

Na začiatku mojej recenzie som uviedol, že Manfred Frank je nemecký autor. To znamená, že má nemecké filozofické školenie, texty francúzskych neoštrukturalistov číta cez prizmu nemeckej akademickej kultúry. Zaiste, proti tomu nemožno mať zásadné výhrady. Avšak miestami sa mi zdalo, že jeho „priľnavosť“ k francúzskemu textu je nedostatočná, a to spôsobuje prílišnú simplifikáciu interpretácii. Zvlášť viditeľné to bolo pri textoch Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho, no napriek tomu nedostatku si myslím, že je dobré, že táto kniha bola preložená. Okrem iného aj preto, že môžeme vidieť, ako vyzerá dialóg medzi nemeckou hermeneutickou filozofiou a francúzskym neo(post)štrukturalizmom.

Peter Michalovič

Filmové prostory

Martin Kaňuch (Ed.): *Priestor vo filme / Space in film.*

Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 2000, 316 stran, náklad 500 výtisků.

Sborník vydaný péčí slovenského Sorosova centra súčasného umenia shrnuje príspevky ze dvou úzce spjatých filmologických akcií konaných v ríjnu 1999: mezinárodného seminára usporiadaného v Bratislave a česko-slovenského seminára usporiadaného v tatranskej obci Vyšná Boca. Spoločným témom jednání byly otázky prostoru ve filmu, či spíše – podle úvodu k publikaci – „myslenie priestoru vo filme, prenikanie a mapovanie filmových krajín, užívanie (si) filmových miest [...], uvažovanie o priestorovosti filmu“ (s. 9). Do príspevků sborníku (celkem jich je 22) se totiž výrazně promítá široké sémantické rozpětí výrazu prostor jak ve filmové oblasti, tak v dalších speciálních sférách a v každodenním životě. Hovoří se o prostoru znázorněném na filmovém plátně, o prostoru filmové (resp. šíře audiovizuální) komunikace, o geografickém prostoru a jeho reflexech ve filmu, o prostorech sociální interakce, o logickém prostoru, o žánru jako prostoru, prostoru vzpomínky a vize, psychickém prostoru, prostoru lidského těla a lidské tváře atd. Zároveň se setkáváme se snahou o maximální proniknutí do významové potenciality prostoru a prostorových vztahů; např. výklad o jugoslávském filmu srbského režiséra Srdjana Dragojeviće PĚKNÉ VESNICE PĚKNÉ HOŘÍ (1996) směřuje od interpretace postavení a funkce tunelu jako dějiště válečného příběhu k mnohonásobné metaforické interpretaci daného prostorového útvaru. Prostor tak vystupuje jako pojem a jev velmi dynamický a mnohotvárný, ale také proměnlivý a unikavý. Pro čtenáře, který ke sborníku přistupuje jako k souboru podnětů a neočekává sbírku hotových pravd, je pozitivní, že příspěvky jsou ve své většině záznamem hledání, pokusu o propracování některého z možných pojetí a o postižení některé z podstatných složek rozsáhlé problematiky. Další prvek, který je obecně třeba hodnotit kladně, představuje převládající analytické zaměření. Četné příspěvky, i když se nezřikají obecných úvah, se „přidrží“ vybraného filmového díla jako báze určující podobu a průběh výkladu. Zároveň probíraná díla v zásadě reprezentují hlavní vývojové fáze světové kinematografie (slaběji je ovšem zastoupen zvukový film třicátých až padesátých let); předmětem pozornosti se stává období před první světovou válkou, klasický němý film, tvorba představitelů filmového modernismu (ta se prosazuje zvlášť vydatně,

mj. dílem Jeana-Luca Godarda, Marguerite Durasové, Carlose Saury), různé podoby filmu současného a také nové experimenty s digitálním obrazem a elektronickým prostorem.

