození osobnosti, která se výrazně podílela na utváření progresivních proudů v české vizuální kultuře mezi světovými válkami. (U příležitosti loňské reprízy stejnojmenné výstavy v Galerii hlavního města Prahy se objevil dotisk.) V celém svazku je toliko šestnáct stran ponecháno obrazovým tabulím, přičemž do sazby bylo v malém formátu zalomeno 142 reprodukcí všech exponátů (doprovázejí je objevné kunsthistorické informace, jakými jsou důležité dřívější prezentace apod.). Stranou 126 začínají anglické překlady. Antonín Dufek omezil studii Avantgardní fotograf, teoretik a pedagog Jaromír Funke (s podtitulem *Z připravované monografie*) na čtrnáct stran a dominantami edice učinil dvojici rozsáhlejších pasáží (po 32 stranách). Biografii prokládá výpisy z Funkovy korespondence, diářů a z dalších, vesměs dosud nezveřejněných pramenů. Antologii teoretických statí Jaromíra Funka přetiskuje v chronologickém