První část sborníku zahrnuje příspěvky z bratislavského jednání, na němž vystoupilo šest filmových teoretiků z šesti různých zemí (texty jsou, s výjimkou pouze česky uveřejněného referátu Jana Bernarda, otištěny jednak v anglické verzi, jednak v překladu do slovenštiny). Organizátoři se zde pokusili realizovat pečlivě prokomponovaný program: Vždy dva autoři (jeden z „východní“, druhý ze „západní“ země) měli podat svůj výklad prostorových aspektů vybraného filmového díla. Záměr byl nesporně velmi slibný, výsledek je však trochu rozpačitý. Čtenářův pocit, že ne všechny možnosti projektu byly naplněny, vyplývá z toho, že příspěvky se spíše míjejí, než doplňují (v jednom případě se minuly natolik, že každý pojednává o zcela jiném filmu). Rozdílnost přístupů (v zásadě jistě předpokládaná a vítaná) zde vede k tomu, že objevujeme jen poměrně málo míst, kde se texty produktivně protínají (ať už v tom smyslu, že z různých směrů dospívají k témuž, nebo tak, že dochází ke konfrontaci).

Autor úvodního příspěvku, známý polský badatel v oblasti filmu a audiovizuálních médií **Wiesław Godzic**, podává v první části svého textu bezesporu užitečný přehled hlavních typů přístupů k filmovému prostoru ve filmové teorii (rozlišuje diskurs formalistický/neoformalistický, sémiotický a narativní) a k tomuto přehledu připojuje textovou pasáž, kterou bychom po vzoru jiných odborných disciplín mohli označit jako kasuistiku – v řadě relativně samostatných odstavců reprodukuje výsledky analýz jednotlivých filmů a teoretické závěry, k nimž dospěli různí autoři zabývající se filmovým prostorem. Následující výklad o filmu Petera Weira **TRUMAN SHOW** (1997) akcentuje napětí mezi filmovým a znázorněným televizním prostorem a v souvislosti s tím otázkou po postavení filmového a televizního diváka. Norský filmolog **Bjørn Sørenssen** pak **TRUMAN SHOW** pojímá jako reflexi oslabování a znejišťování hranic mezi soukromým a veřejným sociálním prostorem.

V dalších statích podávají dva představitelé sémiotického přístupu k umění – Estonec **Anti Randviir** a Fin **Altti Kuusamo** – své úvahy o modelovém a záměrně esoterickém filmu estonského režiséra Suleva Keeduse **GEORGICA** (1998); plné pochopení těchto úvah bude zřejmě řadě čtenářů ztěžovat fakt, že film neznají z vlastní divácké zkušenosti. Randviir, který úzce navazuje na tradice tartuské sémiotické školy, poukazuje především na procesy sémantizace geografického prostoru, při nichž základní důležitost získává protiklad vlastní – cizí; Kuusamo nahlíží na Keedusův film jako na místo prostorové a časové dezorientace. Je ještě potřebné připojit malou poznámku k jednomu bodu Kuusamova výkladu. Autor (s. 106 / 116) rozlišuje prostor přítomného, probíhajícího příběhu a prostor vyprávěný, zprostředkovaný obrazovými retrospektivami a slovním projevem postavy. To je jistě v pořádku, těžko však můžeme souhlasit s tím, že se k označení přítomného příběhu užívá výraz *enunciace*. Dochází tak ke konfuznímu propletení pojmů z různých rovin; *enunciace* („vypovídání“) se přece obvykle vymezuje jako akt produkce textu (výpovědi, vyjádření) a jako stopy tohoto aktu obsažené v textu. Na toto pojetí vlastně poukazuje i připojená zmínka o rozdílu mezi časem vyprávění a časem vyprávěným.

V referátu americké filmoložky **Jacqueline S. Stoecklerové** nacházíme značně obsáhlý výklad o sémantickém zatížení krajiny a hranice (opozice veřejného a soukromého, urbánního a rurálního atd.), přičemž k tomuto výkladu je spíše okrajově připojeno několik poznámek o filmu Joela Schumachera **VOLNÝ PÁD** (1992). Naproti tomu **Jan Bernard** se v celém svém příspěvku soustřeďuje na konkrétní dílo (**NÁVRAT IDIOTA** od Saši Gedeona, 1999) a přesahy k teorii (inspirované zvláště M. M. Bachtinem a jeho koncepcí chronotopu) důsledně spíná s výkladem o něm. Bachtinovské podněty mu poskytly dobrou základnu pro interpretaci znázorněného prostoru maloměsta i pro postižení vztahů mezi **NÁVRATEM IDIOTA** a románem F. M. Dostojevského, na nějž film volně navazuje.

Ve druhé části sborníku je shromážděna řada kratších příspěvků, jež se ve své většině zaměřují na analýzu a interpretaci určitého filmového díla. Např. **Jiří Cieslar** prezentuje italského klasika Federica Felliniho jako tvůrce vázaného na prostor města a prostřednictvím interpretace filmu ROMA (1972) ukazuje, že „Fellini postupně budoval vlastní Řím v topografické i metaforické formě jakéhosi ‚univerzálního‘ města, totiž útvaru, který vše pohlcuje a kam Fellini vpisoval představu ryze svého vesmíru, kde bohem – demiurgem je on sám“ (s. 208). **Marián Brázda** nachází v Kusturicově filmu UNDERGROUND (1995) vertikální rozčlenění prostoru obdobné středověké představě univerza. **Peter Michalovič** se na příkladu filmu NESMÍRITELNÍ (1992) zabývá žánrem westernu jako dynamickou formací. Referát **Petra Szczepanika** je úvahou o elektronickém prostoru a o paradoxech opozice mezi analogovostí a digitálností či mezi tělesností a odhmotněností, jež vystupují do popředí v americkém filmu MATRIX (1999). **Vít Janeček** vidí Murnauova filmového FAUSTA (1926) jako sjednocení světa lidí a mytického živlového světa „na půdorysu kartografie vnitřního prostoru lidské psýchy“ (s. 249). **Stanislava Přádná** se zaměřuje na složitou sémantickou výstavbu Saurova filmu ELISO, MŮJ ŽIVOTE! (1976) a spatřuje v konkrétní vizualitě filmového prostoru (otevřený prostor krajiny – uzavřený prostor domu) průvodce „v abstraktním bludišti času, který svou bezhraničnou rozpínavostí Saurův film mocensky ovládá“ (s. 257). **Jana Dudková** uvažuje o funkcích filmové fragmentace lidského těla dané rámováním záběru, mj. na příkladech z díla Roberta Bressona. Příspěvek **Márie Ferenčuhové** interpretuje prostor filmu Marguerite Durasové INDIA SONG (1974), v němž dochází k naprostému osamostatnění obrazové a zvukové složky, jako metaforu vzpomínajícího vědomí. **Ivan Klimeš** se pak obrací k období, kdy kinematografie teprve hledala své výrazové možnosti, a dokládá, jak se v souboru filmových libret *Das Kinobuch* (1913), napsaném skupinou německých, rakouských a také pražských (František Langer, Max Brod, Otto Pick) literátů, realizovala představa specificky filmového prostoru – prostoru dynamického, bezhraničního, umožňujícího neomezený pohyb.

Alespoň telegraficky se zmiňme o dalších příspěvcích: **Oliver Bakoš** uvažuje o „nebezpečném prostoru ve filmu“, **Jaromír Blažejovský** o „čase a prostoru spirituálního filmu“, **Luboš Ptáček** o „prostoru a narativu v díle Václava Kršky“, **Pavel Skopal** o „televizi jako architektonickém prvku sociálního a fyzického prostoru“. **Michal Babiak** analyzuje film PĚKNÉ VESNICE PĚKNĚ HOŘÍ (srov. k tomu poznámku v úvodní části recenze), **Slavena Pavlásková** EVROPU (1991) Larse von Triera, **Zdeněk Hudec** Godardův film ŽÍT SVŮJ ŽIVOT (1962).

Stručný přehled obsahu sborníku *Priestor vo filme / Space in film* ukazuje, že v něm zainteresovaní čtenáři mohou najít řadu zajímavých a podnětných příspěvků. Rovněž je třeba uvést, že celkové pozitivní působení sborníku vyplývá i z toho, že je výrazem utvářející se tradice pravidelných česko-slovenských odborných seminářů doprovázených soubornou publikací materiálů z jednání. Z předchozího společného setkání vzešel sborník *Hranice (ve) filmu* (NFA, Praha 1999), další sborník doufejme zahrne referáty a diskusní příspěvky ze semináře *Pohyb (ve) filmu*, konaného v říjnu 2000 v Mikulově.

Petr Mareš